WITZEL, Denise Gabriel; SOARES, Felipe. DISCURSOS SOBRE A HISTÓRIA DA LOUCURA DE CAMILLE CLAUDEL NA ESCULTURA/ESCRITA DE SI. Dossiê "60 anos da obra História da Loucura, de Michel Foucault". **Cadernos Discursivos**, Catalão-GO, Edição Especial, p. 104-122, 2022. (ISSN: 2317-1006 - online).

DISCURSOS SOBRE A *HISTÓRIA DA LOUCURA* DE CAMILLE CLAUDEL NA ESCULTURA/ESCRITA DE SI

DISCOURS À PROPOS DE L'HISTOIRE DE LA FOLIE DE CAMILLE CLAUDEL DANS LA SCULPTURE/ECRITURE DE SOI

Denise Gabriel Witzel[1]
Felipe Soares[2]

RESUMO: Ancorados nos *Estudos Discursivos Foucaultianos*, propomo-nos retornar à *História da Loucura*, de Foucault, com vistas a analisarmos discursos que fomentaram a loucura, interdição e o consequente apagamento da escultora francesa Camille Claudel (1864-1943), hoje reconhecida e aclamada por sua genialidade e talento. Tomamos como material de análise (i) uma de suas esculturas - *Perseu e a Górgona* (1902), na qual ela se representa decapitada no lugar da Medusa; e (ii) uma carta que escreveu a sua mãe quando, já confinada mediante uma internação compulsória, clamava por liberdade. Ambas as materialidades apontam para uma mulher que não pôde ser, em um tempo sócio-histórico em que a loucura se definia à luz das experiências sociais. Camille não correspondia ao ideário de virtudes e comportamentos de uma mulher de seu tempo.
Palavras-chave: Camille Claudel; Foucault; história das mulheres.

RÉSUMÉ: Ancrés dans les *Études Discursives Foucaultiennes*, nous proposons de revenir sur l'*Histoire de la folie*, de Foucault, afin d'analyser les discours qui ont favorisé la folie, l'interdit et l'effacement conséquent de la sculptrice française Camille Claudel (1864-1943), aujourd'hui reconnue et acclamée pour son génie et talent. Nous avons pris comme matériau d'analyse (i) une de ses sculptures - *Persée et la Gorgone* (1902), dans laquelle elle se représente décapitée à la place de Méduse ; et (ii) une lettre qu'elle a signée en guise de liberté, déjà confinée à une mère forcée, réclamant la liberté. Les deux matérialités désignent une femme qui ne pourrait pas être, à une époque socio-historique où la folie se définit à la lumière des expériences sociales. Camille ne correspond pas aux idéaux de vertus et de comportements d'une femme de son temps.
Mots clés : Camille Claudel; Foucault; l'histoire des femmes.

INTRODUÇÃO

História da loucura na idade clássica, obra emblemática de Michel Foucault, foi originalmente publicada como *Folie et Déraison, em 1961,* na qual ele desenvolve uma série de registros de práticas a partir das quais descreve a circulação da loucura e destaca a grande reclusão, espaço no qual se confinaram os sujeitos que não correspondiam aos anseios de uma emergente sociedade burguesa dos séculos XVII e XVIII, como os loucos,

[1] Profa. Dra. no DELET, PPGL/G, Coorda. do LEDUNI CNPq (Universidade Estadual do Centro-Oeste UNICENTRO-PR). E-mail: denise@unicentro.br
[2] Me., doutorando em Letras no PPGL (Universidade Estadual do Centro-Oeste UNICENTRO-PR). E-mail: felipesoares@unicentro.br

indigentes, miseráveis, vagabundos, sodomitas, blasfemos, prostitutas, libertinos etc. Surge, assim, o asilo psiquiátrico concebido como um lugar de internação destinado aos doentes mentais: "A cada uma dessas experiências sociais corresponde, no registro dos saberes (a filosofia, o direito, a medicina) ou da literatura, determinada concepção de loucura" (CASTRO, 2015, p.22).

Trata-se de uma obra lida e relida, comentada, elogiada, criticada, refeita, reinventada em múltiplos domínios, notadamente no campo da filosofia, da psicologia produzindo uma voz corrente que influenciou vários movimentos, a exemplo, o da Antipsiquiatria, colocando em xeque teorias e práticas fundamentais da psiquiatria tradicional.

À luz dos pressupostos teóricos e metodológicos dos *Estudos Discursivos Foucaultianos*, mais precisamente a partir da relação inescapável entre língua, sujeito e história, propomo-nos fazer um retorno a essa história da loucura para compreendermos como o sujeito louco foi discursivizado e de que modo as vontades de verdade a propósito da loucura incidiu sobre o sujeito mulher, esse que ocupou desde sempre um lugar marcado e constituído como uma espécie de *antítese da razão*: ou seja, ser racional significava ser homem e a origem/fundamento das verdades.

Instaladas, portanto, do lado muitas vezes perverso da racionalidade/sanidade, encontram-se um sem-número de mulheres silenciadas (PERROT, 2005; 2007), aniquiladas por terem ousado passar do outro lado, o dos homens. Dentre essas mulheres, daremos especial relevo aqui à Camille Claudel (1864-1943), escultora tardiamente (porque isso se deu muito tempo depois de sua morte) considerada uma das mais impressionantes e brilhantes artistas do final do século XIX. A tragicidade de sua história, como veremos, se entrelaça com a de Auguste Rodin (1840-1917), escultor igualmente genial com quem se relacionou profissional (foi seu mestre) e emocionalmente (foi seu amante) num mundo saturado de preconceitos, conservadorismos, moralismos, machismo e misoginia.

Valendo-nos prioritariamente da obra *Camille Claudel – Criação e Loucura*, de Liliana Liviano Wahba (2002), intentamos retraçar alguns importantes elementos da *História da Loucura* exposta por Foucault (2019) articulando-a com a história da loucura imposta à Claudel. Ao darmos visibilidade a essas histórias, notadamente a singularidade

da loucura forjada e desejada de uma artista "desobediente" (GROS, 2018), estamos igualmente falando de inúmeras outras mulheres que se enredaram – e desapareceram - numa trama de poder-saber constituída por rígidos dispositivos de controle (FOUCAULT, 1979) dos seus corpos.

Para tratarmos, portanto, desses dispositivos, elegemos neste estudo dois enfoques: na primeira parte, destacaremos uma de suas obras - *Perseu e a Górgona (1902)* - na qual ela se representa decapitada no lugar da Medusa, incitando-nos a descrever e analisar os discursos que se reproduzem mediante uma *escultura de si*. Na segunda parte, destacaremos uma carta que Claudel escreveu, no tempo em que esteve confinada, destinada à sua mãe. Trata-se, agora, de uma *escrita de si* em que ela enuncia, por exemplo: "Caí no abismo. Vivo num mundo tão curioso, tão estranho. Do sonho que foi a minha vida, este é o pesadelo" (MONTEIRO, 2008, p. 191).

Tanto a escultura quanto a carta serão tomadas arqueológica e genealogicamente como um nó na rede da história trágica da loucura e do sofrimento de Camille. São discursos que contribuem para que possamos compreender a formação dos saberes e dos poderes balizadores da "liberação" da loucura – separada da desrazão, da pobreza, da criminalidade – promovendo, ao mesmo tempo, a emergência de novas formas de "sujeição" – o asilo, a psiquiatria, a psicologia. Foucault (2019) deixa muito claro que caíram no mesmo abismo de Claudel um sem-número de outras mulheres a partir da grande internação.

CAMILLE CLAUDEL: uma mulher que não pôde ser

"Camille, a sequestrada; Camille, a prisioneira. Coxa e sedutora Camille, escultora de gênio, artista maldita e esquecida". É com essas palavras que Rosa Montero (2008) nos apresenta Camille Claudel no capítulo *Sonhos e Pesadelos* de seu livro *História de Mulheres* no qual ela sintetiza a aterradora história dessa escultora francesa, mulher talentosa, inteligente e corajosa, aniquilada por ousar viver a seu modo numa época em que as mulheres eram vigiadas e punidas por não se docilizarem, não se sujeitarem aos rígidos padrões morais e religiosos fortemente valorizados no seu tempo. Em suma, Camille "não pôde ser"; sua rebeldia foi acolhida como loucura. Seu irmão, o famoso poeta e diplomata Paul Claudel (1868-1955), escreveu: "Todos esses maravilhosos dons

que a natureza lhe havia outorgado – [referindo-se fundamentalmente ao seu talento como escultora associado a uma grande beleza física e a um caráter radiante, orgulhoso e obstinado - só serviram para trazer-lhe a desgraça" (MONTEIRO, 2008, p. 181)

A desgraça a que ele se refere diz respeito ao fato de que dias após a morte de seu pai, em comum acordo com sua mãe, em 10 de março de 1913, Paul Claudel internou a irmã em um hospital psiquiátrico de Ville-Évrad, em Neuilly-sur-Marn. Por conta da Guerra, ela foi transferida em 1914 para o asilo de Montvergues, próximo a Avgon e longe de Paris, permanecendo lá até sua morte em 1943. Foram 30 anos de internamento e abandono, ao longo do quais Camille clamava insistentemente por liberdade; percebendo que não conseguiria sair daquela reclusão forçada, implorava para ser transferida para um hospital perto de Paris, para ficar mais próxima da família e dos amigos; por fim, só pedia que a visitassem. A mãe nunca foi visitá-la; a irmã foi uma única vez; o irmão a visitou setes vezes (1913, 1920, 1925, 1927, 1933, 1936, 1943). Camille não podia receber outras visitas[3], tampouco podia enviar ou receber cartas de outras pessoas. Após a morte de sua mãe, somente uma única fiel amiga conseguiu autorização para visitá-la.

Por que um "tratamento" tão severo? Quais seriam os perigos de se autorizarem visitas, companhia de amigos, troca de correspondências ou mesmo a liberdade para Camille Claudel? Quais verdades – vontades de verdade – aponta o diagnóstico de sua loucura que contribuiu para fundamentar seu internamento e aniquilamento? O que Camille diz (escreve) sobre tudo isso, vislumbrando como muita lucidez seu final de vida tão trágico e solitário? São as respostas a esses questionamentos que pretendemos mostrar a seguir.

Camille tinha 19 anos quando se tornou aluna, assistente, modelo e amante de Auguste Rodin que era casado e tinha 45 anos. Essa união evolui para uma série de conflitos derivados minimamente do fato de que ela era muito certa e convicta de sua grandeza artística e competiu ousadamente com o maior gênio masculino de sua profissão na época. Com efeito, é impossível analisar os discursos sobre a loucura de Camille sem que surjam de modo constitutivo os discursos sobre a sanidade de Rodin. É precisamente nesse confronto em que a razão, sendo historicamente declarada como domínio do

3

masculino, se choca com o sujeito Camille, na medida em que as mulheres foram sumariamente excluídas desse lugar, como já dissemos. Ao tratar das mulheres ou dos silêncios da história, retornando à Michelle Perrot (2005), a historiadora deixa muito claro que a elas não foi permitido nenhum lugar de fala ou de expressão autorizada.

Por outro lado, ainda é possível investigar a figura de Claudel emparelhando-a próxima da esteira da desobediência, de Gros (2018). Ora, a escultura é pivô de uma série de acontecimentos que nos permite afirmá-lo, visto que: opinava e discutia ideias sobre o repertório artístico de Rodin. Refutava a tradicional ciclagem em que, no campo da sexualidade e das relações afetivas, era previsto ao homem toda a liberdade; às mulheres a fidelidade. Sobremodo, é possível verificar sua "desobediência" numa série de correspondências endereçadas à Rodin e seus familiares. Não se sabe quando a convivência entre o mestre e a aluna se tornou um caso de amor, mas as cartas que trocavam em 1886 são reveladoras da paixão e do ciúme que Claudel, desde o início, já sentia. "Minha Camille, esteja segura de que não tenho nenhuma outra amiga e toda minha alma lhe pertence", escreve Rodin. Em resposta, Claudel responde: "Deito-me nua para imaginar que está ao meu lado, mas quando acordo já não é a mesma coisa" (WAHBA, 2002, p. 91)

Sumariamente, retracemos alguns fatos da sua biografia: Rodin prometia se casar com Camille, mas nunca se separaria de Rose Beuret; em 1988, Claudel provoca um grande escândalo ao deixar a casa dos pais par viver com Rodin, passando a frequentar lugares públicos ao lado do "amante"; essa fase da vida de ambos é marcada por obras de intensa sensualidade"; quando se percebe sozinha, em um relacionamento que não correspondia a seus desejos e sentimentos (ela desejava se casar com Rodin), começa a se sentir deprimida, sofre um aborto e eles se separam; dedica-se intensamente ao trabalho sozinha e produz obras brilhantes sem ser sombra de Rodin, como *As Bisbilhoteiras* e *A Onda,* que agradam a crítica mas não o público, haja vista o preconceito por ser mulher e por acreditar que ela copiava Rodin; em 1898 eles rompem definitivamente e ela passa a viver trancada em seu estúdio, cercada por seus gatos; sem dinheiro, sem patrocinadores, sem distribuidores e sem inserção comercial, com pouca aceitação após seu rompimento com Rodin, ela sucumbe a uma grande pobreza e crescente isolamento, fortes ingredientes para seu status de louca.

A *Idade Madura (1898)*, que destacamos a seguir, é uma obra autobiográfica que permite chaves de leitura com acesso ao rompimento do casal ou tempo em que aponta para a fase de transformação da jovem escultora para a velhice iminente.

Imagem 1, A idade madura (1899)



Fonte: https://viagemrte.com.br

Após essa obra ser recusada pela Exposição Universal de 1900, Camille começa a crer que Rodin arquitetava um complô contra ela. Mergulha em um silêncio, proíbe que seu trabalho seja visto e destrói tudo o que esculpe, jogando no rio Sena seus moldes de gesso ou os enterrando. É nesse momento que suas angústias se tornam ideias fixas e ela é diagnosticada como louca (WAHBA, 2002), o que a conduziu ao confinamento para de lá nunca mais sair.

PERSEU E A GÓRGONA (1902) – UMA ESCULTURA DE SI QUE ANUNCIA A PRÓPRIA TRAGÉDIA

Diante da mobilização dos jogos de verdade que produzem e promovem a experiência do sujeito mulher louca, não podemos deixar de destacar a singularidade de da objetificação/subjetifivação atravessada pela mitologia num momento preciso da obra de Camille Claudel. Sua também possui reverberação estética, a exemplo do autorretrato em que, na escultura *Perseu e a Górgona* (1902) (imagem 2), Claudel, remetendo à sua própria vida, se apresenta com a cabeça decapitada, tomando para si a máscara da Medusa. Se, concebendo a estética comparada do filósofo Étienne Souriau, ao pensarmos e reconhecermos nos fundamentos estéticos da arte (cada qual uma concepção singular

de mundo, de experiências), mundos de milhares de riquezas, seres, aventuras, sentimentos, espaços, tempos e presenças, teríamos em cena, portanto, o atravessamento da loucura (experiência do sujeito) e da arte (escultura) uma representação material de tais jogos de verdade, deixada pelas mãos de Claudel.

Imagem 2, pormenor de Perseu e a Górgona



Fonte: https://stringfixer.com/pt/Perseus_and_the_Gorgon

Imagem 3, Camille Claudel



Fonte: WAHBA, 2002.

Referimo-nos à relação da experiência do sujeito atada às propriedades de sua *vocação estética* (artista louca?), nesse caso vinculada à determinadas técnicas (pincelada, golpe de cisel, tradição ou tradução) pertencente a este ou aquele movimento (linguagem). Em face da escultura mirada, por intermédio da vocação artística de Claudel, a experiência do confisco de sua sanidade, ponderamos possível que a história da loucura

da mulher ganhe novas formas. Concordemos, o que é criar senão dar existência? Existência esta notoriamente calcada, de um lado, ironicamente, pelo leucótomo (instrumento criado para operar a lobotomia), e do outro, em similitude instrumental, o cisel (instrumento criado para esculpir o mármore). Nesse ponto, perpassado por instrumentos e técnicas, é que emparelhamos, junto à Souriau, a expressão artística e a loucura designada à Claudel às

> condições às quais a arte se submete são condições *sine qua non* a toda verdadeira possessão da existência. Não se imagine que é possível existir por si mesmo sem arte – sem fazer de si [**amalgamados, sujeito e objeto artístico**] (pela harmonia, arquitetura, opulenta profundeza e ecos indefinidos em busca de uma transcendência, de algum modo, uma obra-prima (SOURIAU, 1983 p. 257).

Se abordar uma obra-prima significa estabelecer certo tratamento sobre a mesma, cumpre dizer que esse tratamento é uma *resposta*. Estéticas de envergadura, argúcia e pujança tais (como *Perseu e a Górgona*), cumprem devolver ao expectador uma saída: ora, na plástica, o objeto é resposta pictórica para dado evento pessoal ou urgência histórica. No poema, ele responde a um universo pitoresco. Na escultura, ele é resposta como dado monumental. O que nos responderia, no cenário que propomos, em contribuição com essa história da loucura, a estética da vida e obra de Claudel?

Como diz Souriau, podemos pensar em uma obra-prima como práticas em resposta, em contradição a certo *ethos*, normatividades, que veem romper com procedimentos, promovendo contrastes que "às vezes, dão mais vida à própria essência da realidade apresentada [...], direta, banal, do assunto poético à poesia, do dramático ao drama, e assoo sucessivamente" (SOURIAU, 1983 p. 255). Perseguindo a trilha deixada do leucótomo ao cisel, de esculturas a cartas, portanto, é que esboçamos aqui, sob o fio condutor da experiência do sujeito mulher e dos poderes e saberes que lhe constituem, uma história de verdades apresentadas – como resposta atualizada – para/sobre a loucura de Camille Claudel. Eis, nossa tragédia anunciada: falamos de Perseu e a Górgona, ou de Rodin e Claudel?

Foucault, na *História da Loucura*, remete a *Nau dos loucos* como elemento estético da exclusão, por excelência. Dessa feita, relembra o mar como destino cruel endereçado aos loucos. Por coincidência, talvez, é o mar que, no mito, evocando perigos,

reclama a loucura de Claudel, quando voltamos à interpelá-la pela sua face estética, já que, a Medusa (autorretrato de Claudel), assim como as outras Górgonas e as Gréias, suas irmãs, "personifica os perigos do mar, representam as ondas que rebentam contra as costas rochosas; e as Gréias simbolizavam as fortes vagas que ameaçam as embarcações em auto mar" (SIMÕES, 1973, p. 450). Eis as margens onde aportamos a loucura de Claudel.

Ao enfrentar Medusa, Perseu sintetizava a audácia e a coragem do homem grego. Um dos significados desse homem se liga a maneira de sentir e visualizar o mundo espiritual, este representado não apenas pela observação dos aspectos de beleza, de harmonia, de proporção, que as artes plásticas e figurativas, como a escultura e a pintura legaram à posterioridade – e a nossa atualidade. Estas configuram uma

> serenidade quase imperturbada para fixar uma representação de pureza e calma espiritual. A literatura – em que o relato mitológico se insere – **mostra o que essas artes não podem representar**: as angústias e os terrores da consciência religiosa do grego antigo frente a concepções de monstros maléficos, corporificações de potência misteriosas, mutáveis, desmedidas, informes e terrificantes [**razão ≠ loucura?**] [...] as quais colocam a dura prova sua resistência moral, sua força de espírito, suas possibilidades de reagir frente ao desconhecido, à dor, as contrariedades [**como o testemunhariam, esteticamente, a vida e obra de Claudel?]** (SIMÕES, 1973, p. 451).

O enfrentamento contra Medusa parece constituir, no mito, um requisito à conquista do equilibro pessoal, da harmonia interior – separa, assim, a loucura da razão. A cabeça de medusa, máscara de Claudel, empunhada por Perseu, em seu significado, envolve, assim, a complexidade da luta íntima (a experiência de si) vivida pelos mortais. Todavia, é possível proteger-se da Medusa, salvando-se da petrificação, basta não a olhar diretamente. Perseu fechou seus olhos como subterfúgio para enfrentar o mostro, pois, munido de um escudo polido, a arma que empunhava, nada mais era do que um espelho da verdade. Ponto que nos leva a pensar que Perseu jamais olhou diretamente para Medusa, reconhecia nela apenas a representação tirana que lhe fora imposta. Situação similar imposta à figura e experiência de si de Claudel. Seus pares não olharam diretamente para sua razão, lhe rouparam como monstro, louca, mulher desgostosa de sua família, de seu amante e do "feminino" de sua época.

Focalizando limpidamente o alvo através do escudo polido, Perseu consegue matar o inimigo. Eis a cena interpretada por Claudel em *Perseu e a Górgona* – materialidade da experiencia de si de Claudel. Da medusa então decapitada nasceram Pégaso e Crisaor; o cavalo alado "é a imagem daquilo que o indivíduo está assumindo: uma atitude libertadora. A procura consciente dos erros pessoais, equivale, então, à descoberta e o desenvolvimento de qualidades negligenciadas pelo orgulho" (SIMÕES, 1973, p. 451). O mito de Medusa aponta, também, para incapacidade (de seu expectador, dos familiares de Claudel) de suportar objetivamente a verdade pessoal (Rodin ignorava Claudel), e que nem sempre a confissão da culpa leva à libertação (ao contrário, ela segrega), porque encarar a Medusa é prática que mantém em si o risco da petrificação pelo horror a si próprio: como vários outros monstros infames, Claudel, tal à Górgona, teve a vida espoliada, e sua cabeça servindo de bandeira desfraldada; a loucura foi aprisionada.

Chamado ao combate em que a razão rechaça a loucura que o homem carrega dentro de si, o mito grego da Medusa integra a memória coletiva e discursiva a partir da imagem da cabeça decapitada. Troféu que Perseu passa a levar em suas batalhas de modo a amedrontar os inimigos e derrotá-los. Assim, o mito chega até nós, por uma "memória das imagens", ou seja, pela intericonicidade (COURTINE, 2013, p.155), na medida em toda imagem supões a uma relação com outras imagens.

A atualidade desse mito na obra de Camille atrai muitas análises, muitas delas no campo da psicanálise. Quem é a Medusa ali esculpida? A partir de um gesto de interpretação pela intericonicidade, é a própria Claudel decapitada, transformada no mostro silenciado. Um monstro que já foi uma ninfa, uma mulher de beleza descomunal, que gostava de se cuidar. Assim era Medusa e, mesmo muito vaidosa, a jovem era sacerdotisa fiel de Atena, a deusa virgem, terminando vítima da luxúria de Poseidon, e por conseguinte da fúria de Atena que, como castigo, a amaldiçoa transformando-a no mostro para que jamais fosse vista, notada, novamente.

O ponto central no mito de Perseu talvez seja a dificuldade de combater Medusa. Quem a vê transforma-se em escultura. As Górgonas são monstros espirituais, "condensam tendencias à perversidade, que sempre operam no homem, como o orgulho, a sexualidade deformada, a incapacidade mínima à compreensão entre pessoa e pessoa"

(SIMÕES, 1973, p. 451). Eis uma alegoria para o homem que, ao encará-la, toma consciência dessa sua parte negativa descobrindo o peso petrificante de sua culpa. Não há como subtrair, da história da loucura de Claudel que viemos esboçar, o horror que o erro provoca – a maneira "errada" de ser mulher, a expressão da artista que não pôde ser. Não há como conservar intacto o orgulho que impede de reconhecer a culpabilidade – as atitudes do amante Rodin, do irmão Paul, da mãe Louise que, culminadas, levaram Claudel à desgraça. Mas, tal atitude, o "erro" da desobediente Claudel por assumir-se amante, assumir-se escultora, em suma, resistir colidindo contra a "razão" de sua sociedade, ainda é atitude indispensável para o "conhece-te a ti mesmo", ideal supremo da moralidade grega, esculpido a golpes de cisel como seu autorretrato em Perseu e a Górgona.

ESCRITA DE SI NO MUNDO CORRECIONAL DA GRANDE INTERNAÇÃO

Em uma das cartas que Camille Claudel escreve a sua mãe, ganha relevo o funcionamento do dispositivo do poder (FOUCAULT, 1979) no espaço asilar, permitindo-nos pensar, junto a Foucault (2019), na tirania inserida no seio familiar, como elemento fundamental e estratégico ao confisco de sua sanidade.

Sabemos que, historicamente, todo drama feminino é associado à sua constituição anatômica, mais precisamente ao útero, já que esse órgão seria o responsável pelas amarguras de sua vida com especial relevo à posição de mulher histérica. Durante o século XVIII, a sensibilidade e a debilidade ditas femininas foram denominadas pelos médicos da época como "afecção vaporosa", ou simplesmente "vapores", mas a vulgarização do termo transformou-o em "histeria" (WITZEL, 2014).

No final do século XIX, a histeria ainda era vista como uma doença associada à fragilidade e às carências exclusivamente femininas. A etimologia esclarece essa crença, pois sua origem vem da palavra grega *hystera*, que significa justamente útero. Muitas mulheres diagnosticadas como histéricas foram encerradas nos mesmos asilos e manicômios que os epilépticos e os doentes mentais. Os processos de histerização e a consequente necessidade de uma medicalização minuciosa do corpo feminino, exposto por Foucault na sua História da Loucura (2019) e no História da Sexualidade, assumem

especial relevância na construção discursiva da identidade do feminino e os efeitos desses processos são bastante disseminados em diferentes materialidades.

Embora não haja um diagnóstico de histeria nos discursos médicos sobre Claudel, sabemos que o enunciado não existe isolado, uma vez que sempre estabelece correlações com outros enunciados a que pode estar ligado (FOUCAULT, 2007). Os gritos de Claudel, sua fúria que a levou a destruir enorme parte de sua obra, aproximam-na de um quadro histérico bastante presente nas enunciações /enunciados que retratam sua vida e obra. Há uma forte *regularidade* em discursos de diferentes ordens que entendem a fúria feminina como um ataque histérico – como no caso de Claudel –, já a fúria masculina é vista como força de caráter, virilidade etc.

O campo fechado da loucura, esta que foi reduzida ao silêncio na era clássica mediante um choque inesperado e violento, possui um marco emblemático: a emergência do Hospital Geral de Paris em 1656, espaço que na sua gênese não dizia respeito a um estabelecimento médico tampouco a uma instância judicial: trata-se, antes, de uma instância da "ordem monárquica e burguesa que se organiza na França por essa época" (FOUCAULT, 2019, p. 73). Nesse espaço, foram recebidos como exilados todos aqueles que perturbavam ou pudessem perturbar a ordem. É, portanto, essa prática da reclusão que adquiriu enormes proporções e alcançou Claudel no início do século XX.

São efeitos de uma sociedade animada pela ética do trabalho e pela exigência de ganâncias, "proibindo" a pobreza e, sem se importar com suas causas, transformam-na num vício moral. Claudel estava na miséria quando foi diagnosticada como louca e sua cura, a considerar o que emerge na trama discursiva de suas cartas, estava condicionada à cura dos seus desejos. Aos olhos da mãe e do irmão, ela era, na verdade, incurável e, por isso, foi não mediram esforços para "enterrá-la viva".

Quando Foucault discorre sobre a arqueologia da alienação, no bojo de suas reflexões acerca da Grande Internação, ele conclui dizendo que

> a internação é uma criação institucional própria ao século XVII. Ela assumiu, desde o início, uma amplitude que não lhe permite uma comparação com a prisão tal como essa era praticada na Idade Média. Como medida econômica e precaução social, ela tem valor de invenção. Mas na história do desatino, ela designa um evento decisivo: o momento em que a loucura é percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se no

> grupo; o momento em que começa a inserir-se no texto dos problemas da cidade. As novas significações atribuídas à pobreza, a importância dada à obrigação do trabalho e todos os valores éticos a ele ligados determinam a experiência que se faz da loucura e modificam-lhe o sentido (FOUCAULT, 2019, p.78).

Precisamente sobre a internação de Camille Claudel, oito dias após o falecimento do pai, dois enfermeiros entram em sua casa e a internam à força no hospital psiquiátrico. Segundo Monteiro (2008, p. 188), no momento da internação compulsória, ela foi encontrada "agachada no escuro, rodeada pelos fragmentos de suas obras despedaçadas (...) estava desequilibrada e seguramente precisava de ajuda médica". Entretanto, muito provavelmente, tratava-se de uma terrível vingança de sua mãe. No prontuário da internação, assinado pelo irmão e por um médico, consta que foi voluntária.

A carta destacada logo a seguir, assim como muitas outras correspondências disponibilizadas no livro de Wahba (2002), se entrelaça, interdiscursivamente, com inúmeros pontos destacados por Foucault (2019), notadamente em relação aos discursos que evidenciam a formação da experiência moderna da loucura como doença mental, ou seja, a *Escrita de si* da Camille aponta exemplarmente para a formação dos saberes que subsidiaram a "liberação" da loucura – pretensamente separada da desrazão, da pobreza, da criminalidade – e, ao mesmo tempo, para a emergência de novas formas de "sujeição" – o asilo, a psiquiatria, a psicologia. Ao falar de si, Camille descreve minuciosamente o espaço, o tratamento, a alimentação, o cotidiano do asilo e sua relação com a família o que nos leva a aproximar sua escrita do que afirma Foucault:

> Num certo sentido, o internamento e todo o regime policial que o envolve servem para controlar uma certa ordem na estrutura familiar, que vale ao mesmo tempo como regra social e norma da razão. A família, com suas exigências, torna-se um dos critérios essenciais da razão; e é ela, sobretudo, que pede e obtém o internamento (FOUCAULT 2019, p. 102)

Segue a carta que Camille escreveu a sua mãe no dia 02 de fevereiro de 1927 quando completava, portanto, 14 anos de reclusão, permitindo-nos ter acesso aos saberes e poderes segundo os quais a família se sobressai nos critérios que separam razão e loucura.

> *Querida mamãe,*
> *Demorei muito para lhe escrever, pois fez tanto frio que eu não podia mais manter-me de pé. [...] 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.*
> *[...] 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. É 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?*
> *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 na casa de saúde onde me sinto horrivelmente infeliz, sem consideração por qualquer espécie de justiça, ao menos economize 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 retornar 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 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 frente.* (WAHBA, 2002, pp. 13-14)

Foucault (2006), em outro momento, com outras preocupações, tratou da *Escrita de Si* para pensar nos jogos de verdade voltados às técnicas de si, a governamentalidade. Suas formulações em torno do governo de si e dos outros orientaram suas pesquisas na direção de uma constituição histórica de uma genealogia da ética. A partir de uma série de estudos sobre "as artes de si mesmo", ou seja, sobre a estética da existência e o domínio de si e dos outros na cultura greco-romana, ele dá relevo à *Escrita de si* como estratégia narrativa/discursiva que, no nosso entendimento, vai ao encontro do corpo confinado de Camille que anseia por liberdade. Ela escreve inúmeras cartas, estratégia para suportar sua solidão ao tempo em que desenvolve um cuidado de si, um testemunho da verdade sobre a vida em confinamento, no encalço de poder se livrar da injustiça, do sofrimento, do frio, ou seja, ela busca – sem êxito – o respeito humano e a construção de uma nova subjetividade: a de um sujeito livre do poder psiquiátrico/familiar

Para os antigos filósofos gregos, escrever sobre si mesmo era uma técnica de aperfeiçoamento do sujeito e/ou transformação da subjetividade. Além da necessidade da leitura, ensinavam os gregos, era preciso escrever, na medida em que a escrita era entendida como um exercício pessoal associado à meditação, aos pensamentos que deveriam ser filtrados. As *hupomnêmata* (livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais) e as correspondências eram formas de treinamento de si que transformavam a verdade registrada na escrita em *êthos.* A *Escrita de si*, assim, seria uma das técnicas de transformação da subjetividade, haja vista que, ao escrever sobre si, o sujeito se produz no ato de se narrar. Nas linhas das cartas de Camille, ela se reconhece como "desobediente", "resignada", "arrependida" etc... narra a si mesma e se subjetiva como lúcida, dócil, de um lado, e desesperada e inconformada, por outro.

Logo no início da carta, lemos a SE 1**:** *Querida mamãe:* Nesse vocativo, embora seja uma forma estanque, fática de início de cartas, chama atenção a dissimulação de uma afetividade interditada, corrompida, destroçada pelos embates que se forjaram na relação mãe e filha, minimamente pontuado ao longo da carta.

Está em funcionamento nessa relação um dispositivo (FOUCAULT, 1979) da maternidade constituído por um conjunto heterogêneo de instituições (família é uma delas) e de leis, coisas e ideias (ser amante de Rodin era uma afronto aos bons costumes e às mentalidades de uma época baliza por preceitos morais rigorosos), de atos e de práticas, de palavras e de textos, de ditos e de não ditos (Camille enuncia se arrepender dos escândalos que provocou por atitudes, gestos, comportamentos etc.). Em suas palavras, fica claro o jogo de força e linhas de fuga interditadas no cerne do dispositivo, atuando (i) em consonância com sistema de saber-poder que transformou a desobediência ética de Camille como um efeito da sua loucura desejada pela mãe e pelo irmão; (ii) em dissonância com o mito do amor materno, aquele que seria natural, incondicional, de um sujeito que ao se tornar mãe desperta em si mesmo "o amor a mais", conforme Perrot (2007),

> a maternidade é uma realidade multiforme, da qual é necessário destacar alguns traços históricos mais importantes. Para as mulheres, é uma fonte da identidade, o fundamento da diferença reconhecida, mesmo quando não é vivida. A maternidade é um momento e um estado. Muito além do nascimento, pois dura toda a vida da mulher. O mesmo acontece, embora em menor grau, com os filhos, que dela recebem a vida, o alimento, uma primeira socialização. [...] A sociedade

> ocidental promove a assunção da maternidade. Ela é "aureolada" de amor, "o amor a mais”. [...] Como a função materna é um pilar da sociedade e da força dos Estados, torna-se um fato social. (PERROT, 2007, p. 68-69).

A partir da seguinte sequência enunciativa (SD2) podemos melhor compreender as linhas de forças e a impossível linha de fuga que transformaram o tratamento da loucura em práticas perversas, controladas pela autoridade do poder da família convencida de que Camille não poderia sair, jamais, do internamento.

> SE 2: *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 ideia do frio de Montdevergues.*

O frio que castiga e penaliza o corpo de Camille refere-se, no sentido literal, denotativo, às baixas temperaturas gélidas da região onde ficou confinada; mas para além desse sentido, há uma atravessando metafórico que aponta para um frio que engloba o abandono, a solidão, a certeza da morte que se aproxima seguindo o fim da colega que foi encontrada morta. Simbolicamente, portanto, há nessa SE uma escrita de si em processo de finitude, esfriando o corpo que nunca mais voltará a se aquecer porque a mãe nunca permitiu que ela saísse, vivesse.

> SE 3: *Você não pode nem imaginar o que sofro nestas casas (...) Já que teima, apesar de minhas censuras, em me largar na casa de saúde onde me sinto horrivelmente infeliz, sem consideração por qualquer espécie de justiça, ao menos economize dinheiro.*

Incompreendida e indesejada pela família, Camille insiste na injustiça de eles mantê-la “na casa de saúde”, onde lúcida, apesar de manter as ideias de que era perseguida por Rodin, e altamente infeliz clamava primeiro pode liberdade; com o passar dos anos pedia apenas que fosse transferida para um hospital em Paris para ficar mais perto da família; por fim, suplicava apenas que a visitassem.

> SE4: *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 retornar a vida comum para fazer o que quer que fosse. Não ousaria mais me mexer, de tanto que sofri.. (...) Eu não faria nada de repreensível, sofri muito para que volte a fazê-lo daqui para frente.*

Nessa última sequência, atualizam-se interdiscurivamente à tirania da família, instituição que "traça o círculo de sua razão: para além dele surgem como ameaça todos os perigos do desatino; lá o homem se entrega à insanidade e a todos seus furores" (FOUCAULT, 2019, p. 90-91). No século XIX, não se pode perder de vista o

> o conflito entre o indivíduo e sua família torna-se assunto particular, e assumirá o aspecto de um problema psicológico. Durante todo o período do internamento, esse assunto esteve, no entanto, ligado à ordem pública; punha em causa uma espécie de estatuto moral universal: toda a cidade interessava-se pelo rigor da estrutura familiar. Todo aquele que feria essa estrutura passava para o mundo do desatino. E foi assim tornando-se a forma maior da sensibilidade ao desatino, que a família, um dia, poderá constituir-se nos topos dos conflitos onde nascem as diversas formas da loucura. (FOUCAULT, 2019, p. 104)

A viúva Claudel atendia aos aspectos materiais para garantir o necessário no internamento da filha, mas agia de forma perversa em todos os demais: nunca foi visitá-la; proibiu-a de escrever e de receber cartas que não fossem as suas ou as do irmão; quando o diretor do hospital sugeriu que Camille poderia sair do internamento e retornar ao convívio da família, a mãe não aceitou e declarou: "ela tem todos os vícios, não a quero ver, fez-nos muito mal". A ira da mãe reverbera os preceitos da sociedade burguesa daqueles tempos cuja moralidade castigava e punia severamente a mulher desobediente, rebelde. "Censuram-me - oh, crime espantoso! pelo fato de eu ter vivido sozinha", escreve Camille.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Defendida em 20 de maio de 1961, como tese de doutorado, e publicada no mesmo ano, *História da loucura na Idade Clássica* realiza uma investigação das diferentes formas de percepção da loucura no período compreendido entre a época do Renascimento e a modernidade, analisando como se chega até à classificação da loucura como doença mental. Ao retornarmos a essa obra para analisar o acontecimento discursivo da loucura

de Camille Claudel, deparamo-nos com o choque entre razão e sofrimento que a própria razão produz. Dos ingredientes que fomentaram esse choque, discursos e práticas que validaram o apagamento da artista, podemos evidenciar: a sombra do mestre que a esmagava; o progressivo empobrecimento que levou a escultora à miséria; a passagem do encarceramento em si mesma para o confinamento do asilo; a subjetivação de Claudel, por fim, tomada como loucura a partir das vontades de verdade da mãe que enterrou a filha viva, do irmão que a quis fora do circuito saturado de virilidade, sem espaço para o ser mulher.

Diante da história da loucura, narrada como um fato de civilização, cenário pelo qual propusemos tomar nosso gesto analítico, perguntávamos há pouco como a estética da vida e obra de Claudel poderia contribuir atualizando a história das mulheres. Estamos certos de que tanto a escultura como a escrita de si de Camille Claudel respondem a essa questão como alicerces cuja existência (outrora silenciada) vem, sob esse olhar arqueogenealógico, fundamentar parte dessa trajetória.

Como é sabido, homem de bem, guerreiro, a maior honra a Perseu foi ser colocado no centro das constelações setentrionais, transformado em estrela por Zeus. Ironicamente, a Rodin foi dado um lugar luminoso no cânone das artes. Já a Claudel, foi entregue uma passagem à morada das Górgonas, às chaves da reclusão, do silenciamento. Assim, compreendemos revelada *Perseu e a Górgona*, como face petrificada da escultura/escrita de si de Camille Claudel, que apresentamos aqui senão como inscrição colocada no frontão da história da loucura como uma entre tantas outras máscaras femininas. Semblantes que significam, envolvem e revelam, nada menos, da carne à pedra, das naus aos asilos, as experiências de si travadas como lutas íntimas por mares e correntezas cujas ondas, no caso de Claudel – pois resistentes, estéticas e míticas – voltam a aportar em sociedades que ainda se arriscam à truculência e abandono de seus mais brilhantes corsários.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Edgardo. *Introdução a Foucault*. Trad. Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder.* Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V*. Ética, sexualidade, política. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Forense Universitária, 2006

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. 12.ed. São Paulo, Perspectiva, 2019.

GROS, Fréderic. *Desobedecer*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MONTEIRO, Rosa. *História de mulheres.* Rio de Janeiro: Agir, 2008.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 2a ed. Trad. Angêla M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

SIMÕES, Maria Isabel. *Mitologia*. Enciclopédia Abril Cultura. In: *Divindades Alegóricas*, p. 737. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1973.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes*: elementos de estética comparada. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes; Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix: Ed da Universidade de São Paulo, 1983.

WAHBA, Liliana Liviano. *Camille Claudel, Criação e Loucura*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

WITZEL, Denise Gabriel. Discurso, história e corpo feminino em antigos anúncios publicitários. *Alfa*, São Paulo, 58 (3): 525-539, 2014.

Recebido em fevereiro de 2022.

Aceito em março de 2022.