

Arte e psiquismo: reflexões da vida e obra de Camille Claudel

Lara Conde Rocha Rodrigues Carneiro Campello

Brasília

2020



Centro Universitário de Brasília — UniCEUB
Faculdade de Ciências da Educação e Saúde — FACES
Curso de Psicologia

Arte e psiquismo: reflexões da vida e obra de Camille Claudel

Lara Conde Rocha Rodrigues Carneiro Campello

Monografia apresentada à Faculdade de
Psicologia do Centro Universitário de Brasília —
UniCEUB como requisito parcial à conclusão do
curso de Psicologia.

Professora-orientadora: Ilesimara Moraes da Silva

Brasília

2020

Lara Conde Rocha Rodrigues Carneiro Campello

Arte e psiquismo: reflexões da vida e obra de Camille Claudel

Monografia apresentada à Faculdade de
Psicologia do Centro Universitário de Brasília —
UniCEUB como requisito parcial à conclusão do
curso de Psicologia.

Professora-orientadora: Ilsimara Moraes da Silva

Brasília, Julho de 2020

Banca examinadora

Prof. Ilsimara Moraes da Silva

Prof. Ana Flávia do Amaral Madureira

Prof. Miriam May Philippi

Agradecimentos

Agradeço ao aqui-e-agora e a todas que fizeram e fazem parte dele.

Inclusive você.

“Uma menina com os cabelos desgrehados, vestido sujo, andando com pesados baldes de barro vermelho no meio do capim cerrado: – Era uma bruxa! Uma bruxa que conseguia transformar o barro em corpo humano”

Daniela Lima, para o Blog da Boitempo, em 2015

“Há sempre algo de ausente que me atormenta”

Camille Claudel

Resumo

Este trabalho busca refletir sobre arte, psiquismo e criatividade e suas relações com a saúde mental, numa perspectiva fenomenológica, baseada na metodologia proposta por Giorgi (1985), buscando como fundamentação teórica alguns princípios da Psicologia Humanista, especialmente Gestalt-terapia. Pretende-se também argumentar sobre os fenômenos que permeiam a relação entre criatividade e saúde mental e debater sobre a história de vida, saúde mental e produção artística de Camille Claudel. Optou-se por discutir sobre esta artista por ser hoje reconhecida como uma grande escultora que passou grande parte de sua vida internada em manicômios. As informações aqui utilizadas se basearam em fragmentos de correspondência da artista, publicadas na obra de Wahba (1996), *Camille Claudel: criação e loucura*. A construção dos dados desse estudo culminou em quatro unidades de significado: a) Sendo mulher artista, em tempos que a arte era ofício masculino; b) A relação com Auguste Rodin e suas implicações na produção artística e na vida pessoal; c) Produção artística e criatividade ao longo da vida e d) Vivências de Camille no cárcere – A ausência de liberdade, encarceramento manicomial, a queixa de abandono, e a interrupção da criação e a loucura. De maneira geral, a pesquisa se mostrou como adequada a estudar o que se propôs, tendo os objetivos alcançados. Conclui-se, em acordo com a literatura estudada, a importância da arte e da criatividade na existência humana, como forma de expressão da artista, de representação do mundo, de manifestação do potencial de crescimento e desenvolvimento, como aspecto fundamental na saúde psíquica.

Palavras-chave: fenomenologia, arte, criatividade, saúde mental, camille claudel.

Sumário

1. Introdução	8
2. Arte, humanidade e saúde mental	10
3. Arte, criatividade e saúde mental	16
3.1 Compreensão social da saúde mental	21
4. Vida e obra de Camille Claudel	26
5. Metodologia	29
5.1. Procedimento de análise de dados	30
6. Análise e discussão dos dados	33
6.1. Sendo mulher artista, em tempos que a arte era ofício masculino	33
6.2 A relação com Auguste Rodin e suas implicações na produção artística e na vida pessoal	38
6.3 Produção artística e criatividade ao longo da vida.....	44
6.4 Vivências de Camille no cárcere – A ausência de liberdade, encarceramento manicomial, a queixa de abandono, e a interrupção da criação e a loucura.....	48
7. Considerações finais	58
Referências	60
Apêndices	64

1. Introdução

O presente trabalho pretende realizar um estudo valendo-se de metodologia qualitativa de base fenomenológica. Pretende-se refletir sobre a vida e obra da escultora Camille Claudel que viveu nos séculos XIX e XX, cuja história de vida foi marcada pelo sofrimento psíquico. Reconhecida como talentosa aprendiz de Auguste Rodin, Claudel foi encarcerada no hospício de Montdevergues e apartada de sua condição de artista.

O material escolhido para embasar esse estudo foi a obra escrita intitulada “Camille Claudel: Criação e Loucura”, de 1996, escrita por Liliana Liviano Wahba. Nesta obra a autora discutiu, numa perspectiva Junguiana, a história de vida e a correspondência produzida por Claudel durante sua internação manicomial.

Esta pesquisa se justifica por sua importante contribuição em três âmbitos: pessoal, social e teórico. A curiosidade de realizar este trabalho nestes termos fundamenta-se em vivências pessoais da pesquisadora por influência dos pais, visto que sempre esteve cercada por diferentes tipos de expressões artísticas, desde livros, pinturas, discos, filmes dentre outros. Associado a esse aspecto, houve também a graduação em Artes Visuais que se deu paralelamente à formação em Psicologia. Ademais, a história da arte nos revela uma significativa quantidade de artistas que passaram por grande sofrimento psíquico, e a história de Camille Claudel é marcada por ter sido internada por grande parte de sua vida. Faz-se então necessário ampliar o conhecimento acerca das relações entre arte e psiquismo, tema esse que já vem sendo estudado pela Psicologia por diferentes autores e abordagens teóricas. Desataca-se ainda a importância de se falar de uma mulher artista, que foi revolucionária e defensora dos direitos femininos no período oitocentista.

O objetivo geral deste estudo será discutir sobre arte, criatividade e psiquismo, numa perspectiva fenomenológica, a partir de reflexões sobre a vida e obra de Camille Claudel. Os objetivos específicos, por sua vez, são:

- 1) Avaliar possíveis relações entre criatividade e saúde mental;
- 2) Debater sobre a história de vida, produção artística e saúde mental de Camille Claudel.

A apresentação deste trabalho será feita em forma de monografia, iniciando com uma revisão da literatura acerca do tema e partindo em seguida para a apresentação do método fenomenológico e de seus pormenores.

2. Arte, humanidade e saúde mental

A história da arte, especialmente aquela que diz respeito à produção artística de meados dos séculos XVIII e XIX, traz relatos de vivências de artistas que passaram por muito sofrimento psíquico. Como bem afirmaram Lima e Pelbart (2007), no movimento compreendido como Romantismo, “Os artistas começavam a trabalhar em uma inquietante vizinhança com a loucura” (p. 717).

No entanto, a relação entre arte e humanidade se dá desde os primórdios da história das sociedades. Uma evidência disso são as pinturas rupestres do período paleolítico, encontradas, por exemplo, nas paredes das cavernas de Lascaux e da Serra da Capivara, quando nossa espécie já se utilizava da arte como forma de experienciar e expressar suas vivências. Pesquisadores afirmam inclusive que estas produções, por sua complexidade e segurança no traçado, muito provavelmente foram precedidas por outros tipos de arte primitiva sobre a qual não temos informações. Cada era seguinte apresentava suas obras de arte: do neolítico, temos monumentos megalíticos como Stonehenge; do Egito Antigo, o busto da rainha Nefertiti; da Grécia Antiga restam ânforas pintadas; da Roma Antiga conhecemos o Coliseu; a Idade Média nos rendeu muitos códices iluminados; do Renascimento temos pinturas com avançada técnica de perspectiva (Janson e Janson, 1996).

As produções artísticas respondem a questões de um momento específico, de *zeitgeists* dos quais se posicionam os artistas de cada momento. Segundo Souza (2010), o termo *Zeitgeist* traduz-se do alemão para “espírito de uma época” em português. O autor comenta que este termo foi muito utilizado por Friederich Hegel, que dava importância ao contexto em que se encontravam os povos analisados em seus estudos. “O *Zeitgeist* é, em outros termos, o espírito que paira sobre determinada época ...” (Souza, 2010, p. 17).

Marilena Chauí esclarece que Hegel se debruçou sobre as questões relativas à razão e criticou o inatismo, empirismo e kantismo, na medida em que estes insistiam na busca pela explicação intemporal do fenômeno da razão. Segundo a autora, para Hegel, a razão é histórica, assim o movimento da razão “tem a peculiaridade de nunca destruir inteiramente o que afirmou antes, mas incorpora o caminho percorrido numa verdade superior” (Chauí, 2006, p. 80).

Mais recentemente, Krause (2019) realizou uma análise do uso da palavra *Zeitgeist* na atualidade e afirmou que o termo vem sendo equivocadamente utilizado como forma de referenciar algo único, que supostamente caracterizaria todo o momento histórico vivido por uma sociedade. A autora critica o uso do conceito de forma tão generalista e defende que não é possível haver apenas um *Zeitgeist*, algo geral que caracterizaria uma era. Há, sim, *Zeitgeists*, no plural. Sendo assim, em verdade compreendemos os diferentes períodos artísticos através de suas características mais marcantes, mas não exclusivamente por estas. Além de ser preciso abranger características que a história considera minoritárias, a separação de várias partes não explica o todo sobre o qual nos debruçamos.

Como pode-se observar, ao longo da história a grande diversidade de sociedades e indivíduos levou às também diversas formas de produção de objetos estéticos. Movimentos artísticos foram categorizados por estudiosos da área, manifestos de artistas foram escritos e a humanidade acumula conhecimentos sobre estes períodos da arte e suas particularidades. Na era moderna, no período compreendido pelos séculos XVIII e XIX, três movimentos se destacam para nosso estudo: o Romantismo, Realismo e Simbolismo (Hauser, 1982; Janson e Janson, 1996; Gombrich, 2000).

O Romantismo foi o período em que as artes visuais foram consagradas com obras de artistas como Caspar David Friedrich, Henry Fuseli, Francisco Goya, e Eugène Delacroix. Turbulência, tempestades, neblina e ruínas faziam parte das composições das pinturas, sendo as emoções partes integrantes da mensagem do artista, transbordando das obras a olhos vistos. O escritor oitocentista Edmund Burke (1993), em seu texto “Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo”, tratou da análise das características visuais supracitadas em relação ao conceito de Sublime, e descreveu-o da seguinte forma: “Tudo o que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ...” (p. 48). Esta se mostrou uma reflexão edificante dos ideais artísticos da época, tendo sido fundamento para a criação de diversas obras de arte da época.

Na escultura, contorcionismos e expressões fortemente marcadas são utilizadas nas composições com figuras humanas. Naquele momento as artistas buscavam retomar atributos medievalistas de composição como inspiração para o que produziam, em verdadeira oposição

ao Neoclassicismo, considerado estéril. O romantismo ergue-se como um movimento erigido sobre ideais de subjetividade: sentimentos, fantasia e outros elementos particulares eram livremente utilizados nas obras de arte, que pictoricamente hiperbolizavam tais componentes através da dramaticidade soturna (Gombrich, 2000).

A respeito deste tipo de composição do século XIX, especificamente na França, Inglaterra e nas Américas, Gombrich (2000, p. 488) afirma que "... esse foi o mais notável efeito da ruptura com a tradição: os artistas sentiam-se agora livres para passar ao papel suas visões pessoais, algo que até então só os poetas costumavam fazer". O autor ainda refere que na literatura, de fato, escrevia-se há tempos a respeito dos sentimentos particulares, mesmo através do gênero Romance. Já em 1774 foi publicado o livro "Os sofrimentos do jovem Werther", de Johann Wolfgang von Goethe, por exemplo; obra de instantâneo sucesso e grande repercussão na época devido ao trágico desfecho, com o suicídio do jovem protagonista.

O que se admirava era a honestidade e sinceridade, os fortes e puros sentimentos de pessoas intocadas pela vida na corte e na cidade. A literatura, portanto, veio expressar uma aguda sensibilidade a cenas de agudo e não merecido infortúnio, de abnegação heróica, de virtude recompensada inesperadamente uma sensibilidade marcada pelas lágrimas, literais ou literárias (Treasure, Albin e Cols., 2019)

Não é de se estranhar que num contexto como esse, de tamanha atenção à subjetividade humana e seus dissabores, venha à tona, através da arte, muito sofrimento psíquico humano. Ademais, este foi também um momento caracterizado por muitas desavenças, o que levou alguns artistas a buscarem representações daquilo que dizia respeito tão somente ao que chamavam de "a verdade" (Constable, 1802 como citado em Gombrich, 2000, p. 494), o que seus olhos podiam captar do real e nada mais.

A ruptura com a tradição deixara aos artistas duas possibilidades que estavam consubstanciadas em Turner e Constable. Eles podiam tornar-se poetas na pintura e buscar efeitos comoventes e dramáticos, ou podiam manter-se fiéis

aos motivos deles, explorando-o com toda a insistência e honestidade de que eram capazes (Gombrich, 2000, p. 496).

Segundo Gombrich (2000), foi Gustave Courbet, o responsável por nomear o estilo, a partir de uma de suas exposições: *Le Réalisme, G. Courbet*. Janson e Janson (1996) explicam que as intenções artísticas de Courbet resultaram da inspiração por levantes revolucionários que aconteceram na época, visto seu viés político socialista, em comparação às intenções românticas de representação de sentimentos. Para o pintor, as pinturas Românticas caracterizava uma inadequada fuga à realidade, visto que “o artista moderno deve confiar em sua experiência direta; deve ser um realista” (Janson e Janson, 1996, p. 328). Pinturas do autor como “Os quebradores de pedra”, de 1849, exemplificam a expressão da realidade do movimento inaugurado pelo pintor. Ainda de acordo com Janson e Janson (1996), o realismo de Courbet foi revolucionário em temática, mas não tanto pelo estilo; e a revolta da classe conservadora da época com o pintor, considerado potencialmente perigoso, foi um dos sinais disso.

Próximo ao realismo e muitas vezes situado dentre os movimentos do pós-impressionismo, aflora uma terceira classe de convicções artísticas e filosóficas importante para nossa análise do contexto histórico: o simbolismo.

Para Hauser (1982), o movimento simbolista contém fortes atributos de influência romântica e é constituído de material semelhante àquele considerado de ordem impressionista. Simbolismo diz, por sua vez, da importante questão dos símbolos como representantes visuais de ideias específicas. Assim, tem a capacidade admirável de permitir as mais diversas interpretações por parte dos observadores, visto que o que é percebido não é o conteúdo explícito da mensagem ou conceito a que este se refere. Em seus estudos sobre o impressionismo, movimento de fortes semelhanças e cronologicamente emparelhado ao simbolismo, o autor (p. 1092) analisa: “... o simbolismo é idealista e espiritualista, apesar de seu mundo de ideias ser apenas um mundo dos sentidos sublimado”

Deste movimento simbolista, são as produções de Camille Claudel, cuja obra apresentava elementos que levavam observadores a refletir sobremaneira acerca do que significavam. A obra “A onda” é excelente exemplo disso, com suas pequenas moças que

dançam sob a ameaça de uma grande vaga que iminentemente as atingirá. A metáfora exprime uma ideia da autora, algo se encontra por trás da matéria utilizada na confecção. Estas análises fundamentam-se em Chappelle (1997), sobrinha de Claudel, que muito analisou as produções de sua tia.

Este embate entre diferentes formas de representação pictórica se deu concomitantemente, nos séculos XVIII e XIX. Além destas ideias a respeito da arte, outros temas eram discutidos, de forma que o ciclo de teses e antíteses prosseguia.

O papel da mulher na sociedade também foi uma das questões importantes a serem consideradas na produção artística. Costa (2007) nos apresenta um breve relato acerca das mudanças ocorridas a partir do século XVIII. Segundo ela, pensamentos iluministas, nova divisão humana entre dois sexos, ascensão da burguesia, revolução industrial, influência de Rousseau e o liberalismo econômico foram alguns dos aspectos importantes na construção do ideal de mulher oitocentista. A autora afirma, baseada nas análises de Laqueur (como citado por Costa, 2007, p. 40) que a investigação dos corpos foi retomada no século XVIII sob o ponto de vista de que havia diferença entre os sexos, algo que em períodos anteriores não se concebia. Antes, se entendia que só havia um: o sexo masculino. As mulheres eram percebidas como homens imperfeitos.

A partir desta retomada de investigações biológicas com a lente do binarismo, um novo adestramento sexual e uma série de tarefas foram impostas às mulheres. Ademais, uma novidade neste século é a divisão das esferas pública e privada, compreendidas como opostas. Isso levou pensadores da época a desenvolver a proposta de divisão de atribuições entre os sexos na qual ao homem caberia o trabalho público enquanto a mulher trabalharia no âmbito privado da família.

Para a autora, docilidade, submissão, pouca inteligência e grande afetuosidade caracterizam a mulher daquela época, de acordo com o influente pensamento Rousseauiano oitocentista. Esta deveria dedicar-se à educação dos filhos e ao cuidado do lar, sempre retirando prazer de cada sacrifício feito em favor de seus familiares. A autora aponta ainda que estes fatores foram reorganizados em torno da noção de masoquismo, que serviria como forma de a mulher defender-se da situação, tamanho era o desamparo em que se encontrava.

O papel de dona de casa, na maioria das vezes pouco valorizado, contribuía para uma situação de isolamento, levando muitas vezes a casos de depressão feminina. O investimento em uma carreira era praticamente inconcebível. Ainda que algumas tivessem acesso a universidades, os estudos deveriam ser interrompidos com o matrimônio (Costa, 2007, p.49).

Mesmo com todas estas reflexões oitocentistas e com o trabalho doméstico obrigatório, estes ideais de feminilidade não eximiram as mulheres de trabalhar na esfera pública, realizando assim uma dupla jornada de trabalho. Bottini e Batista (2013) nos contam que a Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra, associada a melhorias no sistema de transporte e comunicação no século XVIII resultou no aumento da demanda de mercados interno e externo. O êxodo rural foi uma consequência disto, criando grandes metrópoles industriais. As mulheres passaram então a atuar tanto no trabalho doméstico quanto na indústria, especialmente na “cardagem, fiação e tecelagem de lã” (p. 8). O encarceramento das mulheres na esfera do lar nessa época se dava por concepções sociais, políticas, religiosas e científicas. Sua saída à esfera pública significava, por sua vez, a dupla jornada de trabalho.

O papel do movimento feminista como antítese desses pensamentos foi importante, com ações práticas de militância executadas inicialmente pelas chamadas *suffragetes* inglesas. Estas mulheres da primeira onda feminista realizavam protestos e greves de fome em prol de seus ideais, e seus esforços levaram ao direito feminino ao voto, conquistado em 1918 no Reino Unido (Pinto, 2010).

Verificando estas características e desavenças acerca do papel da mulher no período analisado acredita-se na coerência da afirmação do início deste capítulo, de Lima e Pelbart (2007), em relação à proximidade entre as artistas do romantismo e a loucura. A questão da saúde mental no contexto da produção artística, especialmente no que se refere às mulheres neste contexto se faz necessária e importante no campo da Psicologia.

3. Arte, criatividade e saúde mental

A compreensão do que é saúde e adoecimento psíquico é outro fator que modificou-se ao longo dos anos. Em meio a estas especulações acerca da etiologia da loucura, os tratamentos oferecidos às chamadas pessoas insanas também variavam em diferentes períodos. Inicialmente, a explicação do adoecimento psíquico pela crença religiosa e sobrenatural vigorava nas sociedades antigas.

Foerschner (2010) afirma que em 5000 A.C., o tratamento para curar a psicopatologia era o trepanamento, que é a realização de uma pequena incisão no crânio para possibilitar a saída dos espíritos maus, causadores da doença. O povo hebreu, por sua vez, acreditava que as psicopatologias eram punições divinas em resultado dos pecados cometidos pelos homens. Egípcios Antigos também apresentavam suas crenças sobrenaturais quando enfrentavam doenças desconhecidas, mas é importante assinalar que há registros de recomendações curativas interessantes em papiros egípcios, que contemplam arte. Para eles, era recomendado que o doente mental se envolvesse intensamente em atividades recreativas e artísticas, como concertos de música, dança e pintura, intencionando o apaziguamento de seus sintomas e o retorno a uma sensação de normalidade.

Na Grécia Antiga, o médico Hipócrates apresentou a teoria de ser a loucura uma questão de patologias cerebrais, e não do sobrenatural. Segundo ele, as diferentes combinações de quatro fluidos corporais produziam diferentes personalidades. Já as sociedades da Idade Média, com a crença de que o desequilíbrio dos humores eram a causa das doenças, faziam tratamentos que envolviam laxantes, eméticos, sangrias e dietas específicas para cada tipo de doença. Para pessoas delirantes, por exemplo, recomendava-se evitar vinho e carne vermelha, aumentando o consumo de salada verde, leite e cevada. À família cabiam todos os cuidados aos doentes mentais, mas no século VIII foi criado o primeiro hospital para doentes mentais em Bagdá (Foerschner, 2010).

Segundo Millani e Valente (2008), a partir do século XII a Inquisição cristã difundiu a ideia de loucura aparentada da feitiçaria e da bruxaria. Com o fim da Idade Média e das expedições militares das Cruzadas, já no século XVI, os leprosários construídos anteriormente agora se encontravam esvaziados, e passaram a ser utilizados para a internação de portadores

de doenças venéreas e pelos doentes mentais. Ainda no Renascimento muitas pessoas doentes mentais foram atiradas em rios através de embarcações especializadas neste serviço, que livravam a cidade dos loucos vagantes e, simbolicamente, da loucura.

Foerschner (2010) nos conta que uma mistura de ópio, láudano, grãos e unguentos era feita com a intenção de diminuir os sofrimentos dos acometidos por doenças mentais. O contexto em que se encontram as pessoas em sofrimento psíquico é de intenso abuso e violência. Os manicômios eram compostos por celas escuras em que muitos internos eram acorrentados às paredes de forma que impossibilitava-os de se deitar, obrigando-os a dormir em pé. Estas celas nunca eram visitadas, a não ser para a entrega das refeições, e jamais eram limpas; as pessoas viviam em meio às próprias fezes. Esta forma de lidar com as doenças mentais foi comum de 1500 até 1800, segundo o autor.

Vietta, Kodato e Furlan (2001) contam que neste contexto o médico Phillippe Pinel sugeriu que a loucura seria uma doença moral, e não física. Para conduzir o paciente de volta à normalidade era preciso um ambiente muito diferente do encontrado nos manicômios da época; as pessoas necessitavam de tranquilidade e calma para restabelecer a racionalidade almejada pelos médicos. A presença afetiva do médico tem importante papel na recuperação do paciente. Não se tratava de uma recomendação como aquela sugerida pelos egípcios antigos, em que a arte e a participação nesse meio eram estimuladas, mas as ideias de Pinel já mostravam algo inovador para o contexto manicomial da época.

Durante o ano de 1792, Pinel se responsabilizou por La Bicetre para testar sua hipótese de que os pacientes doentes mentais melhorariam se fossem tratados com bondade e consideração. A imundice, o barulho e o abuso foram eliminados rapidamente após serem providenciados a quebra das correntes, os quartos ensolarados e a liberdade para exercitarem-se livremente nos terrenos do manicômio (Foerschner, 2010, p. 2, *tradução livre da pesquisadora*).¹

1

“During the year of 1792, Pinel took charge of La Bicetre to test his hypothesis that mentally ill patients would improve if they were treated with kindness and consideration. Filth, noise, and abuse were eliminated quickly after patients were unchained, provided with sunny rooms, allowed to exercise freely on the asylum grounds...”

Esta foi a primeira de muitas reformas manicomiais do período oitocentista. Antes disso, as instituições religiosas eram as conhecidas por oferecer tratamentos ditos mais “humanos” a seus internos. O trabalho manual e as discussões espirituais passam a ser incentivadas, com caráter mais humanitário orientando as práticas manicomiais da época.

A visão moral da doença mental levou a uma grande eficácia nas formas de tratamento dos adoecidos, mas foi incapaz de ultrapassar o final do século XIX. Foi então que se deu o estabelecimento do crescente modelo biomédico, que tomava o pensamento dos estudiosos e os levava a buscar as causas biológicas para as doenças mentais. É nesse momento que o tratamento psicanalítico desenvolvido por Sigmund Freud torna-se popular, especificamente no início do século XX. Além da Psicanálise freudiana, nos anos 30, tratamentos com eletrochoques, medicações psicoativas e lobotomias tinham início na Europa, resultantes desta compreensão biomédica das doenças mentais (Foerschner, 2010).

Verifica-se nos diversos tipos de tratamento desenvolvidos durante os séculos supracitados uma constante: a atuação de um terceiro sobre o corpo do sujeito adoecido, cerceando sua liberdade de ação com o pretexto de tratar uma doença mental. As exceções até aquele momento foram as sugeridas pelos antigos egípcios e por Pinel, que elevaram as artes e a bondade como as melhores formas de lidar com o adoecimento mental. A relação entre arte e saúde mental foi posteriormente discutida por estudiosos de renome da Psicologia, que voltaram seus olhares para as diversas potencialidades deste fenômeno humano.

Lev Vigotski (1999) defendia que a arte está relacionada com a realidade objetiva, à vida e às relações sociais de uma determinada época. Objetos artísticos não configurariam cópia fiel da realidade objetiva, mas sim resultado da ação criativa; constituem-se numa produção elevada do trabalho humano, pois quem produz arte solidifica no objeto complexas ideias e significados que podem ser apreendidos por outras pessoas. Para Barroso e Superti (2014) essa apropriação pelo outro não se dá de forma mecânica, mas sim realiza-se através dos sentimentos outras potencialidades das pessoas.

Pode-se fazer uma associação destas ideias às análises de Alvim (2007) acerca de Merleau-Ponty e também com o conceito de *Zeitgeist*: apesar de o olhar do artista expresso em objeto artístico não necessariamente constituir uma fiel cópia do mundo físico, este objeto,

de fato, seria o resultado material da experiência vivida no mundo, naquele momento e contexto.

A relação entre arte e saúde mental aparece também inúmeras vezes nas obras de Freud. Autuori e Rinaldi (2014, p. 299) realizam um estudo sobre como a arte aparece nas obras de Freud e reiteram que “em alguns de seus textos, Freud se ocupa em analisar o artista e suas obras, em outros se debruça sobre o processo criativo, e ainda há escritos onde recebe da arte algumas indicações preciosas para o entendimento dos processos mentais”. As autoras argumentam que há diferentes formas da Psicanálise se relacionar com a arte e agrupam o pensamento de Freud sobre esse tema em quatro grandes categorias: a) autor e obra—onde as discussões se relacionam com o entendimento da obra de arte se dá através das vivências do artista e em seu psiquismo; b) arte, realidade e fantasia que configura uma discussão de que a arte representa a realidade psíquica do artista; c) a arte ensina à Psicanálise, onde a Psicanálise é considerada aprendiz da arte; d) o processo da criação artística olhado pela Psicanálise. À guisa de conclusão, Autuori e Rinaldi defendem que não se pode dizer em contradições de Freud sobre a arte e a Psicanálise, mas sim num pensamento dialético entre a arte e sua investigação teórico-clínica: "(...) compreendemos com Freud que a arte está à frente da Psicanálise e que diante do artista, a análise tem que depor suas armas" (p.299).

A Psicanálise, mais especificamente o ramo freudiano, foi, todavia, criticada pela crescente onda humanista da Psicologia da virada do século XX em virtude de seu suposto determinismo quanto ao ser humano (Schneider, Pierson e Bugental, 2015, p. *xix*).

Por outro lado, Carl Jung, dissidente da Psicanálise Freudiana que muito se debruçou sobre o papel da arte e sua relação aos mecanismos psíquicos do inconsciente, tinha uma forma particular de compreender a Psicanálise da arte. Gaillard (2010) nos conta que Jung afasta sua proposta psicanalítica de uma forçosa análise de artistas e de suas obras, compulsoriamente assentados no divã. Ao invés disso, após conhecer uma obra de arte, Jung permite-se um tempo de pausa, a que chama *geschehen lassen*, ou “deixar acontecer”, no sentido de permitir “... que apareça o que interiormente se apresenta a ele quando descobre uma obra” (p. 124). Desta forma, sentimentos, emoções e impressões diversas virão à tona, de forma que o espanto perante estes é o indicativo de que estamos diante de manifestações do

inconsciente. Esta abordagem da arte sob o viés Junguiano tem, portanto, um caráter fenomenológico além de psicanalítico.

A Psicologia Humanista também explorou esta temática. Para J. L. Moreno, por exemplo, a criatividade era uma condição central no processo de ter uma vida saudável (Freire, n.d.). Segundo Ferreira (2010, p. 63), o conceito de criatividade e espontaneidade dizem respeito aos fenômenos “primários e positivos”; são, portanto, inatos e puros ao ser humano. Puros na medida em que não são “derivados da libido ou de qualquer outro impulso animal” (Gonçalves como citado em Ferreira, 2010, p. 63). A capacidade de produzir algo novo faz parte do ser humano saudável, na visão psicodramática.

Na Gestalt-terapia, influenciados pelas ideias de organismo e autorregulação da teoria organísmica (Kurt Goldstein), os autores Perls, Hefferline e Goodman (1998) referem que o adoecimento psíquico, os chamados padrões neuróticos são “padrões estereotipados que limitam o processo flexível de dirigir-se criativamente ao novo”. Reiteram que estar em contato é criar, gera movimento e novidades a cada instante. Portanto, a perda da criatividade é uma das consequências mais usuais nos processos de restrição de funcionamento no ciclo da autorregulação organísmica. Deste modo, fica evidente que, na teoria da Gestalt-terapia, criatividade e saúde são funções que andam juntas e as restrições no modo de ser do homem ocasionam sempre restrições na possibilidade desta pessoa ser criativa e de ter respostas inovadoras e espontâneas para os acontecimentos sempre novos no seu dia-a-dia e nas relações interpessoais que estabelece pela vida (Lima, 2009, pp. 90 e 91).

A respeito das intervenções psicológicas envolvendo arte, recentemente também vem-se produzindo pesquisas investigando o expressivo papel da produção artística na promoção de saúde mental, como evidenciado nos trabalhos de Jensen (2018), Dunphy, Baker, Dumaresq, Carroll-Haskins, Eickholt, Ercole, Kaimal, Meyer, Sajjani, Shamir e Shamir (2019) e Bonde e Jensen (2018).

Bilbao e Cury (2006) apresentaram em seu trabalho um breve resumo da história do interesse psiquiátrico na produção artística de pessoas em sofrimento psíquico. No século XIX, Ambroise Tardieu, Paul-Max Simon e Marcel Reja inauguram as análises sobre a temática da saúde mental e produção artística, apresentando as ideias de que a arte produzida pelos então “insanos” dizia respeito a seus sintomas e psicopatologias. No Brasil, destaca-se a

esse respeito o trabalho de Nise da Silveira. Lima e Pelbart (2017) nos relatam das preocupações de Nise com a forma indigna como eram tratados os usuários de saúde mental, fato que impulsionou sua busca por atividades de terapia ocupacional que possibilitassem brechas de expressão inconsciente de pacientes sofrendo com esquizofrenia, principalmente. A psiquiatra encontrou na pintura e na escultura, resultados promissores em relação à promoção de saúde mental nas pessoas que tiveram a chance de participar de sua terapia inovadora. Sabe-se, a partir do trabalho executado por artistas e usuários de saúde mental e da análise de Nise da Silveira, que as imagens produzidas por estes artistas nunca são simplesmente representações de sintomas; são também algo novo, uma criação que diz do sujeito, de seu tempo e vivência. Essa criação é um símbolo e a criatividade do artista está em ação na criação simbólica.

Dunphy e colaboradoras (2019) trabalharam analisando uma coletânea de pesquisas acerca do uso de artes no tratamento de pessoas diagnosticadas com depressão ou que apresentassem sintomas depressivos. Concluíram que em 51 dos 75 artigos analisados a respeito deste assunto foi possível verificar resultados quantitativos ou qualitativos significativos, a depender da modalidade de pesquisa de cada pesquisa.

Jensen (2018), em estudos realizados com usuárias de serviços de saúde mental, notou que a produção artística possibilitava a desestigmatização social das participantes de sua pesquisa. Ao mesmo tempo, constatou que as atividades de produção de arte levaram as usuárias a perceber diversos novos papéis que poderiam exercer para além do passivo papel inicial de meras “pacientes”. Além disso, segundo algumas usuárias o momento de produção artística proporcionava um espaço para libertação de pensamentos desagradáveis, possibilitando o relaxamento.

3.1 Compreensão social da saúde mental

Georges Canguilhem em seu livro “O Normal e o Patológico” (2002), analisa o papel da criatividade em relação à saúde e doença do ser humano. Canguilhem inicialmente debate sobre as reflexões escritas por Kurt Goldstein, médico psiquiatra que afirmava perceber que pacientes que sofriam com alterações físicas decorrentes de enfermidades ou acidentes tinham desenvolvido novas concepções acerca do que consideravam normal em relação à condição de

saúde e doença; para estes a ideia de que saúde seria a ausência de doença já não fazia sentido. Sendo assim, o que antes da enfermidade fora considerado normalidade para aquele indivíduo se alterava a partir das novas práticas cultivadas criativamente em virtude das mudanças em seu mundo – no caso, relativas a problemas de mobilidade. Sobre isso, Canguilhem afirmou:

(...) Goldstein, em suma, está apenas confirmando esse fato biológico fundamental: é que a vida não conhece a reversibilidade. No entanto, apesar de não admitir restabelecimentos, a vida admite reparações que são realmente inovações fisiológicas. A redução maior ou menor destas possibilidades de inovação dá a medida da gravidade da doença. Quanto à saúde, ela nada mais é que a indeterminação inicial da capacidade de instituição de novas normas biológicas (Canguilhem, 2002, pp. 157 e 158).

Sendo assim, a experiência no mundo, seja através da corporeidade ou do próprio meio em que se encontra o organismo, vai sofrer alterações; e o papel da criatividade nesta experiência humana no mundo fica evidente em relação à saúde. É importante compreender que o autor esclarece a impossibilidade de reversibilidade dos acontecimentos relativos à doença e saúde. O que há, portanto, são o que chama de reparações; comportamentos necessariamente criativos dos indivíduos visando inovar em vias de experimentar o mundo da melhor forma possível. “É nesse sentido que qualquer estado do organismo, se for uma adaptação a circunstâncias impostas, acaba sendo, no fundo, normal, enquanto for compatível com a vida” (Canguilhem, 2002, p. 162). As atitudes mais criativas dos indivíduos são, neste sentido, aquelas que visam à compatibilidade com suas vidas.

A Gestalt-Terapia valoriza a criatividade como um recurso importante no processo de autorregulação do indivíduo. Ciornai (1994 como citada em Silva, Carvalho e Lima, 2013) esclarece que nesta abordagem psicológica a pessoa é concebida como um sistema aberto que realiza constantes trocas criativas com o campo a partir das funções de contato. Ajustamentos realizados a partir do contato com o campo serão sempre criativos, já que são resultantes de algo antigo com algo novo, criação da pessoa (p. 21).

O modo criativo de existir faz parte de uma relação saudável do ser humano com seu ambiente, afinal, e “... a criatividade é uma concepção que em ato, diante da realidade dada, coloca algo de novo na realidade” (Silva, Carvalho e Lima, 2013, p. 22). Mesmo a partir deste

algo novo, para as autoras a criatividade também carrega algo de histórico em relação ao sujeito que a produz, na medida em que esta pessoa encontra-se contextualizada em suas vivências atuais e a seu contexto; diferencia-se também da mera atividade, que aliena e é simplesmente executada de forma acrítica. Sob esta ótica a produção artística emerge com potencial de retomada da criatividade humana.

A criatividade é defendida por Lima (2009) como “um dos recursos fundamentais ao processo de auto-regulação organísmica” (p. 86), já que “para que a auto-regulação aconteça, é fundamental que o organismo possa dar respostas novas para as situações pelas quais ele passa na sua permanente interação com o meio ambiente”. Esta definição, em conformidade com Silva, Carvalho e Lima (2013), diz respeito não apenas a um conceito, mas a uma ação propriamente dita. A perda da criatividade se desdobraria em sofrimento, já que isto leva o organismo a comportamentos estereotipados e à consequente “perda da capacidade da pessoa autorrealizar-se e viver a vida de modo prazeroso” (pp. 88 e 89).

Kurt Goldstein (como citado em Lima, 2009), criador da teoria organísmica, ainda nos lembra de que o ambiente em que se encontram os organismos estão em constante alteração. Por esta premissa se dá a importância dos organismos serem capazes de respostas novas às situações que se desdobram ao longo de suas existências. Desta forma, sob o viés da Gestalt-terapia, a criatividade tem sua importância para a vida humana atrelada ao mecanismo fundamental de sobrevivência e saúde, a autorregulação organísmica.

Marcos José Müller (2001) relata-nos sobre como o filósofo Merleau-Ponty recorria às obras de arte como exemplos em suas investigações sobre a experiência, tendo a criatividade um papel importante em suas análises, envolvida no conceito de espírito selvagem.

Segundo Alvim (2007), Merleau-Ponty desenvolveu suas análises sobre o alicerce da fenomenologia desenvolvida por Husserl, que por sua vez criticava o dualismo mente-corpo e o mecanicismo de Descartes. Partindo deste contexto, Merleau-Ponty encaminhou sua proposta filosófica para trilha da percepção e da corporeidade, questionando com estas ferramentas conceituais a supremacia da consciência racional em relação à consciência perceptual. Para ele, esta última é, em verdade, a experiência do aqui e agora, da estrutura em processo, que permite a superação do idealismo e do objetivismo que tem sua máxima na oposição entre corpo e mente. O conceito de corpo é o fio condutor da obra de Merleau-Ponty

rumo ao novo paradigma fenomenológico que propõe. Nesse, a capacidade perceptiva é o lócus do encontro sujeito-mundo, e o corpo é a matriz deste lugar. “A consciência reflexiva não é a forma canônica de consciência, nem sua única forma, nem a primeira. Depende da consciência perceptiva, indiscernível de um corpo cognoscente” (Merleau-Ponty como citado por Alvim, 2007, p. 20).

Alvim (2007) afirma ainda que para Merleau-Ponty a corporeidade é compreendida como “uma vivência intencional e que, como tal, brota da correlação sujeito e mundo – no âmbito da experiência” (p. 2) ou seja, é unidade fundamental da experiência existencial. A experiência é, por sua vez, “um processo eminentemente criativo de um corpo-sujeito-do-mundo” (p. 4). Assim, aquilo que é vivido pelos humanos enquanto corpos constituirá a significação, que essencialmente diz respeito ao ato comunicativo da fala ou da escrita, ato este que pode ser artístico ou psicoterápico. Estas ações do ser humano em seu meio não são unilaterais, mas dialéticas, de forma que o meio também interfere neste sujeito, configurando o campo fenomenal. Alvim afirma, então, que Merleau Ponty segue suas análises rumo a experiência sensível humana em estado bruto, recorrendo à arte neste objetivo: “Propõe a arte e o processo criativo como formas de acesso ao ser bruto, no sentido de que na ação criativa podemos falar de um corpo-junto-com-o-mundo” (p. 55).

Müller (2001) aponta que Cézanne foi um artista largamente analisado por Merleau-Ponty devido a seu interesse em apresentar ao público a forma com a qual experienciava e via o mundo, seu testemunho da natureza, em oposição à mera apresentação pictórica de um objeto. Esta forma inovadora de criar dizia do movimento modernista, que caracterizava-se pelo descompromisso com a antiga tendência da arte de representações fidedignas ao mundo físico. “A obra de arte é a expressão viva do entrelaçamento de homem e mundo e veículo de passagem do visível ao invisível. A ação criadora é a protagonista da visibilidade” (Alvim, 2007, p. 56). É assim, sob o viés merleaupontyano, que a arte e a filosofia se unem em vias de produzir sentidos, inclusive relacionados aos sintomas do sujeito que produz.

Galli (2009) afirma que existe uma relação indiscutível entre momento de vida e surgimento de um sintoma nos seres humanos. Explica-se recapitulando a importância da interação com o meio para o equilíbrio orgânico. Uma pessoa pode aproximar-se deste equilíbrio, cujo ingrediente principal é o ritmo de contato/fuga com outros seres, através de

uma autoconscientização de qualidade, de um “escutar-se verdadeiramente” (p.68). Desta forma, para a autora, a obnubilação da capacidade de uma pessoa de refletir sobre si interferiria dramaticamente em seu equilíbrio orgânico; os indivíduos nestas circunstâncias não estão se autoapoiando e se autorregulando. Neste momento os sintomas podem surgir, vindos como “a forma física ou psíquica de expressão de conflitos e tem a capacidade de mostrar às pessoas em que consistem seus problemas” (p. 66). Buscar o desaparecimento dos sintomas é calar um “companheiro capaz de descobrir o que lhe falta” (p.66). Assim, o sintoma e o momento de vida da pessoa estão interligados, assim como o *Zeitgeist* em que esta pessoa se encontra.

Com objetivo de discutir a relação entre arte e psiquismo, o presente estudo optou por fazer uma pesquisa documental sobre a vida e obra de Camille Claudel, como uma artista do período do simbolismo que lidou com o diagnóstico de uma doença mental, ficou internada a maior parte de sua vida e se afastou definitivamente da sua produção artística.

A seguir apresenta-se um breve biografia da referida artista.

4. Vida e obra de Camille Claudel

Segundo as autoras Magny e Charvier (n.d.), Camille Claudel nasceu em 8 de Dezembro de 1864 no pequeno vilarejo de Fère-en-Tardenois, no distrito francês de Aisne. Foi a filha mais velha, nascida após a morte prematura do irmão mais velho, seguida por Louise (1866) e Paul (1868), de Louis-Prosper Claudel e Louise-Athénaïse Cerveaux. Os Claudel eram uma família muito reservada, tensa e cheia de brigas internas. A mãe de Camille era uma mulher séria que não fazia muitas demonstrações de afeto, focando sua energia nas tarefas domésticas. O pai, por sua vez, era um homem rude, mas essencialmente íntegro e devoto a seus familiares. A família mudou-se por diversas vezes durante a infância de Camille devido ao trabalho de seu pai, que era funcionário público especializado em arrecadações de impostos.

Segundo as autoras, Paul foi o único entre as crianças a nascer em Villeneuve-sur-Fère, vilarejo vizinho à Tardenois, onde a família tirava férias de verão. Essa cidadezinha teve imensa importância afetiva para as crianças Claudel, que lá escalavam as formações rochosas das redondezas e brincavam nos bosques. Paul e Camille ali constroem entre si uma união fraternal próxima e solidária que perdurou por toda a vida.

Segundo Wahba (1996), nessa época a menina consultava com frequência o acervo literário do pai, tendo se interessado pelas tragédias gregas e obras clássicas. Muito do temperamento rígido e conservador do pai aparecia na personalidade de Camille. Sobre a mãe de Camille sabe-se que perdeu a própria mãe aos três anos de idade e nunca se interessou por nada fora do cotidiano de suas obrigações domésticas, a não ser pela música, tendo aprendido a tocar piano. No entanto, não demonstrava ternura, elegância ou curiosidade intelectual. Essas duras críticas, segundo a autora, são baseadas em escritos de Camille e Paul Claudel.

Magny e Charvier (n.d.) afirmam que no ano de 1876 o pai da família é promovido e mudam-se todos para a vila de Nogent-sur-Seine, onde hoje existe o Museu de Camille Claudel. Ali, Camille esculpiu suas primeiras obras em argila, aos doze anos: *David et Goliath*, *Bismarck* e *Napoléon*. As três obras desapareceram. Nesta época o talento da menina era evidente, visto a precocidade de suas demonstrações artísticas. Através do preceptor das crianças, Louis-Prosper Claudel entra em contato com um escultor, Alfred Boucher, que

identificou definitivamente as habilidades escultóricas da pequena Camille e passa a fazer visitas frequentes aos Claudel para aconselhar e ensinar os rudimentos das técnicas de modelagem à menina.

Apesar das recomendações do professor, Wahba (1996) afirma que Louise-Athénaïse, mãe de Camille, desaprovava a carreira de escultora, pois às mulheres da época a vida oferecia apenas o caminho do casamento ou do recolhimento da vida pública. Não quis aproximar-se dessa filha que não compreendia e achava selvagem. Louis-Prosper buscou sempre incentivar a carreira artística da filha Camille, e enquanto estava vivo sustentava-a financeiramente.

Ainda de acordo com Wahba (1996) em 1881, aos 17 anos, Camille inicia seus estudos na Académie Colarossi, em Paris. Na mesma rua onde mora, a jovem aluga um ateliê dividindo os custos com outras colegas artistas, visto que a Academia de Belas-Artes não as aceitavam como alunas. Uma dessas moças, Jessie, seria sua amiga até o fim da vida. Desse período datam duas obras que demonstram a habilidade precoce e o estilo pessoal bastante desenvolvido de Camille: *Paul Claudel aos treze anos* e *Retrato de velha*, produzidos entre os 17 e 18 anos. Seu antigo orientador fazia visitas semanais para corrigir as produções das moças, mas em 1882 passou esta responsabilidade a seu colega Auguste Rodin em razão de uma necessária viagem à Itália. A partir de 1883 então, Camille se tornaria aprendiz, modelo, musa e amante do famoso escultor. Neste ano a moça deixa sua família para viver com o namorado. Rodin já era casado com a senhora Rose Beuret, mas ele e Camille viveram um romance intensamente; e as influências artísticas de uma sobre o outro são trocadas ao longo dos anos que o casal se mantém em união (Magny e Charvier, n.d.).

Bastos (2005) afirma que em 1892, enquanto vivia com Rodin, Camille passa por um aborto, e especula-se que tenha havido um segundo. No ano de 1893 Camille começa a exprimir ideias do tipo persecutório. Neste mesmo ano, seu irmão Paul torna-se diplomata e muda-se para Nova Iorque. É no ano de 1898 que a artista definitivamente se separa de Auguste Rodin, tendo desacreditado afinal que o amante terminaria seu casamento com a esposa Rose para casar-se com ela. De acordo com Chapelle (1997) a artista muda-se sozinha, em 1889, para seu último ateliê antes do aprisionamento.

Magny e Chavier (n.d.) afirmam que no ano de 1911, Camille encontra-se em situação de verdadeira miséria, confinada em seu ateliê. A artista vivia com seus gatos, vestia-se com uma camisola branca e caminhava por seu prédio com cabelos desalinhados. Sentia-se constantemente perseguida pelo que chamava “a gangue de Rodin”, a quem acusava de tentativas de furto de sua arte. Nesta situação, já não sai mais de seu ateliê, e seus rompantes de destruição de suas obras e gritos de acusações à Rodin causam preocupação e vergonha à sua família.

Em 3 de Março de 1913, falece Louis-Prosper Claudel, o pai que a amava e protegia mandando-lhe dinheiro para manter sua profissão de escultora e suas necessidades básicas. Camille não foi informada de sua morte em tempo e não participou do velório. Em sete de Março do mesmo ano o médico da família, Dr. Michaux, redige o certificado de internação de Camille devido à psicose delirante. No dia 10 de Março de 1913 ela foi internada no hospício de Ville-Évrard. Foi transferida para o sanatório de Montdevergues no ano seguinte, aos 49 anos, onde passou o restante de seus dias. Apesar das tentativas posteriores de seu médico de dar-lhe atestados de melhora, sua família jamais permitiu sua saída do hospício (Magny e Chavier, n.d.).

Camille Claudel recebeu treze visitas de seu irmão ao longo de 30 anos de internação e uma de sua antiga colega de ateliê, Jessie Lipscomb. Sua mãe e sua irmã jamais a visitaram. Faleceu em 1943, aos 78 anos, em Montdevergues (Chapelle, 1997).

5. Metodologia

Objetivou-se com este trabalho refletir sobre questões relacionadas a arte e psiquismo, num estudo qualitativo em uma perspectiva fenomenológica, a partir de reflexões sobre a vida e obra de Camille Claudel. Para tanto, foi realizada análise do livro “Camille Claudel, criação e loucura”, de Liliana Liviano Wahba (1996), com ênfase nos recortes de correspondências de Camille publicadas pela autora da obra literária.

Holanda (2006) estabelece que o método de qualitativo fenomenológico “constitui-se numa abordagem descritiva” (p. 371). Para isso é necessário a precisa formulação do problema, a realização de uma narrativa descritiva das ocorrências deste problema e a análise explicativa e interpretativa dos dados da pesquisa que compõe o trabalho. Estas tarefas corroboram para a compreensão do fenômeno estudado desde que as bases filosóficas apresentadas sejam sólidas e a escolha dos sujeitos de pesquisa seja feita de forma cuidadosa, decidindo por pessoas significativas para o que se propõe analisar.

Assim sendo, de acordo com Andrade e Holanda (2010) a pesquisa fenomenológica implica no olhar para o fenômeno tal como ele se apresenta associado a postura da pesquisadora, perpassando a percepção de quem o investiga. Os autores apresentam o modelo da fenomenologia empírica de Amadeo Giorgi (1985), em basearemos esse estudo. Essa metodologia, defende uma análise considerando 4 passos.

O primeiro passo chama-se “sentido do todo”, que consiste na leitura das informações construídas, a fim de alcançar o sentido geral do todo. Nesse momento é importante a compreensão global do conteúdo sem tentativas de identificar unidades de significado. O segundo passo proposto é realizar a discriminação de unidades significativas que se apresentam, focadas no fenômeno que é pesquisado, com objetivo de relacionar o conteúdo com a perspectiva psicológica. Essa etapa é constituída por releituras, quantas forem necessárias, das informações em questão. Já o terceiro passo consiste na transformação das expressões cotidianas do sujeito em linguagem psicológica com ênfase no fenômeno que está sendo investigado. Ao final, no quarto passo, busca-se a elaboração da síntese das unidades significativas que resultam em uma declaração da significação psicológica dos fenômenos observados em relação a experiência do sujeito (Andrade e Holanda, 2010).

5.1. Procedimento de análise de dados

Inicialmente a pesquisadora realizou a leitura do livro intitulado “Camille Claudel, criação e loucura”, de Liliana Liviano Wahba (1996). A partir dessa leitura, decide-se por focalizar na análise da correspondência de Camille Claudel, que a autora destaca na obra.

Em seguida, as cartas são destacadas e organizadas em ordem cronológica, conforme pode ser observado na sessão “Apêndices” deste trabalho. Selecionou-se para esse estudo vinte e três fragmentos e cartas encontrados no livro supracitado. Essa correspondência foi produzida ao longo de 46 anos, entre 1893 e 1939.

De maneira geral, essas cartas se caracterizam por mensagens da artista enviadas para diversas pessoas conhecidas. Somam ao todo sete cartas enviadas por Camille Claudel ao irmão Paul Claudel, quatro cartas ao amigo e mecenas Eugène Blot, três cartas ao namorado Auguste Rodin, duas cartas à sua mãe Louise-Athénaïse Claudel, duas cartas a seu primo Charles, duas cartas ao patrono Capitão Tissier, uma carta à sua prima, uma carta à sua antiga companheira de asilo e uma carta ao médico da família, Micheaux. Essas correspondências foram enviadas em dois momentos, quando Camille ainda estava em liberdade e após ter sido internada no manicômio.

Após a catalogação da correspondência, passou-se à realização de inúmeras leituras de cada uma das cartas, de forma a apreender o sentido do todo que lá se apresentava. Cada uma das mensagens analisadas apresenta sua temática específica, mas a totalidade das cartas configura uma novidade em termos de fenômeno empírico e a mera listagem de suas temáticas não seria capaz de apreender este todo.

Depois das repetidas leituras da correspondência de Camille Claudel, a pesquisadora buscou identificar as temáticas presentes em cada carta; os significados foram atribuídos pela pesquisadora, e a partir disso buscou-se realizar a transformação das expressões cotidianas expressas nas cartas, em linguagem psicológica correspondente ao fenômeno, criando assim as unidades de significado. A seguir exemplificamos o procedimento realizado com a carta de Camille Claudel a Rodin, de 1893 (Apêndice A):

Carta	Temáticas	Atribuição de significados e relação com linguagem psicológica	Significados atribuídos
<p>“Senhor Rodin, Como não tenho nada a fazer, continuo escrevendo-lhe. Não pode imaginar como o tempo está bom aqui em Islette. Comi hoje na sala do meio (que serve de estufa), de onde se vê o jardim dos dois lados, a Sra. Courcelles me propôs, sem que eu nunca tivesse tocado no assunto, que se fosse do seu gosto o senhor poderia comer nela de vez em quando e até mesmo sempre (acho que ela tem a maior vontade que isso aconteça), e é tão bonito, ali! E passei no parque, está tudo podado, feno, trigo, aveia, pode-se andar por toda parte, é um encanto. Se o senhor tiver a bondade de cumprir sua promessa, conheceremos o paraíso. Terá o quarto que quiser para trabalhar. A velha ficará a seus pés, acho. Ela me disse que eu [poderia ou devia, rasurado] tomar banhos no rio, aonde a filha dela e a empregada costumam ir sem qualquer perigo. Com a sua permissão, irei também, pois é muito agradável e evitará que me desloque até Azay para os banhos quentes. Como seria gentil se o senhor me comprasse uma roupa de banho azul-escuro com galões brancos, em duas peças, blusa e calças (tamanho médio), no Louvre ou no Bon Marché (em sarja) ou em Tours! Deito-me toda nua para imaginar que está ao meu lado, mas quando acordo já não é mais a mesma coisa. Beijos. Camille. Sobretudo não me engane mais.”</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Fala que está sem fazer nada - Fala da intimidade e do amor por Rodin - Pede visita de Rodin; - Pede permissão para nadar; - Pede para não ser enganada, cobra fidelidade; - Fala do ambiente agradável em que está e que gostaria de compartilhar com Rodin; - Pede um presente; 	<ul style="list-style-type: none"> - Se coloca numa posição de submissão ao pedir autorização para nadar (estereótipo de gênero, na época); - Pede para não enganada novamente (insegurança, ciúmes na relação afetiva com Rodin); - Evidencia-se conflitos e mágoas na relação com Rodin; - Carta escrita no mesmo período em que a literatura aponta aborto espontâneo de Camille – estaria ela em lugar para restabelecer sua saúde? ; - Seu discurso sinaliza expectativas com relação a promessas de Rodin que não foram cumpridas; - Ressalta a valorização e reconhecimento de Rodin; 	<ul style="list-style-type: none"> - Como era ser mulher no período oitocentista; - Relação conflituosa com Rodin; - Relação com Rodin e suas implicações na vida afetiva e produção artística;

Tabela 1: exemplo de procedimento de análise dos dados.

Ressalta-se que numa mesma carta, como exemplificado acima, poderiam ser identificados diferentes sentidos, e ilustrar mais de uma unidade de significado. Nesse trabalho, para a discussão das unidades de significado, buscou-se exemplificar com trechos de cartas que melhor as representavam, na perspectiva da pesquisadora. O passo seguinte foi a definição de unidades de significado e estabelecimento das relações destas com o foco do estudo e com a linguagem psicológica, buscando elaborar uma síntese final que demonstrasse o aprendizado alcançado em relação aos objetivos propostos no estudo. Seguem, abaixo, as unidades de significado destacadas a partir de exaustiva leitura das correspondências:

- a) Sendo mulher artista, em tempos que a arte era ofício masculino;
- b) A relação com Auguste Rodin e suas implicações na produção artística e na vida pessoal;
- c) Produção artística e criatividade ao longo da vida;
- d) Vivências de Camille no cárcere – A ausência de liberdade, encarceramento manicomial, a queixa de abandono, e a interrupção da criação e a loucura.

6. Análise e discussão dos dados

A seguir discutiremos cada uma das unidades de significado elencadas acima, buscando correlacionar com a literatura consultada bem como com a percepção e significados construídos pela pesquisadora. Ressalta-se aqui, que os trechos da correspondência de Camille Claudel serão apresentados em *itálico*, com o objetivo de facilitar a compreensão do leitor.

6.1. Sendo mulher artista, em tempos que a arte era ofício masculino

Como destacado, no capítulo dois deste trabalho, de acordo com Costa (2007) grandes acontecimentos contribuíram para a formação do ideal oitocentista do que englobaria o universo feminino. O pensamento dicotômico permeava a concepção social da época: homem/mulher, público/privado, dominação/submissão. Neste sentido, o *Zeitgeist* que permeia grande parte da vida de Camille é aquele em que esta dicotomia entre masculino e feminino ganha força. Ademais, neste tempo encontramos amalgamadas certas características fundamentais para nossa compreensão daquele momento, como a ascensão da sociedade burguesa e o liberalismo econômico, além da revolução industrial e a influência dos movimentos artísticos compreendidos por romantismo, impressionismo e realismo. À Camille, coube novamente a vanguarda, inovando com seu simbolismo (Chapelle, 1997).

Mesmo com tamanha inovação, inteligência e firmeza em seu propósito artístico, Camille sofria também com sua mais antiga dor: o desamparo familiar. Como afirmado por Wahba (1996) a moça era desde a infância considerada uma selvagem por sua mãe, que desaprovava sua produção artística tão incomum entre as mulheres. Sua escolha de relacionar-se com um homem mais velho e casado não favoreceram a forma como era vista por suas mais próximas familiares.

A mulher artista, livre e solteira era considerada um escândalo no começo do século, particularmente numa atividade masculina como a escultura. Perdeu toda segurança e apoio, fracassando também diante da mãe e da irmã, que a criticavam e abominavam por sua conduta, e sentia-se mal perante o pai, que a idealizara tanto (Wahba, 1996, p. 31).

De fato, Camille desviava da norma estipulada às mulheres na Paris do século XIX. Como já foi afirmado de acordo com Magny e Charvier (n.d.), modelar a terra rendeu à Camille repreensões familiares na infância, enquanto na vida adulta ela teve seu trabalho deslegitimado e apropriado por

homens, dificultando tanto sua ascensão na carreira quanto a própria subsistência da artista. O fato de muitas obras de arte terem sido assinadas por outros artistas é corroborado por Lima (2015) em seu trabalho:

*Até 1897, mulheres eram excluídas das principais escolas de artes francesas, como a École de Beaux-Arts. Trabalhavam como ajudantes ou assistentes de artistas e não podiam assinar as obras que ajudavam a realizar. Camille não assinou *Les Portes de l'Enfer* ou *Les Bourgeois de Calais*. Ficou à sombra de Rodin (Lima, 2015, n.d.).*

Chapelle (1997) afirma haver mais de seis obras de Camille Claudel assinadas pelo ex-namorado Rodin, segundo costume da época; o mestre do ateliê assinava as obras e de fato apropriava-se dos gessos de suas aprendizes. No trecho a seguir, enviado por Camille a seu mecenas e amigo Senhor Blot no momento em que trabalhava duro em seu ateliê para conseguir sustentar-se, verificamos também no discurso da artista algo acerca da concepção da época do ofício de artista e escultora:

Essa arte infeliz está mais de acordo com as grandes barbas e as feias caras do que com uma mulher relativamente bem-dotada pela natureza. Perdoe-me por essas amargas e tardias reflexões: isto não amolecerá os desgraçados monstros que me lançaram nessa via perigosa (Apêndice H – Trecho de carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, [retirada de Wahba 1996, p. 98]).

Nas cartas de Camille ao senhor Blot encontram-se diversas mensagens acerca de sua condição financeira. Este senhor, que além de comprar suas obras, agia como intermediário entre potenciais clientes e dava ouvidos às constantes lamentações da artista. Dentre as objurgações encontrava-se explícita a noção que tinha Camille da condição feminina no meio artístico. Encontrando-se em uma situação de grande dificuldade financeira, ela escreve a seu mecenas:

...estou precisando muito de dinheiro para pagar o meu aluguel de outubro; sem isso, ainda vou acabar sendo acordada numa dessas manhãs pelo amável Adonis Pruneaux, meu oficial de justiça de plantão, que virá me penhorar com a delicadeza habitual. Inútil dizer que ele só poderá penhorar a própria artista, operação que, para mim, não teria nada de atraente, apesar das luvas brancas e da cartola que esse amável funcionário nunca deixa de exhibir nesta circunstância difícil. Desculpe-me por esses gracejos de mau gosto e receba minhas sinceras lembranças (Apêndice

F – Carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, retirada de Wahba [1996, p. 97]).

É interessante notar o comportamento jocoso da artista em meio à situação que enfrentava em sua vida. Esta ideia de penhora da própria artista seria a entrega do último bem de valor que possuiria essa mulher, visto que sua profissão não lhe rendia o necessário para sua subsistência. A condição de mulher, solteira e que seguiu uma profissão diferente daquelas permitidas às mulheres do período oitocentista cobrava seu preço, e a escultora sabia disso. Ademais, a profissão e o comportamento da artista atormentavam sua conservadora família, especialmente sua mãe.

Como pode-se observar em sua carta ao senhor Blot, Camille não era uma pessoa comedida. Pelo contrário, mostrava-se espontânea, falava livremente e energicamente a respeito do que pensava ao contrário do que era esperado da postura feminina na época.

A análise de Costa (2007) pontua que o ideal esperado da mulher oitocentista era docilidade, submissão, pouca inteligência e grande afetuosidade. Camille Claudel desafiava todas estas expectativas idealistas. Além de não ter se casado, não ter tido filhos e não ter se recolhido a um convento. A simples existência nestes termos constituía um desafio aos moldes socioculturais do *Zeitgeist*. Camille escreve:

Percebo com horror que o senhor continua surdo às minhas objurgações: não esqueça que desfaleço esperando os meus pagamentos. Dê-me logo notícias suas!
(Apêndice F – Carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, retirada de Wahba [1996, p. 97]).

A demanda por atenção de seu mecenas se caracteriza por assertividade, permeada e humor, em que se posicionava fortemente quanto ao direito de receber pelo seu trabalho.

Faz-se necessário destacar o que estes pedidos constantes por notícias evidenciam: a desvalorização sumária do trabalho de Camille. Após deixar o ateliê de Rodin, a escultora passou por grandes dificuldades financeiras, tendo chegado ao ponto de viver apenas com seus inúmeros gatos, em meio à sujeira conforme referiu Wahba (1996). O caminho do declínio financeiro da artista é verificável através da quantidade de correspondências em que busca por formas de conseguir dinheiro para sobreviver. Na carta abaixo, por exemplo, escrita ao amigo Senhor Blot neste contexto de empobrecimento, verificamos mais uma vez que Camille passava dificuldades para manter-se:

Desventurado editor de objetos de arte, pode tremer à vista desta caligrafia nefasta que lhe traz à lembrança tantas recordações pavorosas: o senhor naturalmente imagina que esta que lhe escreve acha-se morta: não, isso não aconteceu (apesar das probabilidades), e, o que é pior, sua vontade de ter dinheiro tampouco morreu (...) (Apêndice G – Trecho de carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, retirada de Wahba [1996, p. 98]).

Além de declaradamente buscar pelo dinheiro necessário à sua subsistência, Camille jocosamente apresenta a probabilidade elevada de sua morte, em função de privações e precariedade financeira.

Inútil dizer que ele só poderá penhorar a própria artista, operação que, para mim, não teria nada de atraente, apesar das luvas brancas e da cartola que esse amável funcionário nunca deixa de exibir nesta circunstância difícil. Desculpe-me por esses gracejos de mau gosto e receba minhas sinceras lembranças (Apêndice E – Carta ao Capitão Tissier, patrono de Camille, de aproximadamente 1900, retirada de Wahba [1996, p. 96 e 97]).

Seu pedido de desculpas após a brincadeira apenas nos fornece informações suplementares acerca de sua congruência: trata-se de uma forma respeitosa para com seu amigo. No entanto, ser tão original tem seu preço, como já foi dito. As cobranças de uma sociedade muitas vezes são implacáveis e Camille desabafa com senhor Blot a respeito disso:

(...) ficou claro para mim que eu sou a ferida, a cólera dos homens benevolentes e generosos que se ocupam das questões de arte e que, quando me vêem chegar com meus gessos, agem como se eu fosse capaz de provocar a fuga do próprio Imperador do Saara (Apêndice H – Trecho de carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, retirada de Wahba [1996, p. 98]).

Lê-se nas entrelinhas do trecho acima a visão de uma artista mulher em oposição ao domínio dos homens que se ocupavam das questões de arte. Dois polos distintos, exatamente como se situariam idealmente os dois sexos do modelo binário oitocentista apresentado por Costa (2007), em que homens eram destinados à esfera pública e mulheres à esfera privada.

Camille mostra na carta acima que havia desviado desse caminho, mas não se desvencilhara das reprovações resultantes de seus atos criativos. Em certos momentos chegou a questionar sua escolha de ser artista:

Para dizer a verdade, preferiria ter uma profissão mais atraente e que aproximasse as pessoas ao invés de afugentá-las (Apêndice H – Trecho de carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, [retirada de Wahba 1996, p. 98]).

Mesmo tendo o *Zeitgeist* do século XIX sido caracterizado pela repressão da expressão feminina que não fosse, como citado anteriormente, recatada e amável (Costa, 2007), a artista encontrava formas de ser congruente consigo mesma; as cartas trocadas com seus entes queridos demonstram isso. A escolha profissional caracterizava-a como exceção à norma que prendia as mulheres ao destino da esfera privada do trabalho doméstico. Além disso, a escolha de tornar-se artista e seguir o caminho de sua habilidade é dar vazão a uma forma eficaz de expressar-se, visto que o contexto da época não favorecia por completo suas necessidades expressivas, mais uma vez por sua condição feminina. Criar e produzir arte, portanto, também nos diz de uma forma de se ajustar criativamente de forma eficaz no contexto em que se inseria Camille e de sua incessante busca pelos direitos dela e de outras mulheres artistas.

Camille Claudel já se caracterizava, naquela época, como uma feminista. De acordo com Pinto (2010), as mulheres da primeira onda feminista realizavam protestos e greves de fome em prol de seus ideais, e seus esforços levaram ao direito feminino ao voto, conquistado em 1918 no Reino Unido.

De certa forma, as dificuldades vivenciadas por Camille na sua busca por ser uma artista reconhecida, evidenciam um conflito genuíno entre o indivíduo e a sociedade. Por um lado, o indivíduo busca satisfazer suas necessidades, realizar seu potencial criativo e por outro lado, a sociedade impõem padrões cristalizados de comportamentos. Esse interjogo entre necessidades do indivíduo e demandas do ambiente permeia a existência humana (Perls, Hefferline e Goodman, 1998). Os autores destacam que a sociedade tende a produzir expectativas neuróticas de perfeição, e o indivíduo se vê diante de um dilema conflitante que é ser aceito pela sociedade ao mesmo tempo que busca integrar-se internamente. Muitas vezes, o indivíduo aprende a ignorar suas necessidades, seus sentimentos e desejos para responder a uma demanda da sociedade, para ser aceito na sociedade. “Como sermos diferentes em uma sociedade coercitiva, controladora, massificadora e massificante?” (Perls, Hefferline e Goodman, 1998, p.30).

6.2 A relação com Auguste Rodin e suas implicações na produção artística e na vida pessoal

Verificou-se a necessidade de explorar em uma unidade específica o relacionamento de Camille com Rodin devido às mudanças significativas no campo geográfico e vital da artista nestes momentos de vida.

Segundo Wahba (1996), aos dezessete anos Camille alugava seu primeiro ateliê compartilhado com outras colegas artistas, e Alfred Boucher foi por elas contratado para fazer correções dos trabalhos delas uma vez por semana. Por motivo de viagem, Boucher pediu à Rodin para substituí-lo como orientador das artistas no ano de 1882. Camille tinha dezenove anos e Rodin, quarenta e três, quando começaram a trabalhar juntos. Ele apaixonou-se pela personalidade firme, inteligência e habilidade de Camille, por fim convidando-a para trabalhar em seu ateliê como aluna, ajudante e modelo. Lá ela modelava pés e mãos, partes importantes por sua delicadeza e necessidade de detalhes, o que demonstra a confiança de Rodin nas habilidades da moça. Foram dela a modelagem de diversas peças de *Os Burgueses de Callais* e de *As Portas do Inferno*.

A autora afirma ainda que ambos incentivaram intensamente a produção um do outro, tendo Rodin contribuído com o ensino das técnicas escultóricas à Camille, visto a diferença de anos de experiência entre os dois. E foi graças à Camille que Rodin passa à sua famosa fase do “lirismo e à sensualidade” (Wahba, 1996, p. 28). Ademais, nos anos iniciais do romance a moça firmava e avançava com suas produções em estilo próprio. O romance de ambos era mantido em segredo. Mesmo assim, Rose, esposa de Rodin, sabia das diversas mulheres que o marido mantinha como amantes. Manteve-se inicialmente afastada, no entanto, vários ataques de ciúmes ocorreram. Foi apenas em 1888, a contragosto de sua mãe, que Camille mudou-se da casa dos pais para morar na mansão alugada por Rodin, onde trabalhavam juntos.

O relacionamento amoroso do casal durou aproximadamente quinze anos. Por volta dos 29 anos, Camille sofreu um aborto; este acontecimento perturbou sobremaneira o relacionamento do casal e especialmente da artista. Acredita-se que esse fato provavelmente foi influência para a produção de sua obra *A pequena castelã*, dentre outras de temática da infância. Em 1892, Camille começa seu afastamento de Rodin, mudando-se para um ateliê próprio em Paris.

Wahba (1996) relata que Camille queria casar-se com Rodin: “(...) pressionava-o e explodia em crises nervosas, sentindo-se usada como mulher e como artista; pesava-lhe possivelmente a dor da maternidade perdida e ferida, e não suportava mais as fúrias frequentes de Rose” (Wahba, 1996, p. 31).

Magny e Charvier (n.d.) afirmam que Camille demandou de Rodin por contrato, jamais assinado, que este a protegesse no círculo artístico, se casasse com ela e que não houvesse nenhuma outra estudante mulher em seu ateliê além dela. Segundo Wahba (1996), da parte de Camille, o relacionamento foi marcado pela dependência, insegurança e solidão. Com idas e vindas, demandas, lágrimas e acusações, até que ambos afastam-se definitivamente em 1898.

Nos anos que se seguiram a separação do casal Camille planeja e produz diversas obras, focada em afastar-se do estilo de Rodin. Segundo Wahba (1996), mesmo com imensa dificuldade financeira e grande desordem no ambiente, a partir do ano de 1895 Camille produziu: *A implorante*, *As faladeiras*, *O profundo pensamento*, *Hamadryade*, *Clotho*, *Perseu e a Medusa*, *A tocadora de flauta*, *A aurora*, *A fortuna* e, por fim, *Niobe ferida*. Esta última seria sua obra final, datando de 1906. No trecho abaixo, escrito já em profundo desespero por falta de dinheiro, observamos que a artista oferecia ao mecenas Eugène Blot suas obras:

Por sinal, tenho uma pequena ninfa tocando flauta que provavelmente vai lhe interessar muito. Realmente, se o senhor não puder me comprar nada, tente me arranjar um cliente, estou precisando muito de dinheiro para pagar o meu aluguel de outubro (Apêndice F – Carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, retirada de Wahba [1996, p. 97]).

Vi o senhor Henri Asselin que veio de sua parte; ele disse que queria escrever um artigo sobre mim; ficarei lhe devendo outra pequena "cabeça" que lhe destino por todo o cuidado que está tendo, a enviarei em desses dias. Sua devotada (Apêndice I – Carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, retirada de Wahba [1996, pp. 99 e 100]).

Como pode-se verificar através destes trechos, Camille, mesmo longe de Rodin, continuava sua produção artística. No entanto, após rompimento com Rodin suas dificuldades financeiras tomaram proporções alarmantes. No entanto, ela não aceitava encomendas ornamentais e que traíssem sua crença na grandiosidade de sua capacidade artística, de acordo com Wahba (1996).

Segundo as autoras Magny e Charvier (n.d.), o temperamento forte de Camille era uma de suas características marcantes. Verificamos em diversas correspondências esta que foi uma das características mais atraentes à Rodin.

“Querido amigo,

Fiquei muito chateada em saber que ainda se encontra doente. Tenho certeza de que anda fazendo excessos nos seus malditos jantares, com aquela maldita gente que eu detesto, que acaba com a sua saúde e nada lhe dá em troca. Mas não quero dizer nada pois sei que não tenho forças para preservá-lo do mal que estou vendo (Apêndice C – Carta a Rodin de 1897, retirada de Wahba [1996, p. 93])

As fortes opiniões de Camille, as quais não deixava de oferecer ao amado, foram parte constante do relacionamento do casal. Não perdoava-lhe qualquer desvio do que acreditava ser o correto, mais uma vez apresentando o temperamento firme e conservador que Wahba (1996) afirmou ser uma forte identificação paterna. “Ela se mantinha bastante crítica com relação a ele, fazia desenhos realistas e sarcásticos e não lhe perdoava envolver-se tanto com a faceta mundana do sucesso. Ele, por sua vez, preocupava-se com ela e achava difícil entender seus humores; era a primeira mulher que o tocara tão fundo e, mesmo assim, sentia-se impedido de optar pela união” (Wahba, 1996, p. 32).

As fortes opiniões e a diretividade de Camille ficam evidentes em sua história de vida na medida em que seus comportamentos vão de encontro aos padrões socioculturais da Paris do século XIX. Ser a amante de um homem famoso e 24 anos mais velho foi também um dos feitos da artista que causavam alvoroço na Paris oitocentista. Mesmo encontrando-se em mais uma circunstância socialmente reprovável, ela seguia com sua arte e com seu romance, que a envolveu por tantos anos. Escreve ela a seu amado, ainda no início da relação:

Como faz para trabalhar na maquete de sua figura sem modelo? Diga-me, estou muito preocupada com isso. O senhor me censura por não lhe escrever muito. Mas o senhor mesmo não me manda senão algumas linhas banais e indiferentes que não me agradam nada.

Realmente não me acho muito contente aqui; tenho a impressão de que estou longe do senhor! e que lhe sou completamente estranha (Apêndice C – Carta a Rodin de 1897, retirada de Wahba [1996, p. 93])

Neste trecho acima, fica evidente que ela preocupava-se com o trabalho de Rodin. Nota-se, no entanto, que não faz nenhum tipo de menção a seu próprio trabalho em qualquer das cartas enviadas ao escultor. Neste momento percebe-se um apagamento da artista e um possível afastamento de si mesma, sendo Camille invadida pela presença de um outro – por Rodin.

Pimentel e Castro (2019) apresentam o posicionamento de que em casos como esse, em que relação experienciada torna o sujeito distante de si próprio e interpelado por um outro, existe

prejuízo do pleno uso do ajustamento criativo. Ademais, a relação com o outro, com o meio e consigo torna-se distante e ineficaz. Nesta época o casal se encontrava com frequência no castelo de Islette, alugado por Rodin (Magny e Charvier, n.d.).

Remetemos ao afastamento de Camille de seu mundo individual e conseqüentemente de si mesma, ao analisarmos segundo parágrafo do apêndice C (supracitado) e no trecho abaixo, retirado do apêndice B:

Como não tenho nada a fazer, continuo escrevendo-lhe. Não pode imaginar como o tempo está bom aqui em Islette. Comi hoje na sala do meio (que serve de estufa), de onde se vê o jardim dos dois lados, a Sra. Courcelles me propôs, sem que eu nunca tivesse tocado no assunto, que se fosse do seu gosto o senhor poderia comer nela de vez em quando e até mesmo sempre (acho que ela tem a maior vontade que isso aconteça), e é tão bonito, ali!
E passei no parque, está tudo podado, feno, trigo, aveia, pode-se andar por toda parte, é um encanto. Se o senhor tiver a bondade de cumprir sua promessa, conheceremos o paraíso. Terá o quarto que quiser para trabalhar. A velha ficará a seus pés, acho (Apêndice B – Carta a Rodin, de 1893, retirada de Wahba [1996, p. 91]).

Nota-se a alegria da autora dessas correspondências projetada no futuro, quando estiver na presença de seu amado. A ausência de Rodin é um sofrimento para Camille e esse isolamento em Islette, segundo Chappelle (1997) não é apenas característica do romance construído por ambos, mas também ocultava o estado de gravidez e, em seguida, a convalescença após perda do bebê. A autora analisa a produção da obra *A pequena castelã*, datada do ano seguinte a seu aborto da criança que provavelmente carregava enquanto escrevia a correspondência citada no apêndice B. Assim, o isolamento de Camille do mundo carrega marcas de uma perda sofrida por ela.

Mesmo não tendo cessado suas produções próprias, os anos de união com Rodin foram de intensa preocupação com sua relação amorosa. Camille tem seu estilo profundamente envolvido ao de seu amado e o contrário é também verdadeiro. Essa desmedida entrega de si foi materializada pela entrega de sua produção escultórica à Rodin, que assinava muitas das obras de Camille criadas no ateliê dele. Isso culminaria mais tarde em grande sofrimento psíquico à artista que sentiu-se usurpada de sua propriedade criativa. Chappelle (1997) reconta que as obras *Cabeça de condenado*, *Cabeça de escravo*, *Homem de braços cruzados*, *Giganti*, *Jovem com coque*, *Cabeça de São João Batista e Cabeça*, foram todas produzidas por Camille mas assinadas por Auguste Rodin. Dito isso, de que forma pode-se, então, atribuir completamente ao delírio persecutório as acusações tardias de Camille de que suas obras lhe eram usurpadas?

É preciso comentar que uma das obras mais famosas de Camille chama a atenção a respeito de seu envolvimento com Rodin. *A valsa* (imagem 1) trata precisamente do entrelaçamento entre um casal, e segundo Chappelle (1997) essa união carnal explícita produzida por Camille nos anos finais de sua relação com Rodin apresentam o desejo materializado:

É como mulher, portanto, que Camille reivindica em alto e bom tom a sensualidade de *A valsa*. A dança é o pretexto sonhado. Ela chama pela aproximação cúmplice, reúne os corpos abandonados à embriaguez do contato (...) Ela abole a consciência, rompe as resistências. Na vertigem, a carne retoma seus direitos. Carne desnudada em uma primeira versão, carne oferecida ao olhar, sem pudor, no entanto pura e sem remorso (Chappelle, 1997, p. 118).

É assim a união entre Camille e Rodin, sedução e admiração mútuas, envolvem-se física e artisticamente. Como dito por Silva, Carvalho e Lima, (2013) a produção artística permite às artistas que, a partir do que está dado na realidade, coloquem no mundo algo novo. Este algo novo é, assim, perpassado pela pessoa que cria.



Figura 1: Camille Claudel, "A Valsa", 1895 – 1905. Bronze. 46 x 33 x 19,7 cm.

6.3 Produção artística e criatividade ao longo da vida

A arte e a produção criativa humana estão interligadas na medida em que a modelagem, pintura, costura, tecelagem e quaisquer outras formas de fazer artístico acompanham a história da humanidade.

Foerschner (2010) apresentou a importância da arte na forma de cura egípcia antiga de pessoas em sofrimento psíquico, Janson e Janson (1996) discutiram a história da arte perpassada pelo fenômeno da criatividade humana agindo em prol de criações destes seres, desde o paleolítico até os dias de hoje, e os fenômenos da criatividade através da arte foram objeto de estudo de grandes nomes da Psicologia, como Freud (Autuori e Rinaldi, 2014), Jung (Gaillard, 2010), Moreno (Ferreira, 2010), Vigotski (1999) e Fritz Perls (Perls, Hefferline e Goodman, 1997).

Assim, a criatividade é concebida como característica fundamental ao psiquismo humano, tendo sido vastamente analisada e teorizada, na medida em que esta característica humana diz respeito a necessária percepção humana das próprias necessidades em relação aquilo que é oferecido pelo meio.

“(...) quando estamos em contato com a necessidade e as circunstâncias, torna-se imediatamente claro que a realidade não é algo inflexível e imutável, mas que está pronta para ser recriada; e quanto mais espontaneamente exercermos todo poder de orientação e manipulação, sem nos conter, tanto mais viável provará ser essa recriação” (Perls, Hefferline e Goodman, 1997, p. 60)

Gonzalez (2012) analisa que a espontaneidade, muito estudada por Moreno, diz respeito a uma ação coligada à criatividade e permitirá a realização do intento do sujeito criativo, sendo ambas fundamentais para a saúde humana.

Fundamentados na teoria da Gestalt, Pimentel e Castro (2019) afirmam que o conceito de ajustamento criativo diz respeito a uma característica do sujeito que se apresenta em relação ao mundo na fronteira de contato. O objetivo deste contato é a autorregulação orgânica, visto que existe a necessidade de constante adequação da pessoa em meio ao ambiente que se transmuta e influencia; o contrário é verdadeiro, e as mutações do organismo produzem seus efeitos no ambiente.

Nas palavras das autoras, o ajustamento criativo “tem como meta o atendimento de demandas/ necessidades da pessoa, potencialidades transformadas na relação plena entre organismo e meio” (p.120). A intencionalidade é uma noção adjunta ao conceito de ajustamento criativo em

virtude de suas origens fenomenológicas; e é através da intencionalidade de contato com o mundo que o ajuste criativo se articula.

A imaginação, o sentimento, o novo, o imprevisto que pertencem a um espírito desenvolvido sendo coisa fechada para eles, cabeças arrolhadas, cérebros obtusos, eternamente impermeáveis à luz (Apêndice T – Trecho de carta a seu irmão Paul Claudel, em 3 de Março de 1930, retirada de Wahba [1996, pp. 102 e 103]).

A intencionalidade percebida no trecho de carta escrita acima não permite dúvida: compreende-se a produção artística de Camille fundamentalmente pela via do ajustamento criativo, na medida em que ela põe-se no mundo através de suas criações. São as obras da artista que a integram com seu meio, bem como são estas esculturas que a tornam simultaneamente tão revolucionária e abominável para a sociedade da época. Esta forma criativa de estar no mundo, especialmente através da projeção de novos corpos através da estatuária é tratada num viés merleauPontyano por Bouté, que preciosamente afirma a respeito da obra da artista:

A escultura precede a linguagem, como diz Michel Serres (...) A menos que seja manipulada, a obra de Camille Claudel exige a experiência e o saber do corpo. Sua escultura é um corpo desejante, sintoma em ação, entre luz e trevas, e cuja significação se ilumina somente quando habitada pela sombra fenomênica que a sustenta: a morte presente no limite da forma. Em vazio. Em uma falta (Bouté, 1995, citado por Chappelle em 1997, p.194).

As obras produzidas à época de seu romance com Rodin são exemplo disso, em especial aquelas de representações de meninhas. É especulado por muitas autoras (Chappelle, 1997; Magny e Charvier, n.d.; Basthos, 2005) que Camille tenha sofrido com um aborto não intencional em 1882, e dos anos que seguem este acontecimento é evidente o interesse da jovem artista pela produção de rostos infantis.

É especialmente interessante verificar como o ajustamento criativo serve à Camille durante a experiência deste acontecimento marcante, a expressão do sintoma de seu sofrimento sendo projetada na matéria física do mundo externo através de sua ação criativa e intencional. Na imagem 2, *Cabeça de menino*, observamos uma obra muito diferente daquelas em geral reconhecidas como claudelianas. O delicado rosto infantil é envolvido pelo mármore como um bebê aconchegado no útero, uma representação quase literal de um possível desejo interrompido da própria artista.

Chapelle anuncia acerca desta obra: “o mármore em baixo-relevo (...) se vincula, na obra de Camille, a um sentimento profundo de maternidade – sobretudo após sua gravidez abortada – que se associa ao ato de criação” (1997, p. 126). Evidencia-se aqui a importância deste ajustamento criativo para a escultora, que através da criatividade busca o equilíbrio orgânico através da criação de algo novo a partir de um acontecimento de sua vida no mundo.



Figura 2: Camille Claudel, "Cabeça de menino". 1893-1897. Bronze. 9 x 7 x 2 cm.

6.4 Vivências de Camille no cárcere – A ausência de liberdade, encarceramento manicomial, a queixa de abandono, e a interrupção da criação e a loucura.

“É a miséria afetiva associada à miséria econômica que afeta a capacidade de enfrentamento das pessoas às situações adversas que se impõem em seu cotidiano” (Hultz, Koller e Bandeira, 1996, citados por Scaffo, 2008).

Para Camille, o ano de 1898 foi definitivo para o deslanchar de seu estilo em oposição ao de Rodin. Segundo Wahba (1996), com trinta e quatro anos Camille isola-se das pessoas intensamente, vivendo solitária após rompimento com Rodin. Data de 1898, a obra *A Idade Madura* apresenta o ponto em que se encontrava Camille frente a seu relacionamento com o homem amado. Composta por três figuras, uma velha que toma pelos braços um homem de aparentes quarenta anos caminha na direção oposta à da terceira figura da cena: uma jovem de joelhos, que estende os braços em direção ao homem que se afasta. Esta obra “pode ser interpretada como a alegoria da separação, mostrando o abandono (...) foi elogiado, mas também criticado pela crueza com que retratava a decadência e o sofrimento” (Wahba, 1996, p. 38). Ainda segundo Wahba (1996), na tentativa de conseguir confirmar a encomenda desta obra, Camille fracassa, tendo posteriormente ressentido Rodin por não ter intercedido a seu favor. No entanto, ficou evidente que o homem não desejava a exposição tão escancarada dos sentimentos de Camille acerca daquilo que tanto lhe fora cobrado: sua permanência ao lado da moça em detrimento da esposa Rose, assumindo Camille como esposa, afinal.



Figura 3: Camille Claudel, "A Idade Madura". 1898. Bronze. 63 x 90 x 48 cm.

Ainda de acordo com Wahba (1996), acerca dos acontecimentos relativos à exposição da obra *A Idade Madura* (Imagem 3), é preciso destacar um fato importante: basearam-se os delírios de Camille, afinal, em fatos, visto que o ex-amante deixou de interceder em benefício da artista e teria facilitado a retirada da encomenda de *A Idade Madura*; ademais, assinou diversas obras de autoria de Camille. Não seriam esses fatos suficientes para sedimentar o que chamaram de pensamento delirante da artista?

Assim, com o passar dos anos, isolou-se Camille cada vez mais, sintoma que merece destaque por prevalência desde o rompimento com Rodin em 1898. É sabido que recusava participar de recepções e exposições em que deveria presentificar-se, sempre afirmando que não possuía as vestimentas adequadas para as circunstâncias para as quais era convidada. Este fator, como podemos verificar na carta escrita ao amigo senhor Blot, abaixo, para além de ser uma forma de simplesmente bloquear o contato com o mundo, constituía fator real: Camille “afundava na miséria quase total” (Wahba, 1996, p. 39).

Além disso, não respondi ao seu convite para participar do Salão de Outono: não gosto de me meter em assuntos de administração por não os conhecer, e não posso me apresentar em público com as roupas que possuo no momento. Sou como Pele de Asno ou Cinderela, condenada a cuidar das cinzas da lareira, sem esperança de ver chegar a Fada ou o Príncipe encantado que deve mudar minha roupa de pele ou cinzas em vestido cor do tempo (Apêndice I – Carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, retirada de Wahba [1996, pp. 99 e 100]).

A partir dos estudos de Lima (2005), pode-se compreender esse afastamento de Camille sob o ponto de vista da autorregulação orgânica de Kurt Goldstein, em que o organismo busca as melhores formas de interação com o meio com vias de sua preservação. Neste sentido, o organismo busca afastar-se daquilo que lhe parece insustentável.

Este lidar com o meio pode se dar tanto através de reações de aceitação e adaptação a este, quanto também através de ações de rejeição e fuga do mesmo. Quanto à continuidade do sistema é ameaçada pelo contato com o meio, a retirada do contato é uma tentativa de adaptação do organismo.

(Lima, 2005, p. 4)

Na busca por satisfazer suas necessidades, quando o ambiente é pouco nutritivo ou adverso, o indivíduo pode lançar mão de estratégias de sobrevivência cristalizadas, abandonando a

sensibilidade e criatividade. Isso acaba ocorrendo porque o indivíduo vai buscar uma forma de se ajustar às demandas do contexto, buscar uma forma de coerência com o mundo, pois precisa do reconhecimento e da confirmação (Perls, Hefferline e Goodman, 1998).

Nesse sentido, Camille para seu processo de criação artística, conforme ilustra esse trecho de uma de suas correspondências:

Não é sem pesar que o vejo gastando o seu dinheiro num asilo de alienados. Dinheiro que me poderia ser útil para fazer belas obras e viver agradavelmente! (...)
(Apêndice R – Trecho de carta a seu irmão Paul Claudel, de 1927.)

Na realidade, gostariam de me forçar a esculpir aqui, vendo que não conseguem, me impõem todo tipo de aborrecimento. Isto não me decidirá, pelo contrário (Apêndice W – Carta a seu irmão Paul Claudel, entre 1938 e 1939).

Mas mesmo com tais declarações, nota-se no discurso de Camille as saudades de seu antigo ofício, da produção que tanto amava. É penoso para a moça perceber que gasta-se com seu encarceramento dinheiro que poderia usufruir produzindo arte.

Pode-se compreender o isolamento de Camille como uma tentativa de adaptação ao meio, como uma forma de ajuste criativo, como uma busca de equilíbrio. Esse embotamento do contato da moça com o mundo também foi declarado em momentos anteriores ao senhor Blot, na medida em que Camille oferecia ao amigo a metáfora de “Pele de Asno”, figura que tem a necessidade de disfarçar-se (ou reduzir-se, no caso) para ser aceita pela sociedade.

Sou como Pele de Asno ou Cinderela, condenada a cuidar das cinzas da lareira, sem esperança de ver chegar a Fada ou o Príncipe encantado que deve mudar minha roupa de pele ou cinzas em vestido cor do tempo (Apêndice I – Carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, retirada de Wahba [1996, pp. 99 e 100])

Wahba (1996) destaca que Camille teve que lidar com muitas adversidades e sofrimento ao longo da vida: a falta de aceitação familiar, a desilusão amorosa, a rejeição do meio profissional à sua condição de mulher e artista, a pobreza material, a falta de higiene e cuidados com sua casa, o uso de bebidas alcoólicas com frequência e em grandes quantidades (em parte para aquecer-se no inverno).

O bloqueio de seu contato com as pessoas e o mundo é fator de risco para o sofrimento psíquico intenso, tendo possivelmente contribuído para o desenrolar o que chamavam de delírios paranoides. Segundo Galli (2009) os sintomas, sob o olhar da Gestalt terapia, não são

compreendidos como fenômenos a serem eliminados, mas compreendidos; estes são elementos importantes desenvolvidos pelo sujeito que dão notícias do mundo em que este se insere.

O sintoma enquanto estilo de ser é um modo do ser al impregnado de uma determinada experiência. A abordagem existencial, portanto opera a partir da compreensão do mundo como o indivíduo se instalou na estrutura do ser no mundo. Um sintoma pode ser compreendido como um estilo de ser no mundo, no modo que ele se dá existencialmente (Galli, 2009, p. 61).

Esta forma de ser no mundo é, ainda de acordo com Galli (2009), um ajustamento criativo. Ao buscarmos compreender os sintomas desenvolvidos por Camille sob este ponto de vista, percebe-se que seu isolamento das pessoas do meio artístico pode ser visto também como uma forma de preservar-se de algo que lhe causa sofrimento: a rejeição de sua personalidade e de suas produções.

Assim, segundo Wahba (1996), a partir do ano de 1906 Camille passaria a destruir todas as suas obras a fim de evitar que chegassem às mãos daqueles que acreditava serem gatunos do bando de Rodin, que invadiam seu ateliê e usurpavam-lhe a criatividade materializada em suas obras. Neste ponto Camille foi forçadamente encarcerada, em decisão familiar assinada pelo médico da família Dr. Micheaux.

Aprisionada no manicômio o isolamento de Camille atinge seu ápice. Camille escreve à sua mãe em 1927:

Quanto a mim, estou tão desolada por continuar a viver aqui que não sou mais uma criatura humana. Não posso mais suportar os gritos de todas estas criaturas, isso me dá um grande desgosto (Apêndice P – Carta a sua mãe, de 2 de Fevereiro de 1927, retirada de Wahba [1996, pp. 13-16])

Essas palavras mostram a dura face do isolamento. Além da solidão, o tratamento que lhe era dispensado a levava à comparação com a forma como seres humanos em geral tratam um animal de outra espécie: como ser inferior e incapaz. Escreve Camille, à sua mãe, protestando sobre decisões tomadas em seu lugar e sem consultá-la:

E já faz sete meses completos que estou aqui. Você não pode nem imaginar o que sofro nestas casas. Assim, foi com alguma surpresa e espanto que vim a saber que Paul tinha feito com que me colocassem na primeira classe. E curioso que vocês

nunca tenham vindo até aqui e saibam melhor do que eu o que necessito. Gastam dinheiro com isso a torto e a direito: quem pode saber quanto estão dando? (Apêndice P – Carta a sua mãe, de 2 de Fevereiro de 1927, retirada de Wahba [1996, pp. 13-16])

A moça, que tanto lutou para garantir a qualidade de suas produções artísticas e vendê-las, garantindo sua subsistência mais básica, agora era encarcerada e tinha seu destino decidido por aqueles que jamais a compreenderam ou incentivaram. Se antes de ser presa, ainda em juventude, Camille incomodava por sua personalidade e escolhas, agora já não causava mais qualquer tipo de incômodo à sua família, que já não se preocupava em escutá-la sequer acerca da forma que gostaria de viver nas condições em que se encontrava, presa no asilo de alienadas.

Foerschner (2010) nos apresentou a história das instituições manicomiais e das formas de tratamento lá utilizadas. Camille encontrava-se internada precisamente no momento de grande ascendência do modelo biomédico citado pelo autor. Assim, a necessidade de um médico atestar a sua saúde psíquica era o requisito mínimo para sua que fosse providenciada sua liberdade; no entanto, esta libertação nunca ocorreu, mesmo com a sugestão dos médicos do asilo de que aproximar-se dos entes queridos lhe faria bem. Nos relatórios não-oficiais do hospício, encontram-se as seguintes declarações:

1920

1º de junho: A Srta. Claudel está calma, suas ideias de perseguição, sem terem desaparecido, estão muito atenuadas. Ela manifesta vivamente o desejo de retornar para perto de sua família e de viver no campo. Acredito que, nestas condições, uma saída pode ser ensaiada. Dr. Brunet.

8 de junho: Se não podem levar a Srta. Claudel, seria, acho eu, favorável para o estado mental da doente aproximá-la de sua família, o que ela deseja vivamente. Ela está há muito tempo muito calma, e a atenuação de suas ideias delirantes poderia talvez posteriormente permitir uma saída de ensaio.

1º de julho: A Srta. Claudel continua calma, com postura correta, quase não manifesta mais suas ideias de perseguição, que estão muito atenuadas. Se os senhores não podem retomá-la, poderiam colocá-la numa casa de saúde mais próxima à família, que poderia vir vê-la às vezes. Esta ausência de visitas é com efeito muito penosa para a Srta. Claudel. Dr. Brunet.

2 de agosto: A Srta. Claudel continua calma e deseja ardentemente se aproximar dos senhores. Sua saúde física é boa. Dr. Clément (Wahba, 1996, p. 68).

Ao médico Micheaux, Camille protestou:

Censuram-me (que crime pavoroso) por ter vivido absolutamente só, por passar minha vida com os gatos, por ter mania de perseguição! É por causa dessas acusações que há cinco anos e meio me encontro encarcerada como uma criminosa, privada de liberdade, privada de alimentação, de calor e das mais elementares comodidades (...) (Apêndice O – Trecho de carta ao médico da família, Dr. Michaux, de 1918, retirada de Wahba [1996, p. 55]).

Camille também escreveu sobre seus esboços executados por Rodin e outros artistas, ao irmão Paul Claudel:

Encontrei-os ali editados em bronze e assinados por outros artistas: é realmente muito forte... E me condenar à prisão perpétua para que não reclame! (Apêndice T – Trecho de carta a seu irmão Paul Claudel, em 3 de Março de 1930, retirada de Wahba [1996, pp. 102 e 103])

Sabe-se, de acordo com Wahba (1996), que suas obras foram copiadas por diversos artistas que com elas tiveram contato através de suas exposições; comportamento comum entre artistas, inclusive nos dias atuais.

Chapelle (1997) defende, baseando-se em correspondências escritas por Paul Claudel após sua conversão ao catolicismo, que a prisão de Camille pode ter ultrapassado a questão da necessidade de restabelecimento de sua saúde mental e adentrado o domínio da verdadeira punição pelo aborto sofrido em 1882. Apesar da possibilidade desta punição, Camille não expressou em suas correspondências nada a respeito. Pede constantemente, no entanto, e das mais diversas maneiras, que a permitam aproximar-se ao menos de Ville-Évrard, cidade onde passou a infância.

Ao ler as cartas de Camille, percebemos claramente todo seu sofrimento, a falta de espaço para ser quem de fato era, sem oportunidades para desenvolver sua autenticidade, seu potencial de crescimento e desenvolvimento que são fundamentais para a saúde mental. De maneira geral, suas cartas apresentam um pensamento crítico e lúcido na maioria das vezes. Contudo, na carta a seguir, enviada ao irmão Paul Claudel, 17 anos após seu encarceramento, apresenta discurso confuso e repleto de elementos de conteúdo persecutório que caracterizariam a hipérbole da realidade que viveu:

Os huguenotes são tão malignos quanto ferozes. Eles me educaram propositadamente para que eu viesse a fornecer-lhes idéias, já que a imaginação

deles é uma nulidade. Estou na posição de uma couve que é comida pelas lagartas; à medida que brota uma folha, elas a comem.

A ferocidade dos huguenotes era lendária durante a Renascença. A partir de então, não mudou mais. Não mostre minha carta a ninguém. Desconfie dos sequazes que põem ao seu serviço. Minhas lembranças para você e Reine e Chouchette (Apêndice U – Trecho de Carta a seu irmão Paul Claudel, em 1930, retirada de Wahba [1996, pp. 100 e 101]).

Neste trecho observa-se o entrelaçamento do real com o delírio mas, acima de tudo, faz-se notável a presença de uma característica pessoal particularmente importante e admirável à Camille: sua grande imaginação e criatividade, tão importantes na sua profissão. No entanto, no cárcere Camille jamais tornou a esculpir. A importância que tinha este ajustamento criativo deu lugar a algo de imediata necessidade para a moça: o retorno à vida comum e a proximidade de seus familiares. Verifique o trecho de sua carta a seu primo Charles, escrita pouco tempo após seu encarceramento:

Se puder me trazer um retrato da minha tia para me fazer companhia, você me daria um grande prazer. Você não me reconheceria, você que me viu tão jovem e tão brilhante no salão de Chacrise (Apêndice K – Carta a seu primo Charles, provavelmente de 14 de Março de 1913, retirada de Wahba [1996, p. 54])

Uma carta anterior de Camille já prenunciava seu encarceramento, onde ela escrevia acreditar que sua internação seria providenciada em virtude do medo de seus familiares de que ela reclamasse sua herança paterna. Veja o trecho a seguir:

Tive que desaparecer com a maior velocidade, e, embora me encolha ao máximo em meu cantinho, ainda sou de mais. Já tentaram me internar numa casa de loucos, com medo de que eu prejudique o pequeno Jacques, reclamando os meus bens (Apêndice J – Carta a seu primo Charles, provavelmente de 10 de Março de 1913, retirada de Wahba [1996, p. 53]).

O isolamento e enclausuramento de Camille se tornaram fatores de adoecimento psicológico, de sofrimento. O mundo foi pouco nutritivo às necessidades de Camille em todos os contextos vividos, familiar, artístico, amoroso, de internação e enclausuramento.

A saúde psíquica não é um estado ou condição estática. Ao contrário, se configura como um processo no qual o organismo vai se atualizando conjuntamente com o mundo, transformando-lhe e

atribuindo-lhe significados à medida que passa por transformações. A saúde encontra-se nesse jogo de interações organismo e mundo (Augras, 1978).

Para Ginger e Ginger (1995) o estado saudável caracteriza-se por um processo permanente de manutenção de equilíbrios e de ajustamento às condições, sempre flutuantes, do meio interno e externo.

O afastamento familiar, o distanciamento de sua terra natal, foram retratados repetidas vezes nas suas correspondências. Em alguns momentos, ela chega a se propor ficar longe da família, a fazer o que esperassem dela, se a tirassem do manicômio. Era como se ela estivesse disposta a abrir mão de ser artista para viver mais próximo à família, estivesse disposta a ceder passivamente às demandas sociais do tempo em que vivia.

Aquilo que lhe era mais característico, a arte e seu forte temperamento, bem como sua originalidade, são agora reprimidos; em seu lugar, a submissão, em nome de sua liberdade, como podemos observar na carta escrita a sua mãe:

Você está sendo bastante dura comigo me recusando um asilo em Villeneuve. Eu não faria o escândalo que você imagina. Ficaria muito feliz por poder retomar a vida comum para fazer o que quer que fosse. Não ousaria mais me mexer, de tanto que sofri (...)

Se me desse apenas o quarto da Sra. Régnier e a cozinha, poderia fechar o resto da casa. Eu não faria nada de repreensível, sofri muito para que volte a fazê-lo daqui para a frente (Apêndice P – Carta a sua mãe, de 2 de Fevereiro de 1927, retirada de Wahba [1996 pp. 13-16]).

Aos poucos Camille parece se dispor a desistir de si, dos seus desejos, se fosse preciso, em troca da liberdade. Ao afastar-se de sua arte, a artista está em processo de busca de equilíbrio, mas, ao mesmo tempo, gera o afastamento de sua autenticidade, aproximando-a assim de permanentes conflitos entre seu organismo e o mundo. É como se não houvesse espaço para o interjogo organismo e ambiente. A interrupção de suas criações a afastam de si mesma.

(...) defesas criativamente elaboradas no passado em resposta à avaliações acuradas de situações vividas, ao se repetirem automaticamente colocam a pessoa em permanente estado de prontidão, obstruindo o fluxo do sentir e impedindo a pessoa de vivenciar situações novas (Ciornai, 2006, p. 5).

As palavras de Ciornai ecoam nos acontecimentos da vida da artista, cuja crescente apatia verificava-se na obstrução de seu fluxo de sentir. Após longos anos no manicômio Camille não voltou a produzir esculturas. Faleceu em Montdevergues, e lá foi enterrada junto às demais companheiras de asilo, em vala comum.

7. Considerações finais

A proposta inicial deste trabalho foi debater e refletir sobre as questões de arte e psiquismo em relação à vida e obra de Camille Claudel a partir de uma perspectiva fenomenológica. Baseadas nesta proposta de discussão, o estudo realizado cumpriu com os objetivos propostos, na medida em que a metodologia utilizada e o objeto de estudo utilizados foram adequados ao que se pretendia realizar.

Considerando que os seres humanos encontram-se em constante tentativa de equilíbrio entre suas necessidades particulares e as demandas impostas pelo mundo e tendo em vista a grande importância do fator da criatividade para a Psicologia Humanista, como explicitado por Ferreira (2010) e por Perls, Hefferline e Goodman (1998), a vida e obra de Camille Claudel pôde ser discutida a partir da compreensão de que este fenômeno primário humano é fundamental para a saúde psíquica. A incapacidade de dirigir-se criativamente nos contatos com o novo pode ser uma forma de cristalização, de adoecimento psíquico humano.

A história de Camille Claudel reflete sua constante busca de equilíbrio, de pertencimento, reconhecimento e aceitação. É como se ela tivesse passado a sua vida toda enclausurada. Enclausurada numa época em que não havia espaço para ser a artista, para ser a mulher que era, e ao mesmo tempo alijada de uma sociedade com padrões extremamente machistas e excludentes à figura feminina em sua criação e produção. A tentativa constante de ajustar suas necessidades e seu potencial criativo às demandas de um mundo pouco nutritivo às suas paixões e ideais, culminaram num enclausuramento manicomial que reiterou definitivamente o seu “não pertencer”, o seu “desamparo”.

Parte disso se deveu ao fato de ela estar muito à frente de seu tempo, tanto em relação a suas obras, quanto por não ter se casado, ser uma artista (ainda por cima escultora!) e não seguir o padrão comportamental estereotipado na época da mulher gentil e submissa. Lidava, assim, com suas necessidades e com o constante preconceito da época voltado às mulheres.

Ao ser considerada como doente mental, hospitalizada, Camille parece que cristaliza sua forma de relacionar-se com o mundo; abandona sua produção artística, afastando-se cada vez mais do processo de criatividade em seu encarceramento até sua morte no manicômio. Evidencia-se a relação entre arte e saúde mental atrelada ao *Zeitgeist* de Camille. Como nos lembram Lima e Pelbart (2007), existiu de fato intensa proximidade entre as artistas e a loucura, em especial no período romântico que antecedeu brevemente a época de Camille Claudel.

Os estudos sobre arte e psiquismo, criatividade, na ótica da Psicologia ainda precisam ser ampliados e diversificados. Ao mesmo tempo que criatividade é condição de saúde psíquica, ela pode também ser julgada como o incompreensível, o inaceitável, o ineditismo, com o patológico e daí ser reconhecida como um adoecimento psíquico. Esse paradoxo pode ser evidenciado na vida de vários artistas ao longo da história.

Por fim, gostaria de destacar a importância de continuarmos investigando o fenômeno saúde/doença psíquica com o estudo sobre os artistas e suas produções que, com certeza, tem muito a nos ensinar.

Referências

- Alvim, Mônica Botelho (2007). Ato artístico e ato psicoterápico como experimentação: diálogos entre a fenomenologia de merleau-ponty, a arte de lygia clark e a gestalt-terapia. *Universidade de Brasília*, Instituto de Psicologia. Brasília.
- Amendt-Lyon, N. (2001). Art and creativity in Gestalt therapy. *Gestalt Review*, 5(4), 225-248. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5325/gestaltreview.5.4.0225>
- Andrade, Celana Cardoso; Holanda, Adriano Furtado. (2010). Apontamentos sobre pesquisa qualitativa e pesquisa empírico-fenomenológica. *Estudos de Psicologia*. 27(2), p. 259- 268. Campinas, São Paulo.
- Augras, Monique (1978). O ser da compreensão – fenomenologia da situação de psicodiagnóstico. Vozes. Petrópolis.
- Autuori, Sandra; Rinaldi, Doris. (2014). A arte em Freud: um estudo que suporta contradições. *Bol. Acad. Paulista de Psicologia*, V.34, nº87, p. 299-319. São Paulo.
- Barroso, S. M. S. e Superti, T. (2014). Vigostki e o estudo da psicologia da arte: contribuições para o desenvolvimento humano. *Psicologia e Sociedade*, 26(1): 22-31. Paraná.
- Bastos, Othon (2005). Conference presented at XVIII Congresso Brasileiro de Psiquiatria. *Universidades Federal e Estadual de Pernambuco (UFPE/UPE)*, Belo Horizonte.
- Bilbao, Giuliana Gnatos Lima, & Cury, Vera Engler. (2006). O artista e sua arte: um estudo fenomenológico. *Paidéia (Ribeirão Preto)*, 16(33), 91-100. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-863X2006000100012>
- Bonde, Lars Ole e Jensen, Anita. (2018). The use of arts interentions for mental health and wellbeing in health settings. *Sage Publications. Perspectives in public health*. Volume XX. No X.
- Bottini, Lucia Mamus e Batista, Roberto Leme. (2013). O trabalho da mulher durante a revolução industrial inglesa (1780 a 1850). *Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor PDE*. Secretaria de Educação do Governo do Estado do Paraná, Volume I. Paraná.
- Burke, Edmund. (1993). Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo. Editora da Universidade de Campinas. São Paulo.
- Canguilhem, Georges (2002). O Normal e o patológico. 5ª Edição. Forense Universitária, Rio de Janeiro.
- Chapelle, Reni-Marie Paris de la (1997). Camille Claudel. Pinacoteca do Estado, São Paulo.

- Ciornai, Selma (2006). Relação entre criatividade e saúde na Gestalt terapia. *Psicologia Brasil*. SP, v. 4, n.31. São Paulo. Disponível em: encurtador.com.br/qvABF
- Costa, Patrícia Ávila da (2007). Janela das andorinhas: a experiência da feminilidade numa comunidade rural. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, *PUC-Rio*, 10160. Rio de Janeiro.
- Dunphy Kim, Baker Felicity A., Dumaresq Ella, Carroll-Haskins Katrina, Eickholt Jasmin, Ercole Maya, Kaimal Girija, Meyer Kirsten, Sajnani Nisha, Shamir Opher Y. & Wosch Thomas. (2019). Creative Arts Interventions to Address Depression in Older Adults: A Systematic Review of Outcomes, Processes, and Mechanisms. *Frontiers in Psychology*, Volume 9. Disponível em: <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2018.02655>
- Ferreira, Irany B. (2010). Dicas a um jovem terapeuta psicodramatista de adolescentes. *Revista Brasileira de Psicodrama*, 18(2), 57-72. Recuperado em 14 de outubro de 2019, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-53932010000200004&lng=pt&tlng=pt.
- Foerschner, A. M. (2010). "The History of Mental Illness: From Skull Drills to Happy Pills." *Inquiries Journal/Student Pulse*, 2(09). Retrieved from <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1673>
- Freire, Mário. (n.d.). Espontaneidade: uma visão global do psicodrama. Acesso em 07 de Novembro de 2019. Disponível em: <https://www.pegasusdesenvolvimento.com.br/artigos?download=23:espontaneidade>
- Gaillard, Christian (2010). Jung e a Arte. *Pro-Posições*, v. 21, n. 2 (62), pp. 121-148. São Paulo.
- Galli, Loeci Maria Pagano. (2009) Um olhar fenomenológico sobre a questão da saúde e da doença: a cura do ponto de vista da Gestalt-terapia. *Estudos e pesquisas em psicologia*. Ano 9, N. 1, pp. 58-70, 1º semestre de 2009, UERJ, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://encurtador.com.br/ghADJ>
- Ginger, S., & Ginger, A. (1995). *Gestalt: Uma Terapia do Contato*. São Paulo: Summus.
- Gombrich, Ernst Hans. (2000). Inglaterra, América e França, final do século XVIII e começo do século XIX. *História da Arte*. - LTC Livros Técnicos e Científicos Editora S.A. Rio de Janeiro
- Gonzalez, António-José. (2012). Das relações entre espontaneidade, saúde e doença. *Revista Brasileira de Psicodrama*, 20(2), 39-51. Recuperado em 10 de junho de 2020, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-53932012000200004&lng=pt&tlng=pt.
- Hauser, Arnold. (1982). História Social da Literatura e da Arte. Tomo II. Mestre Jou, São Paulo.

- Holanda, Adriano. (2006). Questões sobre pesquisa qualitativa e pesquisa fenomenológica. *Análise Psicológica*. 3(XXIV). pp. 363-372. Janson, Horst Waldemar e Janson, Antony F. (1996). Iniciação à história da arte. 2ª Edição. Martins Fontes, São Paulo.
- Jensen, Anita. (2018). Mental health recovery and arts engagement. *The journal of mental health training, education and practice*. Emerald Publishing. Vol. 13. No 3. pp. 157- 166.
- Krause, Monika (2019) What is *Zeitgeist*? Examining period-specific cultural patterns. *Poetics*. ISSN 0304-422X. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2019.02.003>
- Lima, Daniela (2015). Camille Claudel: a quem serve a normalidade? [Artigo em blog]. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/11/03/camille-claudel-a-quem-serve-a-normalidade/> (Consultado em 14/07/2020)
- Lima, Elizabeth Maria Freire de Araújo, e Pelbart, Peter Pál. (2007). Arte, clínica e loucura: um território em mutação. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 14(3), 709-735. <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702007000300003>
- Lima, Patrícia Valle de Albuquerque (2005) Teoria Organísmica. *Revista IGT na Rede*, Vol. 2, Número 3. Disponível em: <https://www.igt.psc.br/ojs/include/getdoc.php?id=486&article=57&mode=pdf>
- Lima, Patrícia Albuquerque (2009). Criatividade na Gestalt-terapia. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 9(1) Recuperado em 14 de outubro de 2019, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812009000100008&lng=pt&tlng=pt.
- Magny, Françoise e Charvier, Alexandra. (n.d.) Camille Claudel: Biographie. Site Web *Musée Camille Claudel Nogent-Sur-Seine*. Recuperado em 29 de Maio de 2020, de <http://www.museecamilleclaudel.fr/fr/collections/camille-claudel-biographie>
- Millani, Helena de Fátima Bernardes, e Valente, Maria Luisa L. de Castro. (2008). O caminho da loucura e a transformação da assistência aos portadores de sofrimento mental. *SMAD. Revista eletrônica saúde mental álcool e drogas*, 4(2), 00. Recuperado em 10 de novembro de 2019, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-69762008000200009&lng=pt&tlng=pt.
- Müller, Marcos José. (2001). Merleau-Ponty: acerca da expressão. EDIPUCRS, Porto Alegre.
- Perls, F., Hefferline, R. e Goodman, Paul (1997). Gestalt terapia. Summus. São Paulo.
- Perls, F., Hefferline, R. e Goodman, Paul (1998). Gestalt terapia. Summus. São Paulo.
- Pimentel, A. e Castro, E. de. (2019). Ajustamento criativo e enfrentamento a subalternidade por mulheres negras e lésbicas. *Revista PsicoFAE: Pluralidades em Saúde Mental*, 8(1), 113-126. Recuperado de <https://revistapsicofae.fae.edu/psico/article/view/238/148>
- Pinto, Céli Regina Jardim. (2010). Feminismo, história e poder. *Revista de Sociologia e Política*, 18(36), 15-23. <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-44782010000200003>

- Scaffo, Maria de Fátima. (2008). Marital violence: A brief reflection in light of Gestalt therapy. *IGT na Rede*, 5.9, 24 11 2008, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.igt.psc.br/ojs/viewarticle.php?id=213>.
- Schneider, Kirk J., Pierson, J. Fraser e Bugental, James F. T. (2015). Introduction. *The Handbook of Humanistic Psychology: Theory, Research, and Practice*. Sage Publications, Los Angeles.
- Silva, Mariane Coimbra; Carvalho, Eduardo Moura de; Lima, Rafaela Dias de. (2013). A arteterapia gestáltica e sua relação com o processo criativo. *IGT na Rede*. v. 10, nº 18, pp. 18-36. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.igt.psc.br/ojs/viewarticle.php?id=418>
- Souza, A. P. D. (2010). Para ler Hegel: aspectos introdutórios à fenomenologia do espírito e à teoria do reconhecimento. *Linha de Pesquisa: "Leitura dos Clássicos"*, FCJ/UTP.
- Treasure, Geoffrey Russell Richards, Aubin, H. e Cols. (2019) History of Europe. *Encyclopædia Britannica, inc*. Acesso em 30 de Setembro de 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe>
- Vietta, Edna Paciência, Kodato, Sérgio, e Furlan, Reinaldo. (2001). Reflexões sobre a transição paradigmática em saúde mental. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, 9(2), 97-103. <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-11692001000200014>
- Vigotski, Lev Semyonovich. (1999). *Psicologia da arte*. Martins Fontes, São Paulo.
- Wahba, Liliana Liviano. (1996). *Camille Claudel: criação e loucura*. Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro.

Apêndices

Apêndice A – Carta a Rodin, de aproximadamente 1893, retirada de Wahba (1996), p. 92.

“Eu estava ausente quando o senhor veio, pois meu pai chegou ontem e fui jantar e dormir em casa. Não estou muito bem de saúde, porque não posso ficar deitada tendo a todo momento que andar. Só partirei provavelmente na quinta-feira. Justamente a senhorita Vaissiers veio me ver e me contou toda sorte de fábulas forjadas sobre mim em Islette. Parece que saio à noite pela janela de minha torre, suspensa numa sombrinha vermelha com a qual ponho fogo na floresta!!!”

Apêndice B – Carta a Rodin, de 1893, retirada de Wahba (1996), p. 91.

“Senhor Rodin,

Como não tenho nada a fazer, continuo escrevendo-lhe. Não pode imaginar como o tempo está bom aqui em Islette. Comi hoje na sala do meio (que serve de estufa), de onde se vê o jardim dos dois lados, a Sra. Courcelles me propôs, sem que eu nunca tivesse tocado no assunto, que se fosse do seu gosto o senhor poderia comer nela de vez em quando e até mesmo sempre (acho que ela tem a maior vontade que isso aconteça), e é tão bonito, ali!

E passei no parque, está tudo podado, feno, trigo, aveia, pode-se andar por toda parte, é um encanto. Se o senhor tiver a bondade de cumprir sua promessa, conheceremos o paraíso. Terá o quarto que quiser para trabalhar. A velha ficará a seus pés, acho.

Ela me disse que eu [poderia ou devia, rasurado] tomar banhos no rio, aonde a filha dela e a empregada costumam ir sem qualquer perigo. Com a sua permissão, irei também, pois é muito agradável e evitará que me desloque até Azay para os banhos quentes. Como seria gentil se o senhor me comprasse uma roupa de banho azul-escura com galões brancos, em duas peças, blusa e calças (tamanho médio), no Louvre ou no Bon Marché (em sarja) ou em Tours!

Deito-me toda nua para imaginar que está ao meu lado, mas quando acordo já não é mais a mesma coisa. Beijos.

Camille.

Sobretudo não me engane mais.”

Apêndice C – Carta a Rodin de 1897, retirada de Wahba (1996), p. 93.

“Querido amigo,

Fiquei muito chateada em saber que ainda se encontra doente. Tenho certeza de que anda fazendo excessos nos seus malditos jantares, com aquela maldita gente que eu detesto, que acaba com a sua saúde e nada lhe dá em troca. Mas não quero dizer nada pois sei que não tenho forças para preservá-lo do mal que estou vendo.

Como faz para trabalhar na maquete de sua figura sem modelo? Diga-me, estou muito preocupada com isso. O senhor me censura por não lhe escrever muito. Mas o senhor mesmo não me manda senão algumas linhas banais e indiferentes que não me agradam nada.

Realmente não me acho muito contente aqui; tenho a impressão de que estou longe do senhor! e que lhe sou completamente estranha. Há sempre algo de ausente que me atormenta.

Vou lhe contar melhor o que fiz quando estivermos juntos. Irei na quinta-feira próxima à casa de Miss Faucet, lhe escreverei no dia de minha partida da Inglaterra. Até lá, por favor, trabalhe, guarde todo o prazer para mim. Beijos.

Camille.”

Apêndice D – Carta ao Capitão Tissier, patrono de Camille, de 1900, retirada de Wahba (1996), p. 96.

Senhor Capitão,

Já esperava sua resposta referente a meu grupo A Idade madura e não sei mesmo responder-lhe quando e senhor me interroga a esse respeito.

Esteja somente certo de uma coisa, de uma franqueza e de uma boa vontade a seu respeito; se eu mesma tivesse dinheiro, dividiria os gastos pela metade com o senhor para oferecer-lhe o grupo em questão, pois estou profundamente tocada pela sua intenção a meu respeito e lhe sou tão grata como se o senhor já pudesse ter mandado executar o seu projeto.

A verdade é que sou explorada pelos operários, caso contrário não estaria na posição em que me encontro, mas se quiser se assegurar por si mesmo do preço líquido dessa fundição, autorizo-lhe a escolher qualquer fundidor de que goste e a fazer a fundição por conta própria.

Não me zangaria em saber de quanto o meu se engana e não me ligo tanto a ele.

Apêndice E – Carta ao Capitão Tissier, patrono de Camille, de aproximadamente 1900, retirada de Wahba (1996, p. 96 e 97).

“Senhor

Agradeço-lhe por ter permitido que eu colocasse o busto de Ofélia na Exposição e sobretudo de me haver propiciado o meio de executá-lo.

Desde o dia em que nos vimos, não trabalhei muito na Onda em ônix sobre a qual o senhor concordou em me dar um adiantamento de 1.500 f. Espero com sua ajuda conseguir terminá-la, o senhor não retirar sua proteção a uma artista bem francesa e entretanto bem pouco encorajada; e que, depois de quinze anos de exposição no Salão encontra-se ainda no mesmo ponto de partida, apesar das falsas promessas que certas pessoas lhe fizeram.”

Apêndice F – Carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, retirada de Wahba (1996, p. 97)

“Senhor Blot,

Percebo com horror que o senhor continua surdo às minhas objurgações: não esqueça que desfaleço esperando os meus pagamentos. Dê-me logo notícias suas!

Por sinal, tenho uma pequena ninfa tocando flauta que provavelmente vai lhe interessar muito. Realmente, se o senhor não puder me comprar nada, tente me arranjar um cliente, estou precisando muito de dinheiro para pagar o meu aluguel de outubro; sem isso, ainda vou acabar sendo acordada numa dessas manhãs pelo amável Adonis Pruneaux, meu oficial de justiça de plantão, que virá me penhorar com a delicadeza habitual. Inútil dizer que ele só poderá penhorar a própria artista, operação que, para mim, não teria nada de atraente, apesar das luvas brancas e da cartola que esse amável funcionário nunca deixa de exhibir nesta circunstância difícil. Desculpe-me por esses gracejos de mau gosto e receba minhas sinceras lembranças.

C. Claudel.”

Apêndice G – Trecho de carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, retirada de Wahba (1996, p. 98).

“Desventurado editor de objetos de arte, pode tremer à vista desta caligrafia nefasta que lhe traz à lembrança tantas recordações pavorosas: o senhor naturalmente imagina que esta que lhe escreve acha-se morta: não, isso não aconteceu (apesar das probabilidades), e, o que é pior, sua vontade de ter dinheiro tampouco morreu. (...)

C. Claudel”

Apêndice H – Trecho de carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, retirada de Wahba (1996, p. 98)

“(…) Depois disso, toda vez que me vê chegar com meus gessos ele me dá as costas sem qualquer cerimônia. Efetivamente, ficou claro para mim que eu sou a ferida, a cólera dos homens benevolentes e generosos que se ocupam das questões de arte e que, quando me vêem chegar com meus gessos, agem como se eu fosse capaz de provocar a fuga do próprio Imperador do Saara.

Para dizer a verdade, preferiria ter uma profissão mais atraente e que aproximasse as pessoas ao invés de afugentá-las.

Se ainda houvesse tempo para mudar de corporação, teria preferido isso. Teria feito melhor comprando belos vestidos e belos chapéus que realça se minhas qualidades naturais do que me entregar à minha paixão pelas construções duvidosas e os grupos mais ou menos ásperos.

Essa arte infeliz está mais de acordo com as grandes barbas e as feias caras do que com uma mulher relativamente bem-dotada pela natureza. Perdoe-me por essas amargas e tardias reflexões: isto não amolecerá os desgraçados monstros que me lançaram nessa via perigosa. (...)

Desculpe-me por esta literatura exuberante, preciso despejar minha raiva sobre o primeiro que se encontra à mão: pior para o senhor. O senhor poderá, se quiser, mandar fazer uma das suas Sereias com uma rocha em ônix verde (lembrando o mar); a flauta em metal brilhante.

Sinceras lembranças.

C. Claudel”

Apêndice I – Carta ao Senhor Blot de aproximadamente 1905, retirada de Wahba (1996), pp. 99 e 100.

“Senhor Blot,

Chegando em casa, encontro sua carta: devo dizer-lhe que, faz alguns dias, vou constantemente ao Hospital Saint-Louis, onde um pequeno primo de onze anos está sendo cuidado sob minha recomendação (ele tentou suicídio abrindo o ventre com duas facadas). Ainda não se sabe se irá sarar. O Sr. Pinard, um de meus amigos, fez com que um de seus alunos o operasse; enfim, é horrível, isto me causou uma emoção da qual não me refaço.

Além disso, não respondi ao seu convite para participar do Salão de Outono: não gosto de me meter em assuntos de administração por não os conhecer, e não posso me apresentar em público com as roupas que possuo no momento. Sou como Pele de Asno ou Cinderela, condenada a cuidar das cinzas da lareira, sem esperança de ver chegar a Fada ou o Príncipe encantado que deve mudar minha roupa de pele ou cinzas em vestido cor do tempo.

Desculpe por não atender ao seu comovente apelo, é evidente que o senhor se preocupa enormemente com o futuro do Salão de Outono, o senhor é muito entusiasmado pela causa artística, teremos pouco reconhecimento.

Vi o senhor Henri Asselin que veio de sua parte; ele disse que queria escrever um artigo sobre mim; ficarei lhe devendo outra pequena "cabeça" que lhe destino por todo o cuidado que está tendo, a enviarei um desses dias. Sua devotada.

C. Claudel”

Apêndice J – Carta a seu primo Charles, provavelmente de 10 de Março de 1913, retirada de Wahba (1996), p. 53.

“Querido Charles,

Você me dá notícia da morte de Papai; essa é a primeira notícia, não me disseram nada. Quando foi isso? Tente saber e procure me dar alguns detalhes. O pobre do Papai nunca me viu tal como sou; sempre lhe fizeram acreditar que eu era uma criatura odiosa, ingrata e má; era necessário para que a outra pudesse raspar tudo.

Tive que desaparecer com a maior velocidade, e, embora me encolha ao máximo em meu cantinho, ainda sou de mais. Já tentaram me internar numa casa de loucos, com medo de que eu prejudique o pequeno Jacques, reclamando os meus bens. E o que aconteceria, se eu tivesse a infelicidade de pôr os pés ali. Louise botou a mão no dinheiro todo da família com a proteção do seu amigo Rodin, e como estou sempre precisando de algum dinheiro, por pouco que seja, pois preciso realmente de algum, sou eu que me torno a detestável quando mando pedir. São coisas feitas de propósito, porque você sabe que Louise tem afinidade com os protestantes.

Ir a Villeneuve, eu não teria coragem; e depois é preciso ter condições; não tenho dinheiro, nem mesmo sapatos. Estou vivendo com muito pouco; a tristeza é para mim. Se você souber de alguma coisa, mande me dizer, não correrei o risco de escrever, eu seria hostilizada como sempre.

Surpreende-me que Papai tenha morrido; devia viver cem anos. Aí tem coisa. Muitas lembranças a você e a Emma.

K-Mille”

Apêndice K – Carta a seu primo Charles, provavelmente de 14 de Março de 1913, retirada de Wahba (1996), p. 54.

“Querido Charles,

Minha carta do outro dia parecia ser um pressentimento, pois mal tinha sido colocada no correio quando um automóvel veio me pegar em casa para me conduzir até um asilo de alienados. Eu estou, ou pelo menos acho que estou, no asilo de Ville-Évrard. Se quiser me fazer uma visita, não precisa ter pressa, pois não estou para sair, me pegaram e não querem me largar.

Se puder me trazer um retrato da minha tia para me fazer companhia, você me daria um grande prazer. Você não me reconheceria, você que me viu tão jovem e tão brilhante no salão de Chacrise.”

Apêndice L – Carta a seu irmão Paul Claudel, provavelmente de Maio de 1915, retirada de Wahba (1996), pp. 87 e 88.

“Meu querido Paul,

Escrevi várias vezes a Mamãe, em Paris e Villeneuve, sem obter uma palavra como resposta.

Você mesmo veio me ver no final de maio e eu tinha feito com que prometeu que cuidaria de mim e não me deixaria em tal abandono.

Como então se explica que depois disso você não me tenha escrito uma única vez e que não tenha voltado a me ver. Acredita que seja agradável para mim passar meses, anos, sem nenhuma notícia, sem nenhuma esperança!

De onde vem tamanha insensibilidade? Como conseguem se afastar dessa maneira? Bem que gostaria de saber.

Escrevi a Mamãe pedindo-lhe que me transferisse para Sainte-Anne, em Paris, o que me daria a oportunidade de ficar mais perto de vocês e de poder me explicar claramente com vocês sobre os diferentes pontos que restam a ser esclarecidos. Além disso, vocês poderiam economizar mais, já que se pode entrar em Sainte-Anne por 90 f mensais. Não digo que a esse preço iria

encontrar ali o paraíso, longe disso, mas desde que deixei o meu ateliê do Quai Bourbon me acostumei com tudo. Se me mandassem para a Sibéria não me espantaria.

Para dizer a verdade, gostaria de poder voltar à vida comum e esquecer todas essas aventuras.

Pode dizer a Mamãe que, se ela tem medo de que eu reclame os bens de Villeneuve, não tenho essa intenção; preferiria fazer uma doação a Jacques de tudo o que me cabe passar o resto da minha vida em paz.

Preferiria trabalhar como empregada doméstica do que continuar vivendo assim. Você cuidou das minhas coisas, que disse ter enviado para Villeneuve? Tomou cuidado para que não caíam nas mãos desse patife, que só deu esse belo golpe para apoderar-se delas? Ele teme que eu volte antes que tenha tempo de pôr as mãos em cima...

É por isso que está retardando ao máximo a minha saída; procura ganhar tempo, e nesse interim acontecerão muitas coisas com que vocês não contam. Vocês serão punidos em virtude dessa apatia; tome bastante cuidado

Estou aguardando sua carta.

Lembranças à sua mulher e aos seus filhos.

C.C.”

Apêndice M – Carta a sua prima em 1915, retirada de Wahba (1996), pp. 82 e 83

“Minha querida prima,

Apesar das diferentes aventuras que nos separaram, não esqueço que é quinta-feira próxima Sainte Marie-Madeleine e quero desejar-lhes boas festas como se ainda estivesse perto de vocês.

Infelizmente, não é com uma flor na mão que venho oferecer-lhes os meus votos, mas com lágrimas nos olhos. As lágrimas do exílio, as lágrimas que derramei gota a gota desde que fui arrancada do meu querido ateliê. Vocês, que conhecem minha dedicação à minha arte, devem saber o que devo ter sofrido ao me ver de repente separada do meu querido trabalho, vocês que me conhecem tão bem apesar de minhas doidices e inconseqüências!!

Minha pobre prima!

O carvalho de Villeneuve não existe mais, não sou a única a perceber isso, assim, não gostaria de entristecê-la mais fazendo-lhe a narração da injustiça de que fui vítima! Ouso apenas pedir-lhe notícias suas!, é tremendo que pergunto dentro de mim mesma se continua viva, se não desapareceu nesta guerra horrível que devasta o nosso belo país. Se me escrevesse algumas

palavras, me daria um grande prazer. Por um singular efeito do destino, encontro-me atualmente internada em Montdevergues, em Montfavet (Vaucluse), num estabelecimento mantido pelas religiosas de Saint-Charles.

A senhora, que é uma viajante intrépida, se por acaso passar um dia por aqui, não esqueça de sua priminha escultora (aquela que sempre perdia o guarda-chuva).

Peço ao bom Deus pela senhora e pelas senhoritas suas irmãs.

Camille.”

Apêndice N – Carta a uma antiga companheira de asilo, de 1915, retirada de Wahba (1996), p. 76

“(…) Para dizer a verdade, essa morte me toca particularmente, pois sempre tenho medo de que aconteça a mesma coisa a Mamãe! Fico numa angústia mortal, pensando em tudo o que pode acontecer em nossa casa, enquanto me acho internada aqui! Que desgraça se Mamãe viesse a morrer, enquanto me encontro aqui sem poder fazer nada! Quanta inquietação para mim!, pois Mamãe não o confessa mas ela não é feliz!... Quando penso que o meu pobre Papai morreu sem que eu tivesse sabido de nada e que ele mandara chamar sua filha, sua filha! e que sua filha não aparecera! Mamãe me escreveu uma carta há alguns dias, mas em nenhum momento fala em me tirar daqui, ainda não está na hora de sair! Chorei muito desde que você partiu.(…)”

Apêndice O – Trecho de carta ao médico da família, Dr. Michaux, de 1918, retirada de Wahba (1996), p. 55.

“Censuram-me (que crime pavoroso) por ter vivido absolutamente só, por passar minha vida com os gatos, por ter mania de perseguição! É por causa dessas acusações que há cinco anos e meio me encontro encarcerada como uma criminosa, privada de liberdade, privada de alimentação, de calor e das mais elementares comodidades. (...)”

Gastam comigo aqui 150 f por mês e é preciso ver como sou tratada; meus familiares não se preocupam comigo e não respondem às minhas queixas senão pelo mais completo mutismo, desse modo fazem de mim o que querem. É horrível ser abandonada dessa maneira. Não posso resistir à mágoa que me devora (...)

Aproveitando-se disso, minha irmã se apoderou de minha herança e deseja muito que eu não saia mais desta prisão. Assim, peço-lhe que não escreva para mim e que não diga que lhe escrevi,

pois eu lhe escrevo às escondidas contra os regulamentos do estabelecimento e se soubessem disso me causariam muitos aborrecimentos...”

Apêndice P – Carta a sua mãe, de 2 de Fevereiro de 1927, retirada de Wahba (1996), pp. 13-16

“Querida mamãe,

Demorei muito para lhe escrever, pois fez tanto frio que eu não podia mais manter-me de pé. Para escrever, não posso usar a sala onde se encontra todo mundo, onde arde um foguinho de nada, é um barulho dos diabos. Sou obrigada a ficar no quarto, no segundo andar, que está tão gelado que tenho as pontas dos dedos entorpecidas, meus dedos estão trêmulos e não conseguem segurar a pena.

Não voltei a me aquecer durante todo o inverno, estou gelada até os ossos, cortada em duas pelo frio. Estive muito gripada. Uma de minhas amigas, uma pobre professora do Liceu Fénelon que veio encalhar aqui, foi encontrada morta na cama em razão do frio. É de meter medo. Nada pode dar a idéia do frio de Montdevergues. E já faz sete meses completos que estou aqui. Você não pode nem imaginar o que sofro nestas casas. Assim, foi com alguma surpresa e espanto que vim a saber que Paul tinha feito com que me colocassem na primeira classe. E curioso que vocês nunca tenham vindo até aqui e saibam melhor do que eu o que necessito. Gastam dinheiro com isso a torto e a direito: quem pode saber quanto estão dando?

Já lhes disse várias vezes que as primeiras classes eram as mais infelizes. Primeiro, a sala de jantar fica exposta às correntes de ar, elas se reúnem a uma mesinha de nada apertadas umas contra as outras. Passam o ano inteiro com disenteria, o que não é sinal de que a comida seja boa. A base da alimentação resume-se a isto: sopa, quer dizer, água e legumes bem cozidos, sem qualquer pedaço de carne. Um velho ragu de carne de vaca, escuro, gorduroso, amargo, durante todo o ano, um velho prato de macarrão nadando em óleo mil vezes reaproveitado ou um velho prato de arroz do mesmo tipo, em suma, parecem restos de comida; como entrada, algum minúsculo (palavra ilegível] de presunto cru, como sobremesa, velhas tâmaras fibrosas, três velhos figos endurecidos ou três velhas bolachas, ou um velho pedaço de queijo de cabra. É o que servem pelos vossos 20 francos diários. O vinho é vinagre puro, o café é água com que fazem grão-de-bico. E realmente uma loucura gastar uma quantia dessas. Quanto ao quarto, é a mesma coisa, não há nada ali, nem um edredom, nem um balde higiênico, nada, um miserável urinol a maior parte do tempo rachado, uma miserável cama de ferro onde se fica tiritando a noite inteira (eu que detesto camas de ferro, é preciso ver que estou passando maus pedaços lá dentro, portanto peço-lhe que siga o meu gosto e não o seu). Por nada neste mundo quero continuar na primeira classe, e peço-lhe que ao receber esta

carta consiga que me coloquem de novo na terceira, onde eu estava antes. Já que teima, apesar de minhas censuras, em me largar nas casas de saúde onde me sinto horrivelmente infeliz, sem consideração por qualquer espécie de justiça, ao menos economize o seu dinheiro, e, se por acaso é Paul quem está gastando, comunique-lhe minhas observações.

Tem tido notícias dele? Sabe por onde anda atualmente? Quais são as intenções dele a meu respeito? Tem ele a intenção de me deixar morrer nos asilos de alienados? Você está sendo bastante dura comigo me recusando um asilo em Villeneuve. Eu não faria o escândalo que você imagina. Ficaria muito feliz por poder retomar a vida comum para fazer o que quer que fosse. Não ousaria mais me mexer, de tanto que sofri. Você diz que precisaria de alguém para me servir? Como assim? Nunca tive empregada em minha vida, vocês é que estão sempre precisando de uma.

Se me desse apenas o quarto da Sra. Régnier e a cozinha, poderia fechar o resto da casa. Eu não faria nada de repreensível, sofri muito para que volte a fazê-lo daqui para a frente.

Não vê que lhes mentem de propósito para que vocês soltem cada vez mais dinheiro? Recebi o chapéu, ele me cai bem, o casaco, ele dá conta do recado, as meias, elas são admiráveis, e tudo o mais que me enviou.

Um beijo,
Camille.

Mande-me imediatamente notícias suas, dizendo se você pegou a gripe.

Recebo sua carta, o que me tranquilizou, pois, vendo que me mudavam de classe, imaginei logo que você tinha morrido, passei a noite em claro pensando nisso, fiquei gelada. Não vai agora depois da carta que acabo de lhe escrever pensar em mandar mais dinheiro, seja para pagar pelo aquecimento ou por qualquer outra coisa, ele vai direto para a administração, e ponto final, e eu, é preciso que eu sofra o martírio. Não faça nada sem me consultar. As casas de loucos são lugares especialmente feitos para causarem sofrimento, não se pode fazer nada, principalmente quando nunca se vê ninguém. E trate logo de escrever a Paul para que me coloquem onde eu estava antes, pois ainda podia comer, ao passo que na primeira classe não poderei comer nada. Não quero tocar em todos esses restos de comida que me deixam horrivelmente doente, dei um jeito para conseguir batatas-inglesas cozidas com a casca ao meio-dia e à noite, é do que eu que vou viver, será que vale a pena pagar 20 francos diários por isso? É o caso de dizer que loucos são vocês. Quanto a mim, estou tão desolada por continuar a viver aqui que não sou mais uma criatura humana. Não posso

mais suportar os gritos de todas estas criaturas, isso me dá um grande desgosto. Como gostaria de estar em Villeneuve!

Não fiz tudo o que fiz para acabar minha vida como um mero número de uma casa de saúde. Merecia mais do que isto, agrade ou não a Berthelot.

Você me pergunta do que estou precisando para a próxima remessa. Não ponha chocolate, pois ainda tenho bastante aqui comigo.

Ponha 1kg de café do Brasil (é excelente) 1kg de manteiga

1kg de açúcar e mais

1kg de farinha

1/2 libra de chá, o mesmo

2 garrafas de vinho (branco)

1/2 garrafa de óleo comum

1 pacotinho de sal

1 pedaço de sabão

2 caixas de cubos (tenho ainda uma) algumas tangerinas, se você puder arranjar uma compota de cerejas na aguardente, mas se for muito caro não mande.

Isso é o suficiente.

Um beijo,

Camille.”

Apêndice Q – Carta a sua mãe, de 18 de Fevereiro de 1927, retirada de Wahba (1996), pp. 74 e 75.

“Querida mamãe,

Recebi hoje sua extraordinária encomenda. Ela chegou em bom estado, todos os artigos são excelentes, sou sempre muito bem-sena embora esteja longe. A casa Potin muito conscienciosa, você pode cumprimentá-los por mim; o vinho é delicioso e me faz um bem fora do comum; o café é delicioso, a manteiga também: que diferença de toda a sujeira dos asilos de alienados.

Revivo quando a sua encomenda chega; aliás, vivo exclusivamente do que ela contém, pois a alimentação daqui me deixa terrivelmente doente, realmente não vale nada a pena gastar 30 francos diários pela primeira classe.

Peço-lhe que guarde para mim esta imagem. Eu perco tudo. É de uma moça que estive aqui durante quatro anos devido a crises nervosas. Ela acaba de morrer. Tinha voltado para casa, mas acabou morrendo. Morreu provavelmente por causa de alguma gripe. Fui amiga dela. Ela estivera num pensionato em Epinal com Marie Merklen, filha de Marie. Ela queria me visitar em Villeneuve e em Paris, possuía uma grande fortuna, mas tinha muita dificuldade em se casar, tinha perdido toda a família, com exceção do pai, o conde de B., mas, como vocês não quiseram me tirar daqui, nós nos perdemos de vista, soube de sua morte aos 37 anos. Sobretudo, mande-me detalhes sobre o casamento.

Beijo-a, agradecendo muito pelo seu maravilhoso presente. Muitas lembranças a Louise e Jacques.

Camille.”

Apêndice R – Trecho de carta a seu irmão Paul Claudel, de 1927, retirada de Wahba (1996), pp. 85 e 86; p.104.

“(…) estou certa de que sua intenção é me trazer alívio, você faz enormes sacrifícios por mim, o que é tanto mais meritório de sua parte quando se sabe que você tem encargos extraordinários de todos os lados. Cinco filhos, e quantas despesas, quantas viagens, quantos hotéis a pagar.

Sempre me perguntei como é que você pode dar conta de tudo isso. É preciso que você tenha a cabeça sólida para governar as coisas com tanta inteligência e conseguir, e vencer todas as dificuldades! Eu não seria capaz de nada parecido!

Sua intenção é boa, assim como a do Sr. Diretor, mas numa casa de loucos é difícil obter mudanças. (...) Não é sem pesar que o vejo gastando o seu dinheiro num asilo de alienados. Dinheiro que me poderia ser útil para fazer belas obras e viver agradavelmente!(...) Triste surpresa para uma artista: em vez de uma recompensa, veja o que me aconteceu! Isso acontece só comigo, pois sempre fui alvo da maldade alheia. (...)

Eu exijo minha liberdade aos gritos. (...)

Todos gritam, cantam, esgoelam-se a plenos pulmões de manhã d noite e de noite à manhã. São criaturas cujos familiares já não podem suportar, de tal modo se mostram desagradáveis e perniciosas. E por que deveria eu ser forçada a suportá-las? (...)

Ir embora daqui é a única coisa que desejo, nenhuma modificação pode tornar-me feliz aqui, não há nada que seja realmente possível. Tivemos um inverno terrível; seis meses direto de mistral, o oceano glacial ártico não é nada perto disso!”

Apêndice S – Trecho de carta a seu irmão Paul Claudel, de 1929, retirada de Wahba (1996), p. 59-60.

“Meu querido Paul,

Tenho que me esconder para lhe escrever e não sei como farei para pôr a carta no correio. A despenseira que habitualmente me presta esse serviço (em troca de uma propina!) está doente. As outras me denunciariam ao diretor como uma criminoso. Pois, pode dizer, Paul, que sua irmã se acha presa. Presa, e com loucas que gritam o dia inteiro, fazem caretas, são incapazes de dizer coisa com coisa. É esse o tratamento que há quase vinte anos se inflige a uma inocente; enquanto Mamãe viveu, não parei de suplicar-lhe que me tirasse daqui, que me colocasse onde quer que fosse, no hospital, num convento, mas não no meio dos loucos. E sempre esbarrar contra um muro. Parece que em Villeneuve era impossível. Por quê?(...)”

Apêndice T – Trecho de carta a seu irmão Paul Claudel, em 3 de Março de 1930, retirada de Wahba (1996), pp. 102 e 103.

“Querido Paul,

Hoje, 3 de março, é o aniversário do meu rapto para Ville-Evrard: faz 17 anos que Rodin e os marchands de objetos de arte me mandaram para fazer penitência nos asilos de alienados. Depois de se terem apoderado da obra de toda a minha vida servindo-se de Rodin para executar o seu sinistro projeto, me condenaram a todos esses anos de prisão que eles mesmos teriam tão bem merecido. Rodin não sendo mais do que um agente de que se serviram para ganharem o teu respeito e te usarem para levar a efeito esse golpe de audácia bem-sucedido, como queriam, graças à tua credulidade e à de Mamãe e de Louise. Não esqueças que a mulher de Rodin é uma antiga modelo de Rodin: podes ver agora a articulação de que eu era objeto. E muito bonito todos esses milionários que se atiram sobre uma artista sem defesa! Pois os senhores que colaboraram nessa bela ação são todos mais de quarenta vezes milionários. Parece que o meu pobre ateliê, alguns pobres móveis, algumas ferramentas feitas por mim mesma, minha pobre mobiliazinha ainda excitavam a cobiça deles! A imaginação, o sentimento, o novo, o imprevisto que pertencem a um espírito desenvolvido sendo coisa fechada para eles, cabeças arrolhadas, cérebros obtusos, eternamente impermeáveis à

luz, estão sempre precisando de alguém que lhes forneça isso. Eles diziam: “Nós nos servimos de uma alucinada para encontrar nossos temas.”

Há pelo menos aqueles que teriam o reconhecimento do ventre e que saberiam dar algumas compensações à pobre mulher que eles despojaram de seu gênio: não! uma casa de alienados! nem mesmo o direito de ter um lar!.. Porque é preciso que eu fique à mercê deles! É a exploração da mulher, o esmagamento da artista a quem se quer até tirar sangue. Parece que o principal beneficiário do meu ateliê é o senhor Hébrard, editor de arte, rue Royale. Foram parar ali todos os meus esboços (mais de 500). Parece que já alguns anos antes de minha partida de Paris, os esboços que eu fazia em Villeneuve deslizavam para a casa dele (por qual milagre? Só Deus sabe). Encontrei-os ali editados em bronze e assinados por outros artistas: é realmente muito forte... E me condenar à prisão perpétua para que não reclame! No fundo, tudo isso sai do cérebro diabólico de Rodin. Ele só tinha uma idéia, que com sua morte eu finalmente tomasse o meu impulso como artista e o superasse. Era preciso que ele me tivesse entre suas garras mesmo depois de sua morte. Era preciso que eu fosse infeliz, estivesse ele morto ou vivo. Ele saiu vitorioso em todos os aspectos, pois, se era para ser infeliz, eu o sou! Isso não pode te incomodar muito, mas eu o sou! (...)

Apêndice U – Trecho de Carta a seu irmão Paul Claudel, em 1930, retirada de Wahba (1996), pp. 100 e 101.

“(...) O espertalhão vive à nossa custa e é um bom garfo. E quando fico revoltada, ele se serve de vocês para me dar umas boas chicotadas. O mecanismo é fácil de compreender. Guarde tudo isso para você, é inútil gritar, é melhor agir dissimuladamente. Quando eles falarem sobre mim, você deverá dizer-lhes: “É uma surpresa para nós que ela se recuse a esse sistema!, mas não deixa de ser bastante lógico, todo mundo faria a mesma coisa, há o amor próprio do artista, isso se compreende. E nunca, nada para ela?” Ele teve o peito, depois de se ter servido dos meus grupos durante mais de vinte anos, de deixar que eu terminasse minha carreira pela caridade de meus pais: que peito! Deverá dizer-lhes: “Vocês lhe devem alguma coisa por tudo o que lhe tiraram nesses anos todos. Sem isso, o ateliê dela ficará doravante hermeticamente fechado, não posso fazer nada.”

Os huguenotes são tão malignos quanto ferozes. Eles me educaram propositadamente para que eu viesse a fornecer-lhes idéias, já que a imaginação deles é uma nulidade. Estou na posição de uma couve que é comida pelas lagartas; à medida que brota uma folha, eles a comem.

A ferocidade dos huguenotes era lendária durante a Renascença. A partir de então, não mudou mais. Não mostre minha carta a ninguém. Desconfie dos sequazes que põem ao seu serviço.

Minhas lembranças para você e Reine e Chouchette.

Não fale de nada; e sobretudo não mencione nomes; do contrário, todos eles chegariam a me ameaçar.

Esse triste senhor inspira-se em minha casa pelos mais diferentes meios e partilha com os seus companheiros, os artistas importantes, que, em troca, fazem com que o condecorem, dispensam-lhe suas ovações, oferecem-lhe banquetes etc... As orações desse homem célebre custaram-me os olhos da cara; e para mim, nada de nada!" (...)

Apêndice V – Carta a seu irmão Paul Claudel, em 4 de Abril de 1932, retirada de Wahba (1996), p. 84.

“Meu querido Paul,

Ontem, sábado, tive uma agradável surpresa, me chamaram ao salão onde se achavam Chouchette, Roger e Pierre. Não se poderia surpreender-me mais agradavelmente. Chouchette estava muito bonita, muito bem-vestida. Pierre cresceu bastante, ele se parece demais com você. Roger foi muito amável comigo, dedicou-se imediatamente às provisões, foi a Montfavet e me trouxe laranjas, bananas, manteiga, croissants, maçãs, depois me deixou um bilhetinho. Ele tomou as providências num piscar de olhos, me pareceu bastante desembaraçado. Eu os recebi mancando, com o meu reumatismo no joelho, um velho casaco todo puído, um velho chapéu da Samaritaine que me descia até o nariz. Enfim, era eu. Pierre lembrava-se de sua velha tia alienada. É desse modo que aparecerei em suas recordações no próximo século.

Ele me disse que você virá em breve.

Estou esperando.

Atravesso atualmente um período desagradável. Começaram a instalação do aquecimento central. Há operários pela casa toda, andaimes por todo o pátio. Oh, Deus, como é entediante, bem que gostaria de estar no cantinho da lareira em Villeneuve, mas ai de mim! Do jeito que as coisas vão, acho que nunca mais sairei de Montdevergues! Não estou gostando nada disso!

Acho-me bastante preocupada com o que está se passando no Extremo Oriente. Entre o Japão e a China, quem sabe o que poderá acontecer em seguida?

Tenho muito medo de que você esteja envolvido com tudo isso, estou muito preocupada. Não retomei a Avignon por causa do meu reumatismo, não posso me mexer.

Beijo-o de todo coração, e obrigada, vejo que você não me abandonou inteiramente.

Pierre tem um ar de bondade no rosto.

Muitas lembranças a Reine, Henri, Gigette e Renée (toda a lira).”

Apêndice W – Carta a seu irmão Paul Claudel, entre 1938 e 1939, retirada de Wahba (1996), p. 59 e 60

“Meu querido Paul,

Ontem, sábado, recebi os cinquenta francos que você quis me enviar e que me serão bem úteis, asseguro-lhe (o ecônomo não tendo arranjado os cinquenta francos que me deve, apesar de ter um vale há mais de um mês). Você vê como existem dificuldades neste asilo e, quem sabe, se não será ainda pior daqui para a frente.

Estou bem chateada por saber que você ainda está adoentado, esperemos que se restabeleça pouco a pouco. Aguardo a visita que você me promete para o próximo verão, mas nem a espero; Paris está longe, e Deus sabe o que acontecerá até lá?

Na realidade, gostariam de me forçar a esculpir aqui, vendo que não conseguem, me impõem todo tipo de aborrecimento. Isto não me decidirá, pelo contrário.

Neste momento das festas, penso sempre em nossa querida mãe. Não a revi jamais desde o dia em que vocês tomaram a funesta resolução de enviar-me ao 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 dele, avise-me.

Não penso que o odioso personagem do qual falo frequentemente tenha a audácia de atribuí-lo para si, como minhas outras obras, isso seria demais, o retrato de minha mãe!

Você não esquecerá de me dar notícias de Marion?

Diga-me também como vai Cécile? Ela consegue suportar seu pesar? Não ousou lhe dizer mais nada por medo de repisar sempre a mesma coisa!

Lembranças a você e a toda sua família.

Tua irmã no exílio, Camille”