

A onda – um mergulho ao encontro do desamparo

Ada Morgenstern*

“... estou muito envolvida com meu “grupo de três”, vou inserir uma árvore inclinada que representará o destino; estou cheia de ideias novas que lhe agradecerão imensamente, você ficará muito entusiasmado. Elas penetram em seu espírito...

... e aqui está um croqui do último estudo (“A confidente”) ... como você pode ver, não há mais nada de Rodin ... É somente a você que confio essas descobertas. Não as mostre!”¹

Trechos da carta de Camille Claudel a Paul Claudel,
seu irmão, dezembro de 1893
(Rivière & Gaudichon, 2003)

Camille Claudel anuncia nessa carta uma renovação em sua obra com relação ao que vinha sendo sua escultura até aquele momento, fortemente marcada pela proximidade e cumplicidade artística com Rodin. É um manifesto e um desafio. Um manifesto de sua intenção em busca de uma linguagem própria de expressão. Um desafio que contribuiu para a renovação da linguagem da escultura na virada para o século XX ².

Paul Claudel (1997), em seu artigo “Camille Claudel – estátuária”, publicado em *L’Occident* em 1905, conservará a disposição anunciada nessa carta, rendendo com isso uma homenagem à sua irmã, nomeada por ele como “a primeira operária dessa escultura interior” (Cassar, 2003).

Entretanto, apesar da declaração de intenções por parte de Camille Claudel, muito dos projetos anunciados nessa carta não se concretizaram. No entanto, os que foram realizados, como *As bisbilhoteiras*, *A onda* e *A idade madura*, mostraram-se exemplos dignos dessa renovação, e, por que não, de uma inovação.

Entre as obras desse período, *A onda*, originalmente chamada de *As banhistas*, sempre produziu em mim uma espécie de encanta-

* Psicanalista, mestre em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo, professora e supervisora do curso de Psicanálise da Criança do Instituto Sedes Sapientiae, artista plástica, autora de *Perseu, Medusa & Camille Claudel. Sobre a experiência de captura estética* (Ateliê Editorial, 2009); coautora, com Maria Laurinda Ribeiro de Souza, de *Mais além do sonhar* (Marco Zero, 2003); e de texto no volume *Psicanálise da criança – perspectivas teórico-clínicas*, (Gueller & Souza (Org.), Casa do Psicólogo, 2008).

1 Tradução da autora.

2 Uma fonte biográfica entre outras: Delbée, A. (1995). *Camille Claudel, uma mulher*. São Paulo: Martins Fontes.

mento, pois, embora pequena em seu formato, ela se mostra imensa na afetação que pode nos causar. Um grupo de três mulheres de mãos dadas formando uma ciranda, no exato instante em que são surpreendidas por uma imensa onda avançando sobre elas. Uma onda de terror, que pode, em dada perspectiva, nos evocar a boca aberta de um dragão. Uma onda que nos arremessa ao desamparo.

Introdução

O encontro com uma obra de arte tem a potência de nos lançar em direção a uma “onda” de emoções, disparando em nós uma rede associativa de ideias que, por sua vez, nos convocam a construir sentidos para aquilo que, a (por) princípio, é aberto e indeterminado. Um movimento de busca e de construção de significados para a experiência vivida – em uma dinâmica que é própria também do método psicanalítico de criação de significados e conhecimento. Um percurso, portanto, gerador de novos sentidos não apenas no campo das artes, como também no campo do pensamento psicanalítico. Entretanto, pensar nesses paralelos ou na interface entre psicanálise e arte não é uma tarefa simples, pois não se trata de um território de união ou somatório dos conhecimentos trazidos pelos diferentes campos, e, sim, de um espaço de convivências que possibilite um processo de mútuo engendramento entre esses sistemas.

Caminhar entre diferentes campos do saber é o que poderia ser descrito como caminhar de maneira vigilantemente flutuante sobre um terreno invisivelmente acidentado. Caminhar pelos encontros, ou pelas encruzilhadas, onde a multiplicidade de direções nos coloca em situação inusitada. (Morgenstern, 2009, p. 147)

Gostaria de convidar o leitor a percorrer esse caminho a partir do meu encontro com a obra *A onda*, uma escultura da artista Camille Claudel criada em 1897. Um percurso que atravessa as questões da obra em si e de sua autora, para se abrir às múltiplas possibilidades de sentidos por ela disparadas. Dentre elas farei um recorte sobre a questão do *desamparo* – um significante que se desdobrou e que acompanhou o trajeto desse pensar.

Alguns atalhos serão necessários ao longo desse caminho. Entre eles, uma breve reflexão sobre a questão de como “ler”

uma obra de arte, pois, se partirmos da concordância de que a obra de arte não carrega em si significados preestabelecidos, nenhum campo de conhecimento poderá funcionar como um instrumento de deciframento. Portanto, que leitura da obra será possível? Entendo que será aquela a partir do encontro entre o espectador e a obra, pelo qual um processo de construção de sentidos poderá se desencadear. E, no caso deste artigo, sendo eu a espectadora, coloco-me no início desse “disparo”, considerando que o sentido por mim construído possa exercer a potência de gerar novos sentidos a cada um que se debruçar sobre essa ou qualquer outra obra de arte.

Psicanálise e arte

A recepção estética nos remete a uma das faces do diálogo entre a psicanálise e a arte. Um diálogo que se dá no próprio fazer – no próprio experienciar –, ou seja, no encontro do espectador com a obra de arte.

Articular os elementos integrantes do campo da recepção estética implica um diálogo cujas bases deverão sustentar a autonomia dos campos, evitando que ocorra submetimento de um em relação ao outro. Ou seja, um diálogo que, ao preservar as singularidades de cada campo, promova a criação de algo novo, fruto criativo desse encontro.

Nesse sentido, Frayze-Pereira (2004) nos propõe pensar que a psicanálise compatível com a arte não é a “psicanálise aplicada”, e sim a “psicanálise implicada”, ou seja, “derivada das artes ou engastada nelas, ... pois a psicanálise não é uma rede de representações abstratas, aptas a atribuir sentido ao sensível” (p. 445). E segue considerando que

a experiência estética é, nesse sentido – da dinâmica da presença e da ausência do sensível –, vizinha da experiência psicanalítica: *uma silenciosa abertura ao que não é nós e que em nós se faz dizer*. Um fazer que se dá no próprio ato da feitura, sendo invenção de valores originais, criação de uma nova realidade³. Assim, da mesma forma que o artista traz ao mundo um novo objeto, que jamais fora visto – um objeto resultante do seu fazer –, o pensar estético pressupõe um contato com esse campo de passagem entre o não ser artístico e a forma perceptível, bem

3 Referência ao conceito de formatividade proposto por L. Pareyson. Segundo este autor, a atitude artística consiste propriamente no “formar”, isto é, “exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir” (Pareyson, 2001, p. 32).

como o pensar psicanalítico implica transitar entre o não dito e o dizível. Podemos considerar que a psicanálise, assim como a estética, fenomenologicamente orientadas, deparam-se com o delicado problema da manifestação de um dizer sempre fugidio, sempre aquém de uma plena realização. (p. 446)

Um aspecto relevante a essa discussão diz respeito à questão da interpretação da obra de arte, e que nos leva a uma reflexão paralela sobre a interpretação no contexto da clínica psicanalítica. Encontramos tanto na psicanálise quanto na estética duas vertentes interpretativas. A primeira, uma vertente decifradora (a crítica formalista, na área da estética) que, por *via di levare* – parafraseando Michelangelo –, busca encontrar um sentido que já existe, mas que estaria oculto na obra/discurso – ou no espectador/analizando. Ou seja, que o sentido que se busca estaria encapsulado ou na obra ou no espectador – o que remete a uma cisão entre sujeito e objeto. A segunda vertente considera, *per via di porre*, que os sentidos vão sendo construídos no interior do encontro entre espectador e obra de arte, assim como no encontro entre analista e analisando. Ou seja, sujeito e objeto fazem parte e se constituem em um mesmo movimento. Ambos encontram-se implicados na criação de algo que ocorre no próprio ato desse encontro. Um encontro que está encarnado em certo contexto – histórico, social e cultural. Isso tanto para o discurso/obra de arte quanto para a subjetividade do analisando/espectador.

A psicanálise, em seus desdobramentos a partir de Freud, também coloca em cena o analista e o encontro que se dá entre ele e o analisando. O analista deixa de ser uma grade interpretativa e passa a construir, junto com o analisando, a partir de um campo transferencial que se estabelece nesse encontro, os sentidos singulares do discurso ali engendrado.

Estamos, portanto, diante da experiência da transferência, desse campo que permite a criação de sentidos, a transformação do indizível em dizível. Não seria esta uma contribuição que a psicanálise poderia prestar às artes? Pensar sobre um campo que se estabelece *entre* a obra e o espectador e que permite a criação de sentidos singulares e infinitos. Um campo que oferece à paixão, ao fascínio, ou seja, às emoções, a possibilidade de se tornarem dizíveis, embora saibamos que estas resistem às armadilhas do discurso e insistem em permanecer em um estado de não ter qualquer sentido.

E a recíproca? O que teria a arte a colaborar com a psicanálise? No seu modo de fazer artístico, a arte poderia emprestar suas “ferramentas” para o fazer psicanalítico? Penso que ela tem muito a colaborar, especialmente se tomarmos o fazer artístico da modernidade, em que o “gesto” do artista, suas “marcas” e o “acaso” passam a ocupar o lugar que antes estava designado à reprodução de dada realidade; uma exigência que, além de tudo, não permitia, ou não reconhecia, a implicação do artista com a obra. E tampouco a do espectador.

Configura-se assim uma experiência em que obra e espectador, ao estarem implicados, são ao mesmo tempo intérpretes e interpretados, isto é, ao mesmo tempo em que o espectador interroga a obra, a obra interroga o espectador. É um diálogo que apresenta algo de ambos. E isso se dá, pois, diante do fator desconcertante que uma obra de arte pode promover, e diante dessa surpresa o espectador é atingido em sua rede de significações, em sua rede de desejos, cujo fluxo e continuidade se veem temporariamente interrompidos. Com isso, ele também poderá buscar sentidos em si e não só na obra (Morgenstern, 2009).

É necessário, portanto, tomar a recepção estética na dimensão de uma experiência que, segundo Chauí (1994),

já não pode ser o que era para o empirismo, isto é, passividade receptiva e resposta a estímulos sensoriais externos, mosaico de sensações que se associam mecanicamente para formar percepções, imagens e ideias; nem pode ser o que era para o intelectualismo, isto é, atividade de inspeção intelectual do mundo. Percebida, doravante, como nosso modo de ser e de existir no mundo, a experiência será aquilo que sempre foi: iniciação aos mistérios do mundo ... atividade e passividade indiscerníveis. (p. 473)

Nesse sentido, pensar a recepção estética como experiência é poder considerar seu caráter de mão dupla: atividade e passividade indiscerníveis. É tomá-la como um campo promotor de “uma floração de novas facetas de uma obra singular” (Francisquetti, 2009).

Algumas considerações sobre a obra e sua autora

“Há sempre algo de ausência que me atormenta.”

Carta de Camille Claudel a Rodin, 1886

(Rivière & Gaudichon, 2003)

Uma intensa e trágica história acompanha Camille Claudel. Nasce em dezembro de 1864, em Villeneuve-sur-Fère (Tardenois, nos arredores de Paris), um ano após a morte de seu irmão mais velho (que viveu apenas 15 dias). Nascem mais dois irmãos depois dela, Louise e Paul. Muda-se com a família para Paris em 1880, entrando em 1881 na Academia Colarossi. Em 1883 acontece seu primeiro encontro com Rodin, de quem se torna assistente e, depois, amante. Em 1898, após algumas separações, rompem definitivamente. Em paralelo, desenvolve sua produção durante todos esses anos, apresentando suas obras em importantes Salões. Em dezembro de 1905 faz sua última grande exposição. Em 1906 passa a destruir suas esculturas. Em 1913 é internada em um asilo, em Montdevergues, de onde, durante os primeiros anos, faz apelos comoventes, por meio de cartas, para ser libertada. De nada adianta. Morre internada, em outubro de 1943.

A onda, ou As banhistas (1897-1903)

Uma grande onda (talhada em ônix verde) acolhe o grupo das três banhistas (fundidas em bronze). As três personagens, de mãos dadas, parecem se agachar como se buscassem se “encaixar” dentro do côncavo da onda. É como se entrassem no interior de uma gruta – seria essa uma versão menos aterradora do que a visão de uma grande onda prestes a “engoli-las”?

O corpo recurvado revela o momento de impacto, do espanto da espera, ao mesmo tempo em que o olhar das mulheres em direção à onda se paralisa no instante anterior a expressar o terror. Como uma cena captada alguns segundos antes do impacto – momento em que nenhuma representação se configurou ainda.

A onda, aterradora, “voando” em direção às banhistas, revela outras facetas conforme se olha para ela. Em determinada perspectiva, desenha-se como as cavidades de uma gruta. Em outra, como a boca gigantesca de um dragão se abrindo em direção à sua caça.

É uma escultura de pequenas dimensões: 62 × 56 × 50 cm. Essa obra faz parte do chamado “ciclo das bisbilhoteiras” do período de 1894 a 1897. É o momento de passagem do realismo ao fantástico. Assim como outras obras desse período, a artista busca trabalhar com a miniaturização de uma cena em movimento. Concede ao formato em miniatura o acabamento impecável da obra terminada. Tanto é assim que uma das obras desse “grupo de três” que Camille Claudel anuncia na carta a

seu irmão – *As bisbilhoteiras* – é considerada pela crítica uma obra-prima. O crítico Morhardt, em seu artigo “Mademoiselle Camille Claudel”, escreve: “Não creio estar equivocado ao dizer que não existe praticamente nenhuma obra moderna que tenha a envergadura de *Les Causeuses*” (Cassar, 2003).

O formato não é o único desafio que Camille Claudel se faz nesse período. Coloca-se, também, na contracorrente dos temas preconizados nesse momento, trazendo com isso elementos para a renovação da linguagem escultórica. Como sabemos, no século XIX uma escultura deveria ter, de maneira claramente identificável, um tema histórico, literário, alegórico ou mitológico. Segundo Nantet, ao caminhar em direção à temática do cotidiano, Camille Claudel

abandona o espaço gloriosamente literário da grande História e dos Mitos, em benefício de uma anedota irônica e distanciada que cria um objeto já não monumental, mas sim facilmente acessável, e portanto, íntimo, ainda que sem uma conotação sentimental” (Nantet, 1988⁴, citada por Arnoux, 2001, p. 166).

A nomeação dada às obras também vai sofrendo modificações em que se pode observar uma tendência que vai do concreto de uma representação – *As banhistas*, por exemplo – à abstração de uma representação intemporal, porém simbólica, como *A onda* (Arnoux, 2001). O título desloca, assim, o foco da figura humana à natureza. Nesse deslocamento, *A onda* é testemunha de um novo elemento no estilo de Camille Claudel – a influência da arte japonesa, em particular, das obras de Hokusai⁵, um artista muito em voga na época. “A inversão de escala, proveniente dos japoneses, petrifica uma ilusão óptica, onde uma gigantesca onda domina como gruta de estalactites o círculo das banhistas” (La Chapelle, 1997).

Camille Claudel afasta-se assim da arte europeia, na qual o homem é a medida de todas as coisas, para reencontrar a arte oriental que tanto admirava, na qual a pequenez humana é recolocada na imensidão do mundo. Uma proporção que desenha a fragilidade e o desamparo do homem. Uma Natureza que se sobrepõe à Humanidade com estranhamento e hostilidade.

Nos seus últimos anos de criação, Camille Claudel intensifica sua predileção pela oposição dos materiais e das cores. Segundo La Chapelle,

4 Nantet, M.-V. (1988). *Camille Claudel: un désastre “fin de siècle”*.

5 Katsushika Hokusai nasceu em 1760, em Edo. Foi um dos grandes mestres da gravura japonesa. Embora célebre como artista japonês, foi pouco japonês no seu caráter e na sua obra, em particular pela importância que teve em seus trabalhos a influência de alguns aspectos da arte europeia, em especial o movimento impressionista. Fonte: <http://www.man-pai.com/Biografias/hokusai.htm>.

ela escolhe a nudez do ônix ... é neste sol verde que ela conversa com suas irmãzinhas, e sobre esses abismos marinhos que dança, à espera do cataclismo ... Diz adeus à renda e às franjas de espuma de Hokusai. E, inovação espantosa que abre o caminho para a arte moderna, entrega, bruto e abstrato, um monólito de ônix verde. (1997, p. 81)

Camille expõe *A onda* pela primeira vez em 1905, na Galerie Eugène Blot. Curiosamente, no mesmo ano, o compositor Debussy utiliza a gravura de Hokusai para a publicação de seus esboços sinfônicos intitulados *La mer*.

A onda é mais uma obra que aponta para a dimensão trágica das produções de Camille Claudel:

Grande parte das obras parecem atravessadas por uma avassaladora embriaguez trágica. Alinhados com as tortuosas produções da estatuária barroca do século XVII, seus trabalhos parecem se aproximar da tentativa do barroco de exprimir na matéria bruta o êxtase, o arrebatamento, o fascínio e o horror que concerniam às cenas dionisiacas revividas pelo espetáculo trágico. (Pinet & Paris, 2003, p. 65)

O feminino – a potência criativa

As mulheres são personagens frequentes na obra de Camille Claudel. Passeiam pela infância até a velhice, revelando facetas ora familiares, ora de estranhamento. Mas a artista jamais se furtou em apresentá-las, belas ou não. Entre outras características, destaco duas que chamam a minha atenção com relação aos seus personagens: a questão do olhar⁶ e do equilíbrio. Muitas dessas mulheres não olham nem em direção ao seu par nem ao espectador. Seu olhar se dirige ao infinito, ao nada, ao vazio... Além disso, apresentam-se muitas vezes em uma posição de equilíbrio precário, como se estivessem a ponto de despençar. Se pensarmos na artista como uma “escultora da mulher que está prestes a cair”, segundo expressão de Paris, inevitavelmente vem à tona a questão: De que mulher se trata? Ou melhor, é da mulher ou do feminino que se trata? O feminino pensado não como aquilo que é próprio das mulheres, mas como aquilo que, nas palavras de Kehl (2003),

⁶ Sobre o tema, ver “Reflexões sobre o olhar” (Morgenstern, 2009, pp. 173-183).

sabe gozar um pouco além do falo ... Uma vez que não gira (apenas) em torno do falo, pode arriscar movimentos centrífugos em direção a não sei onde. Uma vez que não se constitui a partir de uma obsessão em evitar a castração, a feminilidade é um modo de gozar que pode arriscar um pouco mais na direção de uma desmesura, ou seja, que aceita correr o risco de esbarrar na angústia, ou mesmo de ir um pouco além.

Considerar o feminino e a sua potência é também levar em conta uma potência criativa que ultrapassa as fronteiras do conhecido, do representável, e se lança em direção ao abismo. É a ousadia de romper barreiras e alcançar territórios inusitados, habitados pelo horror, pela morte e pelo desamparo. Um ato em direção ao irrepresentável. Um ato de risco, pois, dada a força desta potência, uma tênue linha separa o ato do simbólico. Sabemos dos limites da simbolização e da insuficiência da operação sublimatória, em particular nas movimentações que um sujeito faz no terreno dominado pela pulsão de morte.

O fio que pretendo retomar, a partir dessa brevíssima incursão sobre o feminino, refere-se à experiência do desamparo – experiência com a qual me confrontei no encontro com *A onda*. Pois, sendo a obra de arte fruto de uma inquietação, de um não saber, seu sentido se manterá enigmático (embora presente enquanto potência), permitindo que desvelamentos e desdobramentos se façam a partir de seu contato com o espectador.

É na ousadia do feminino de transitar no campo do irrepresentável, através de sua potência criativa, que o significante *desamparo* percorre o conjunto da obra de Camille Claudel, sendo *A onda* uma de suas apresentações. Um significante tão pouco visível e tangível que se insinua em uma obra escultórica, visível e tangente, por excelência.

Sobre o desamparo

Termo da linguagem cotidiana, *desamparo* nos lança à condição de falta de auxílio ou de proteção; remete-nos à experiência de estar fora de alguma proteção ou de algum sistema de proteção. Qualquer um de nós pode se apropriar desse termo para expressar essa vivência que muitas vezes se apresenta

como avassaladora, e em geral anunciada e acompanhada de uma intensa angústia. Angústia que, no limite, não encontra nomeação possível. É algo do humano que nos ronda e nos confronta com a nossa condição de incompletude e de fragilidade. Um estado próprio da condição humana que nos faz interrogar acerca de suas origens na constituição da subjetividade, bem como nos instrumentos que cada sujeito consegue desenvolver para lidar com ela.

O meu encontro com a obra *A onda*, de Camille Claudel, intensificou esse interrogar, em particular pela hipótese que formulei acerca desses instrumentos para lidar com o desamparo. Instrumentos que podem tanto levar o sujeito a caminhar em direção à formação de um sintoma (no sentido psicopatológico), quanto em direção a uma criação artística – ou a ambos. A vida e a obra de Camille Claudel podem ser uma ilustração da coexistência dessa dupla dimensão. Exemplo da insuficiência da operação sublimatória como instrumento de proteção diante da devastação da vivência de desamparo.

Dada a extensão do tema, optei por apresentar aqui apenas as trilhas iniciais dessa pesquisa, que tem como ponto de partida, na teoria psicanalítica, alguns elementos da obra freudiana relativos à questão do desamparo. Ponto de partida, abertura para indagações. Nesse trajeto, encontrei alguns autores cujas análises sobre o tema se mostraram muito instigantes. Suas considerações se apresentam por vias teóricas particulares, o que nos demanda cuidado nas possíveis costuras entre eles.

O conceito de desamparo é usado inicialmente por Freud em 1895 no artigo “Projeto para uma psicologia científica” (1895/1976a)⁷, como um estado de impotência do bebê diante de suas necessidades.

El organismo humano es al comienzo incapaz de llevar a cabo la acción específica. Esta sobreviene mediante auxilio ajeno: por la descarga sobre el camino de la alteración interior, un individuo experimentado advierte el estado del niño ... el inicial desvalimiento del ser humano es la fuente primordial de todos los motivos morales. (p. 112)

Freud faz uso da expressão em alemão *Hilflosigkeit* (*hilfe – ajuda; los – fora*), que encontra sua tradução no inglês na expres-

⁷ Optei por manter as citações em espanhol no original.

são *helplessness*. Laplanche e Pontalis, (1970) propõem ainda a tradução para *état de détresse*, ou seja, estado de desamparo.

Mas, como veremos, o termo desamparo sofre mudanças em sua definição ao longo da obra de Freud, o que torna algumas dessas traduções insuficientes para sua multiplicidade semântica. Nesse percurso, podemos observar que essa noção de desamparo irá ultrapassar o desamparo objetivo em que se encontra o bebê ao nascer, até chegar à concepção do desamparo como

a base do desespero do homem quando confrontado à precariedade de sua existência, e que o leva à criação de deuses onipotentes ... Para além dessa condição originária, temporariamente situável, Freud descobrirá uma dimensão ainda mais fundamental do desamparo, situada nos limites das condições de possibilidade do funcionamento psíquico. (Pereira, 1999, citado por Outeiral & Godoy, 2003, p. 5)

Ou seja, não se trata mais apenas de um desamparo do organismo, dado que, em algum momento, entra em cena um “eu” que, diante do perigo, apela para um objeto.

Uma faceta desse apelo é assinalado por André (2001) ao comentar o termo desamparo na obra freudiana. Ele nos escreve:

Hilfe, Hilflösigkeit... amparo, estado de falta de ajuda, essas palavras têm sua história, uma história tingida de religiosidade – o que pôde levar alguns a traduzirem *Hilflösigkeit* por *déréliction*⁸. A palavra *Hilfe* representa um papel importante na tradução da Bíblia proposta por Lutero. A *ajuda*, a única verdadeiramente digna desse nome é a ajuda de Deus. Jó é, por excelência, o personagem *hilflös* [sem ajuda]. (p. 102)

O autor, ao evocar esse traço de religiosidade no termo usado por Freud, faz uma conexão com a construção freudiana do complexo paterno em “Totem e tabu” (1913), uma construção que parte da ambivalência dos sentimentos, passa pelo desejo de morte, culpa e nostalgia, para enfim nomear a idealização do pai – da qual resulta a figura de Deus. O autor cita ainda uma passagem do artigo “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910), em que Freud escreve:

8 Em francês, abandono.

A religiosidade reconduz biologicamente à persistente incapacidade de ajudar a si mesmo (*Hilflösigkeit*) e à persistente necessidade de ajuda do bebê humano que, uma vez que mais tarde reconheceu seu abandono e sua fraqueza reais ante as grandes potências da vida, sente sua situação como a sentiu em sua infância e procura recusar o caráter sem esperança dessa situação por meio da renovação regressiva das potências protetoras infantis. (Freud, 1910, citado por André, 2001, pp. 102-103)

Essa forma de conceituar encontrará expressão mais plena nos artigos “O futuro de uma ilusão” (1927/1973b) e “O mal-estar na civilização” (1930/1973a), em que o que interessa a Freud não é mais a questão da religião como simbolizações do complexo paterno, e sim, por sua força como uma ilusão, como promessa de realização dos desejos mais primários. Ou seja, algo que remete às angústias do início da vida.

De que angústias se trata? Na tentativa de conceituar a angústia, Freud faz um longo percurso no artigo “Inibição, sintoma e angústia” (1926), revisando inclusive suas concepções iniciais. Concebida inicialmente como efeito do recalçamento, ela passa a ser repensada como causa, ou seja, como uma reação ao perigo, assumindo assim a função de proteger o psiquismo contra o acúmulo de excitação (seja interna ou externa) com a qual o sujeito não pode lidar.

Freud articula, portanto, o estado de absoluto desamparo psicomotor em que nasce o bebê, ao sentimento de angústia, cuja finalidade última seria a de sinalizar uma situação de perigo. Assim formulada, a experiência de angústia produto do desamparo⁹ mental da criança seria o equivalente do desamparo biológico.

Seria então o desamparo ao mesmo tempo o perigo e o impacto psíquico desse perigo? Um impacto cuja inscrição Freud tenta buscar nas primeiras experiências de vida, paradoxalmente experiências que ainda não têm inscrição no campo da representação psíquica, dada a imaturidade do ego. Embora tenha muitas reservas a essa questão, ele nos escreve: “En el caso de los seres humanos, el nacimiento nos ofrece una vivencia arquetípica de tal índole, y por eso nos inclinamos a ver en el estado de angustia una reproducción del trauma del nacimiento” (1926/1976b, p. 33). E segue, mais adiante especificando que

⁹ Na versão espanhola, o termo utilizado é *desvalimiento*.

la situación de la insatisfacción, en que las magnitudes de estímulo alcanzan un nivel displacentero sin que se las domine por empleo psíquico y descarga, tiene que establecer para el lactante la analogía con la vivencia del nacimiento, la repetición de la situación de peligro; lo común a ambas es la perturbación económica por el incremento de las magnitudes de estímulo en espera de tramitación; este factor constituye, pues, el núcleo genuino del “peligro”. Em ambos casos sobreviene la reacción de angustia. (1926/1976b, p. 35)

Portanto, anterior à marca da separação da mãe no ato do nascimento, Freud insistirá nas marcas dessa vivência de excesso como fundantes do registro do perigo. E concluirá que o desamparo psíquico, próprio do período da imaturidade do ego, assim como o perigo da perda de objeto e a falta de autonomia dos primeiros anos da infância, o perigo da castração na fase fálica e a angústia diante do superego no período de latência configuram situações de perigo e de despertar de angústia que podem coexistir e levar o sujeito a vivências de angústia em épocas posteriores de sua vida. Dito de outra maneira, uma vivência que não cessa.

Ainda um importante elemento a considerar, que se apresenta e marca o campo da vivência de desamparo, a saber, a presença do outro. Dada a condição de prematuridade biológica, o bebê experimenta uma total dependência da mãe – ou do outro cuidador –, criando assim a necessidade de ser amado, o que, segundo Freud, “nunca mais abandonará o homem” (1926/1976b, p. 39). Isso implica considerar o estado de desamparo como uma condição de abertura ao *outro*, que, como sabemos, é uma condição indispensável para a constituição do psiquismo. Uma condição que, ao carregar a possibilidade de inscrição, ou seja, de constituição, deixa a criança vulnerável e exposta a um trauma – a sexualidade inerente desse outro. Uma presença de caráter intrusivo nesse momento de constituição do psiquismo, pois constitui também um excesso, cuja elaboração só se fará possível em momento posterior de maturidade da criança.

Nessa dimensão, a prematuridade do bebê humano o coloca em uma condição de extrema suscetibilidade aos estímulos e perigos, tanto interiores quanto exteriores, o que por sua vez incrementa substancialmente a importância do único objeto que pode protegê-lo desses perigos – o outro cuidador.

Em alguns textos, encontramos o desamparo anunciado como um estado. Isso exige que se tomem certos cuidados, como nos alerta Pereira (1999), pois esse termo carrega em si uma perspectiva desenvolvimentista, podendo com isso induzir a uma conclusão de que a maturação do aparelho psíquico levaria o sujeito a uma condição de não desamparo. O que o autor considera é que

embora a referência ao desamparo objetivo infantil nunca foi abandonada por Freud ... seu estatuto parece mudar, transformar-se, até que Freud chegue a ponto de fazer da impotência psicomotora do bebê não a última palavra a ser dita sobre a angústia, mas o protótipo (*Vorbild*) do desamparo fundamental sobre o qual se desenrola tudo o que diz respeito à linguagem e ao processo de simbolização. (Pereira, 1999, citado por Outeiral & Godoy, 2003, p. 11)

Como protótipo, é possível então pensar no caráter do desamparo como algo que não cessa. Considero interessante, portanto, buscar a articulação que levou o conceito de desamparo na teoria freudiana ao seu estatuto de condição existencial, e não condição evolutiva do homem.

Birman (2005) nos traz elementos muito instigantes para a reflexão sobre o desamparo e sua revisão na obra freudiana. Uma mudança efeito das considerações sobre a subjetividade no campo da civilização. De acordo com o autor, Freud inicia seu percurso teórico acreditando na harmonia possível entre o registro do sujeito e o registro do social – posição explicitada em seu artigo “Moral sexual ‘civilizada’ e a doença nervosa dos tempos modernos” (1908). Uma harmonia que será posta em questão em seu outro artigo, “O mal-estar na civilização” (1930), ao introduzir a condição de desamparo da subjetividade no campo do social. Ao comparar os dois textos, Birman entende que o que está no fundamento das diferenças entre as duas versões do discurso freudiano é o destino possível a ser oferecido para o desamparo do sujeito.

Na primeira solução, com efeito, o sujeito poderia ultrapassar o seu desamparo pelo domínio seguro das pulsões sexuais ... Pela mediação desta [a sublimação] existiria uma transformação do registro do sexual naquele do não sexual, pela transformação do alvo da pulsão sexual. (Birman, 2005, p. 209)

Entretanto, continua Birman, na sua segunda versão Freud passa a afirmar que

o sujeito não poderia se deslocar jamais de sua posição originária de desamparo. Pensar na irreduzibilidade dessa posição ... implica reconhecer que o sujeito deve fazer um trabalho infinito de gestão daquela, justamente porque o desamparo originário da subjetividade seria incurável. (p. 209)

A partir dessa posição surge um novo conceito de sublimação no qual fica eliminada a oposição entre sexualidade e sublimação. De acordo com Birman, “o processo de sublimação consistiria na transformação da pulsão de morte em pulsão sexual, de maneira tal que o erotismo e o trabalho de criação se tornariam possíveis” (p. 211). É evidente que a introdução do conceito de pulsão de morte promove um giro radical na concepção freudiana, tornando inviável a suposta harmonia entre o registro da pulsão e o da civilização. Nessa medida, a vida é entendida como algo a ser conquistado, um vir a ser e um destino possível, e não um valor estabelecido *a priori*. Ou seja, a vida como uma potencialidade que pede constante gestão.

O discurso freudiano ganha assim um novo potencial ao fundar-se sobre os eixos do sujeito e da pulsão. E os conceitos de mal-estar na civilização e desamparo revelam a presença da fragilidade humana mergulhada em um mundo em que não se pode mais pensar em autorregulação da natureza e, portanto, na condição curável do desamparo.

Ainda outra perspectiva. Jurandir Freire Costa (2000) faz uma desconstrução do conceito de desamparo, preservando apenas alguns aspectos por ele considerados consistentes. O que me interessa acompanhar é sua reflexão sobre a morte, que, segundo o autor, é a ideia mais complexa e ao mesmo tempo mais convincente. A partir da afirmação de Freud de que a morte não tem representação possível pelo simples fato de não sobrevivermos a ela, e que por não podermos representá-la ela se torna traumática, Costa propõe pensar que a morte que é traumática não é nem a morte física nem a imagem da morte física recusada pela fantasia inconsciente:

A morte que impede a sua própria representação é a angústia de aniquilação do eu. Freud, ao se referir

ao desamparo, diz que o eu não pode imaginar seu próprio desaparecimento sem se sentir traumaticamente desamparado. (Costa, 2000, p. 5)

Seguindo em sua desconstrução, o autor argumenta que o desamparo diante da morte é uma construção imaginária como qualquer outra e não uma condição psíquica universalmente presente em todos os sujeitos. Em seu lugar, propõe levar o desamparo para o campo do debate em torno da imagem do eu utilitarista e racionalista. Escreve:

O eu da razão é uma ficção imaginária, criada para ocultar a “ferida da existência” ou ameaça de castração, enquanto que o eu psicanalítico seria uma aparência ilusória, um semblante sintomático do sujeito do desamparo, fadado ao mal-estar, à incompletude e ao angustiante enigma do desejo do Outro. (p. 5)

Leituras diversas, construções particulares. Mas, seja pela perspectiva tópica, seja pela teoria das pulsões ou pela perspectiva do social, o desamparo não se deixa capturar em uma ordem conceitual. Mantém sua presença como um incessante desafio ao sujeito, convocando-o à constante construção de instrumentos que o proteja desse desatino. Uma convocação para a criação – seja no campo das ideias, seja no campo do fazer. Pensar nessa “gestão do desamparo”, como nos propõe Birman, abre uma interessante perspectiva não só no campo da arte – seja na criação artística, seja na recepção estética – como também no campo da psicanálise. Campos constantemente atravessados pelo desamparo cuja gestão se apresenta nas suas mais diversas facetas. Facetas sempre parciais, dada a impossibilidade de acalmar essa angústia – por sua própria natureza desassossegada.

De volta a Camille Claudel e à sua carta endereçada a Paul, seu irmão, eu me pergunto se poderíamos pensar que, ao descrever como suas criações estavam se distanciando da estética (e também da pessoa) de Rodin, e apontavam para a sua busca por uma produção singular e própria, não estaria ela se lançando a esse universo do desamparo. E se, nessa perspectiva, sua vida e sua obra, entrelaçadas de forma indissociável, caminharam na incessante busca de respostas para lidar com este universo. Como escreve Merleau-Ponty em seu texto “A dúvida de Cézanne” (1975), “É certo que a vida não explica a obra, porém certo

é também que se comunicam ... A verdade é que esta obra a fazer exigia esta vida” (p. 123). E Chaui (2002), ao comentar esse mesmo texto, afirma que “a obra é a maneira como o artista transforma, num sentido figurado e novo, o sentido literal e prosaico de sua situação de fato” (p. 169).

Como disparadora dessa tortuosa caminhada desenhada pelo fio do significante desamparo, poderíamos pensar que *A onda* – e, por que não, qualquer obra de arte? – seria uma tentativa de lidar com o enigma do desamparo e a angústia de aniquilamento, através da “montagem de cenas” que buscam apresentar, entre as infinitas possibilidades, uma face estética do desamparo? Uma face entre os múltiplos perfis se acompanharmos o conceito de Merleau-Ponty sobre os diversos perfis de um objeto, seja pelo que é dado a ver, na sua condição visível, seja pelo que indica em direção ao invisível.



André, J. (2001). Entre a angústia e o desamparo (P. H. B. Rondon, trad.). *Ágora*, 4(2), 95-109 (Trabalho original publicado em 1999).

Arnoux, D. (2001). *Camille Claudel: el irónico sacrificio*. México: Editora Psicoanalítica de la Letra.

Birman, J. (2005). O mal-estar na modernidade e a psicanálise: a psicanálise à prova do social. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, 15(supl.), 203-224.

Cassar, J. (2003). *Dossier Camille Claudel*. Paris: Archimbaud/Maisonneuve & Larose.

Catálogo da exposição *Camille Claudel (1864-1943)*. *Esculturas, desenhos e pinturas*, realizada no Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, Parque do Ibirapuera, São Paulo, de setembro a dezembro de 1997, sob a curadoria de Reine-Marie Paris de La Chapelle. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997. 192 p.

Chaui, M. (1994). Merleau-Ponty: obra de arte e criação. In A. Novaes (Org.), *Artepensamento* (pp. 467-490). São Paulo: Companhia das Letras.

Chaui, M. (2002). Obra de arte e filosofia. In M. Chaui, *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty* (pp. 151-195). São Paulo: Martins Fontes.

REFERÊNCIAS

- Claudé, P. (1997). Camille Claudé: estatuária. Catálogo da exposição Camille Claudé (1864-1943). *Esculturas, desenhos e pinturas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. (Texto original publicado em 1905).
- Costa, J. F. (2000). O mito psicanalítico do desamparo. *Ágora*, 3(1), 25-46.
- Francisquetti, A. P. S. N. (2009). *Ana Mendieta: atravessamentos de um coração desprotegido*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Frayze-Pereira, J. A. (2004). Estética, psicanálise implicada e crítica de arte. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 38(2), 443-452.
- Freud, S. (1973a). El malestar em la cultura. In S. Freud, *Obras completas de Sigmund Freud* (Vol. 3, pp. 3017-3067). Madrid: Biblioteca Nuova. (Trabalho original publicado em 1930).
- Freud, S. (1973b). El porvenir de uma ilusion. In S. Freud, *Obras completas de Sigmund Freud* (Vol. 3, pp. 2961-2992). Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabalho original publicado em 1927).
- Freud, S. (1976a). Proyecto de una psicología para neurologos. In S. Freud, *Obras completas de Sigmund Freud* (Vol. 1, 101-140). Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Trabalho original publicado em 1895).
- Freud, S. (1976b). Inibição, sintoma e angústia. In S. Freud, *Obras completas de Sigmund Freud* (Vol. 20, pp. 20-45). Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Trabalho original publicado em 1926).
- Kehl, M. R. (2003). O peso da feminilidade. In M. R. Kehl, *Artigos e Ensaios*. Recuperado em <http://www.mariaritakehl.psc.br/PDF/opesodafeminilidade.pdf>
- La Chapelle, R.-M. P. de. A sombra dupla. Catálogo da exposição Camille Claudé (1864-1943). *Esculturas, desenhos e pinturas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Laplanche, J. & Pontalis, J.-B. (1970). *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (1975). A dúvida de Cézanne. In *Textos escolhidos* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural.
- Morgenstern, A. (2009). *Perseu, Medusa & Camille Claudé: sobre a experiência de captura estética*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Morhardt, M. (2003). Mademoiselle Camille Claudel. In J. Cassar, *Dossier Camille Claudel* (pp. 455-497). Paris: Archimbaud/Maisonneuve & Larose.

Outeiral, J. & Godoy, L. (2003). *Desamparo e trauma: transferência e contratransferência*. Rio de Janeiro: Revinter.

Pareyson, L. (2001). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.

Pinet, H. & Paris, R.-M. (2003). *Camille Claudel: le génie est comme un miroir*. Paris: Gallimard.

Rivière, A. & Gaudichon, B. (2003). *Camille Claudel: correspondance*. Paris: Gallimard.

A onda – um mergulho ao encontro do desamparo O presente artigo, partindo de uma experiência de recepção estética, propõe-se a acompanhar a trajetória da construção de significados que esta experiência possibilitou, fazendo um recorte particular sobre a noção de desamparo. Para tanto, investiga os desdobramentos desse conceito na obra freudiana e em alguns de seus interlocutores, para, ao final, indagar sobre as possíveis relações entre a arte e o desamparo. Nesse percurso, algumas considerações são apontadas no que tange às formas possíveis de diálogo entre a psicanálise e a arte. | *The wave – diving into helplessness* The starting point of this paper is a specific aesthetical reception experience and it intends to go through the path of the construction of meanings which this particular experience has facilitated. The article makes a singular cut out of the concept of helplessness. In order to study this concept, the author studies some conceptual unfolding in Freud's theory as well as in some of his interlocutors. At the end, it investigates possible relationships between art and helplessness. This paper discusses possibilities of dialogue between art and psychoanalysis.

RESUMO | SUMMARY

Recepção estética. Escultura. Desamparo. Psicanálise e arte. | *Aesthetical reception. Sculpture. Helplessness. Psychoanalysis and art.*

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

ADA MORGENSTERN

Rua João Moura, 647/153
05412-001 – São Paulo – SP
tel.: 11 3064-1035
adamorgenstern@gmail.com

RECEBIDO 17.10.2010
ACEITO 29.10.2010