

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

ANA PRISCILA COSTA

**CAMILLE CLAUDEL NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE:
uma revisão à luz dos estudos feministas**

Porto Alegre, dezembro de 2015.

ANA PRISCILA COSTA

**CAMILLE CLAUDEL NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE:
uma revisão à luz dos estudos feministas**

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern.

Porto Alegre, dezembro de 2015.

ANA PRISCILA COSTA

**CAMILLE CLAUDEL NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE:
uma revisão à luz dos estudos feministas**

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Aprovado pela banca examinadora em 15 de dezembro de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern – Orientadora
UFRGS

Prof. Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa
UFRGS

Profa. Dra. Luciana Grupelli Loponte
UFRGS

À memória de Camille Claudel.

AGRADECIMENTOS

Pesquisar e escrever sobre um tema que amamos é um trabalho árduo, desafiador e, em alguns momentos, bastante solitário. Apesar disso, dedicar-se por meses a um objeto de pesquisa, debruçar-se nos livros, acaba também por entrelaçar nossa história a pessoas especiais pelas mais diferentes razões, criando ou reforçando vínculos que são de afeto e não de interesse. Listar agradecimentos na conclusão de uma pesquisa não é outra coisa senão tentar retribuir as tantas mãos que se estenderam ao longo desse período ou que nos ajudaram a chegar até ele. E mais do que em forma de gratidão, espero que o resultado do trabalho se revele como minha melhor forma de retribuição, meu “Muito obrigada! Aqui está.”

- À minha orientadora Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern, por sua generosidade, amizade e senso de humor ao longo de toda graduação e, em especial, pela imensa contribuição neste trabalho, na busca por caminhos e por fontes. Pela educação através do exemplo, por me ensinar sobre *teimosia* na prática. Mais do que inspirar, ela encoraja;

- Ao Prof. Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa, pelo convite para minha participação no projeto de extensão que resultou nessa pesquisa – meu primeiro contato com Camille Claudel. Pelas provocações que me fizeram pensá-la como uma mulher, em seu tempo e pelas reflexões geradas a partir disso. Agradeço também pelas indispensáveis contribuições na banca de qualificação da pesquisa;

- À Profa. Dra. Luciana Grupelli Loponte, por suas observações na banca de qualificação da pesquisa, pela indicação de fontes que foram fundamentais nesta pesquisa;

- Ao meu pai, por tudo e mais. Pelo entendimento de muitas coisas em mim que só foram possíveis ao olhar para ele;

- À minha irmã, pelos ensinamentos que datam de um período que mal posso contar. Pelo amor, pelo cuidado, pelos valores e por sua força, tão inspiradora. Pelas risadas, pelas inesquecíveis *pastelinas* da infância, por me levar e buscar da escola e, principalmente, por ter me ensinado a ler e escrever;

- À minha mãe que, por sua ausência, ajudou a constituir a mulher que sou hoje;

- À tia Lu, pelo apoio e pelo abraço – o melhor do mundo;

- Às minhas amigas por se importarem, por me apoiarem e pela tolerância com minha ausência nesse semestre final. E mais ainda, por serem mulheres tão inspiradoras em minha vida. Agradeço por tudo isso e por contribuições específicas neste trabalho: Débora

Fritzen, pelo apoio com traduções emergenciais indispensáveis; Lola Fabres, pela parceria inicial no tema e pelas horas de conversa a respeito, sempre muito produtivas, Priscila Cunha pelos incansáveis serviços gráficos urgentes;

- À Ana Paula Wallauer, a quem agradeço pela insistência desde a ocasião do vestibular e pelas tantas modificações que me ajudou a produzir em mim mesma;

- Ao amigo Éder Silveira, pelo incentivo de sempre e pelas divertidas desorientações nas reuniões de orientação;

- Ao Juan Acosta pela parceria na saga em busca das obras de Camille Claudel na França;

- A todos os colegas desta fase final da graduação, em especial às gurias da turma de 2011, Cláudia Moura, Liana Schedler, Samara Müller Pelk e Thais Canfield, pelas conversas e risadas – tão necessárias – nos momentos críticos da pesquisa;

- Ao Emanuel Monteiro, por seu amor e por sua leveza, pelas tantas horas de conversa, pelas ideias, pela parceria, pelas revisões, pelas indicações (e pelas refeições!). Por seu entusiasmo e respeito com minha pesquisa, incluindo a concepção e realização de seu lindo formato impresso.

Naquele tempo sem tempo

a verdade parecia estar nos livros:

ali calavam as respostas

e moravam os silêncios.

Quanto mais procurei,

mais me enredei

na ramagem das indagações:

as respostas não vinham,

a verdade era miragem,

a busca era melhor que a

descoberta,

e nunca se chegava.

(Viver era mesmo sentir

aquela fome.)

Lya Luft

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar a imagem predominante da escultora francesa Camille Claudel (1864-1943) na historiografia da arte a partir da análise dos aspectos apontados em suas biografias e em adaptações para o cinema, entre os anos 1980 até nossos dias. Apoiada nos estudos feministas voltados para as artes, pretendo compreender e esclarecer por que razões a artista jamais recebeu uma análise voltada para suas obras.

Palavras-chaves: Camille Claudel. Escultura. Estudos feministas. Historiografia. Mulheres Artistas.

ABSTRACT

This research aims to investigate the predominant image of French sculptor Camille Claudel (1864-1943) in art history by analysing issues raised in her biographies and biographical films, from the 1980's to the present day. Based on feminist studies focused on the arts, I intend to understand and clarify why the artist never received a directed analysis of her works.

Key words: Camille Claudel. Sculpture. Feminist studies. Historiography. Women Artists.

RÉSUMÉ

Cette étude vise à enquêter sur l'image prédominante de la sculptrice française Camille Claudel (1864-1943) dans l'historiographie de l'art à partir de l'analyse des questions soulevées dans ses biographies et leurs adaptations cinématographiques, des années 1980 à nos jours. Basée sur des études féministes sur les arts, je veux comprendre et clarifier pourquoi l'artiste n'a jamais reçu une analyse approfondie de ses œuvres.

Mots clés: Camille Claudel. Sculpture. Les études féministes. Historiographie. Femmes artistes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 A MULHER ARTISTA NO SÉCULO XIX.....	16
1.1 A representação da mulher: reconhecendo o território.....	17
1.2 A representação da mulher na literatura: <i>Madame Bovary</i> e <i>O Primo Basílio</i>	32
1.3 A educação em artes para as mulheres: finalidades, limitações e seus reflexos.....	36
2 CAMILLE CLAUDEL: A IMAGEM QUE SOBREVIVE.....	49
2.1 Reflexões sobre a imagem de Camille Claudel em suas biografias.....	50
2.2 A imagem de Camille Claudel nas obras <i>Camille et Paul – La Passion Claudel</i> e <i>Camille & Rodin</i>	88
2.3 Camille Claudel nas adaptações para o cinema.....	96
2.4 Pesquisa de campo: visita à exposição <i>Camille Claudel - Au Miroir d'un Art Nouveau</i>	103
2.5 Museu Camille Claudel: prenúncio de uma emancipação?.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
ANEXO A – Cronologia de obras, por Reine-Marie Paris.....	129
ANEXO B – Cronologia de exposições até 2013, cf. catálogo da exposição <i>Camille Claudel Au Miroir d'un Art Nouveau</i>.....	136
ANEXO C – <i>Fac-símiles</i> (folder exposição <i>Camille Claudel - Au Miroir d'un Art Nouveau</i> e material divulgação Musée Camille Claudel).....	139
REFERÊNCIAS.....	140

INTRODUÇÃO

Quando iniciamos uma pesquisa cujo objeto de estudo é uma artista mulher, assumimos, de antemão, o compromisso de apresentar um panorama social da condição feminina no período contemporâneo à artista. O uso da expressão “artista mulher” nos dias de hoje, indica que essa contextualização social continua sendo necessária e deixa claro que o problema das mulheres nas artes visuais está muito longe de ser encerrada.

É impossível fugir de uma análise social quando pensamos a questão do gênero. A mulher está entre os excluídos, já que não figura aquele grupo convencional *bomem, branco, rico*, na qual se fundamentam muitos comportamentos normativos e estruturais da sociedade ocidental, até hoje bastante questionáveis. Por uma série de conveniências, a mulher é mantida em um lugar nada favorável, onde na maior parte do tempo, não tem sequer gerência sobre o próprio corpo. Quando Florynce Kennedy¹ afirmou que “Se o homem ficasse grávido, o aborto seria um sacramento”, ela estava reafirmando o quanto as prioridades sociais e políticas sempre foram ditadas pelos homens, de acordo com suas necessidades ou interesses. A polêmica que envolveu a declaração de Kennedy nos anos 1970, ainda marca presença em qualquer discussão a respeito do aborto, questão ainda não resolvida em muitos países.

Em uma sociedade em que a mulher ainda pode ser impedida de mandar no próprio corpo, por que o campo das artes seria poupado? Como não traria reflexos dessa desigualdade? É recorrente, todavia, pensarmos na arte unicamente como mais um dos tantos campos onde fica clara a disparidade de direitos, privilégios e formas de tratamento. Porém, o que enxergamos como reflexo ou sintoma desse problema, Tamar Garb defende ser uma de suas causas, no texto introdutório do capítulo *Gênero e Representação*²,

A arte está particularmente envolvida na formação e na consolidação de relações desiguais de poder entre homens e mulheres. A arte não só reflete essas relações como também constitui um dos locais de sua formação (GARB, 1998, p. 223).

Ao longo da história da arte, nos acostumamos a ver mulheres artistas sendo caricaturadas, estigmatizadas e associadas a relações com homens, sejam eles pais, maridos, amantes, mestres. Por muito tempo, a presença da mulher como mera coadjuvante e

¹ Florynce Kennedy (1916-2000), americana, advogada e ativista dos direitos civis das mulheres.

² GARB, Tamar. *Gênero e Representação*. In FRASCINA, Francis (Org.) *Modernidade e Modernismo, A Pintura Francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

amadora no cenário das artes não gerou muito incômodo, a não ser dentro da própria classe artística feminina, que já vinha lutando por reconhecimento ao longo do século XIX. Apesar de os livros de história da arte evidenciarem que os desconfortos ou injustiças cometidas contra mulheres artistas alteraram pouco ou nada a forma de narrar essa história, os estudos feministas que se voltaram para o campo da arte, sobretudo a partir dos anos 1970, trabalham exaustivamente em favor de uma revisão, pelas bases. Ou seja, o problema não se resume em modificar o modo de contar a história da arte; é necessário, antes disso, identificar as estruturas nas quais se baseiam os modelos narrativos vigentes e compreender as implicações sociais que exercem influência sobre eles.

Dessa forma, na primeira etapa da pesquisa, pretendo apresentar esse panorama da realidade da mulher artista no século XIX, a partir da observação de duas grandes questões: a representação e a educação em artes para mulheres. Entendo que sejam contextualizações necessárias para compreendermos de que maneira se construiu a imagem de Camille Claudel, cuja história é cercada de mitos fundamentados em questões que não lhe são exclusivas, pelo contrário, dizem respeito à maior parte das mulheres deste século. E é justamente a recorrência de interpretações reducionistas que preocupa e faz necessária essa contextualização histórica.

A segunda parte do trabalho será dedicada à Camille Claudel, a partir de uma leitura atenta do material biográfico levantado. Claudel está, sem dúvida, entre as artistas que foram retomadas em consequência das contribuições dos estudos feministas nas artes visuais. Sua história interessa muito a pesquisas dessa temática que, propõem, logo de início, um levantamento de mulheres esquecidas pela história da arte; muitas delas tiveram suas biografias reveladas e passou-se a apontar uma série de razões institucionais e pessoais que contribuíram para esse silenciamento. Tais estudos também apontaram para a necessidade de sair em defesa dessas mulheres que tiveram suas obras e suas carreiras completamente subjugadas. Há muitas formas de tentar fazer justiça quando comparamos a trajetória de uma artista *versus* seu reconhecimento dentro do campo, trazendo a discussão para a contemporaneidade que, se ainda não assimila totalmente, ao menos tolera esse tipo de pesquisa, tão necessária. Analisar a imagem sobrevivente de Camille Claudel é apenas um dos tantos caminhos que podem ajudar a compreender por que razões sua obra foi eclipsada por sua história pessoal e apontar importantes esclarecimentos.

O que notamos no caso dessa artista, são duas principais linhas de discurso: a da escultora cuja história pessoal se sobrepôs à carreira, em virtude de seu envolvimento

pessoal e profissional com Rodin; e outra, que privilegia o encerramento de sua carreira em decorrência de sua reclusão em um asilo por trinta anos, articulada por sua família. A investigação por qualquer um dos caminhos é, além de correta, fundamental para entendermos a trajetória da artista. Porém, é preciso investigar e compreender também como se deu essa construção biográfica e em que medida ambos os pontos de vista contribuem para a manutenção dessa abordagem essencialmente pessoal que observamos nas biografias de Camille Claudel, que resiste ao tempo, às pesquisas e às exposições da artista.

É preciso reconhecer que meu próprio fascínio imediato pela história da artista não escapou de nenhuma das leituras óbvias e desgastadas. Também fui impactada por Camille Claudel de forma completamente passional. Convém mencionar que meu primeiro contato com o tema foi através do filme *Camille Claudel*, de Bruno Nuytten³, em 2013, quando o comentei, ao lado de Paola Fabres, no projeto de extensão intitulado *História da Arte e Cinema: Heterotopias*, promovido por esta Universidade, sob a coordenação do Prof. Dr. Luis Edegar de Oliveira Costa, realizado na Sala Redenção. Além do debate após a exibição do filme, produzimos conjuntamente um texto que foi publicado um ano depois no livro *Cinema, Ética e Saúde: Vol. 2 - Direitos Humanos*⁴.

É importante ressaltar que em disciplinas do curso de Bacharelado em História da Arte, a artista não foi mencionada, tampouco foi trazido o assunto das mulheres artistas como um tema a ser discutido. Foi necessário um projeto de extensão para despertar meu interesse em compreender a questão da ausência das mulheres na história da arte e chegar a referências que estão trabalhando ostensivamente na revisão desse discurso.

Com essa pesquisa sobre Camille Claudel tentarei dar conta de mostrar através de diferentes materiais a elaboração de sua biografia, verificando se já é possível localizá-la de forma independente de sua vida pessoal, especialmente afetiva. Tomarei como exemplo as seguintes obras: *Camille Claudel, Uma Mulher*, livro publicado pela primeira vez em 1982, na França e traduzido para o português em 1988; *The Life of Camille Claudel, Rodin's Muse and Mistress*, publicado em francês pela primeira vez em 1984 e traduzido para o inglês em 1988; *Camille Claudel, A Life*, publicado em 2002. Levarei em conta ainda outra biografia publicada em 2009, *Camille Claudel, Une Mise Au Tombeau*, ainda não traduzida do francês, razão pela qual não poderei relatar com a mesma minúcia. Trarei em seguida outras obras

³ *Camille Claudel*. Dir.: Bruno Nuytten. Prod. Bernard Artigues, Isabelle Adjani, Christian Fechner. França: New Way Filmes, 1988. 164 min. DVD.

⁴ EFRON, Cora; FONSECA, Ana Carolina da Costa e; SANTOS, Isabella Moreira dos Santos (Org). *Cinema, Ética e Saúde: Volume 2 – Direitos Humanos*. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2014.

que reforçam a necessidade de se discutir a imagem de Camille Claudel: *Camille et Paul*, *Camille Claudel e Rodin*, *Rodin's Lover*, nas quais a escultora é associada a duas figuras masculinas fundamentais em sua construção biográfica, pois foram decisivas em sua trajetória, do início ao fim. Camille Claudel também aparece em fragmentos de um pequeno livro que sintetiza a trajetória de Rodin para iniciantes, *Rodin: The Hands of Genius*.

É importante esclarecer que por questões referentes à extensão do trabalho, apresentarei apenas os pontos principais de suas biografias, apontando os diferentes tipos de abordagem em cada uma, a fim de compreender de que maneira se construíram, que aspectos foram priorizados, que fontes nos fornecem. Ao discorrer sobre obras tão diferentes e de épocas distintas, não estou colocando-as no mesmo patamar. Estou, antes de tudo, mostrando o que há de material disponível sobre a artista e o quanto cada obra, a seu estilo, contribuiu – negativa ou positivamente – para a construção da imagem que temos de Camille Claudel.

Serão comentadas também as adaptações de sua história para o cinema e as questões referentes à minha experiência em campo, na visita à exposição da artista na cidade de Roubaix, na França, no início deste ano. Por fim, comentarei a criação do Museu Camille Claudel para discutir a importância desse espaço para uma leitura mais independente da produção da artista.

1

A MULHER ARTISTA NO SÉCULO XIX

Mas o que é necessário, não é apenas a educação. É que as mulheres tenham liberdade de experiência, possam divergir dos homens sem receio e expressar claramente suas diferenças (pois não concordo com Falcão Afável que homens e mulheres sejam iguais); que todas as atividades mentais sejam incentivadas para que sempre exista um núcleo de mulheres que pensem, inventem, imaginem e criem com a mesma liberdade dos homens e, como eles, não precisem recear o ridículo e a condescendência. Essas condições, a meu ver, muito importantes, são dificultadas por declarações como as de Falcão Afável e Mr. Bennett, pois para um homem ainda é muito mais fácil do que para uma mulher dar a conhecer suas opiniões e vê-las respeitadas. Não tenho dúvidas de que, caso tais opiniões prevaleçam no futuro, continuaremos num estado de barbárie. Pelo menos é assim que defino a perpetuação do domínio de um lado e, de outro, da servilidade. Pois a degradação de ser escravo só se equipara à degradação de ser senhor.⁵

⁵ Virgínia Woolf, em 1920, em resposta ao editor da revista britânica *New Statesman*, em razão da resenha escrita por Desmond MacCarthy, sob o pseudônimo de Falcão Afável para o livro *Nossas Mulheres*: capítulos sobre a discórdia entre os sexos, uma coletânea de ensaios de autoria de Arnold Bennet publicada no mesmo ano. A resenha foi publicada na revista em 2 de outubro de 1920 e a carta ao editor de Virgínia Woolf, foi às páginas da revista no dia 9 do mesmo mês, junto à réplica do Falcão Afável. O trecho em destaque é parte da resposta de Woolf à réplica, publicada no dia 16 do mesmo outubro. À resposta da escritora, Falcão Afável diz, por fim: “Se a liberdade e a educação das mulheres são dificultadas pela expressão de minhas opiniões, não discutirei mais.” Um dos pontos defendidos na obra de Bennet mencionados na resenha publicada era que as mulheres são intelectualmente inferiores aos homens e que “nenhum grau de educação e liberdade de ação irá alterá-lo sensivelmente”, para total discordância da escritora.

1.1. A representação da mulher: reconhecendo o território

[...] quando olhamos uma obra de arte, não é apenas o que essa obra representa abertamente que é relevante para uma análise das relações de gênero que condicionaram a sua produção. Às vezes estas estão presentes nos mitos e nas narrativas subjacentes por meio das quais a nossa cultura confere significado às coisas. O gênero está presente em muitas outras formas, além das mais óbvias.⁶

Na maioria dos estudos que tratam de artistas mulheres, o problema da representação do feminino está presente, em alguma medida e, apesar de ser discutido tendo em vista as artes visuais, ele permeia outros tantos campos de estudo. Pensar na representação da mulher nos exige um esforço histórico no sentido de compreender de que maneira se constituiu a visão sobre a mulher e de que forma a mulher se vê, construindo, assim, uma visão de si própria. Como foi abordado na introdução deste capítulo, uma análise sobre determinado período da história da arte não pode fugir de uma contextualização social, menos ainda quando falamos em uma história da arte das mulheres.

Falar da representação do feminino no século XIX torna indispensável a abordagem da visão lançada sobre a mulher, na pintura moderna. É o que nos propõe Griselda Pollock ao longo do texto *Modernity and the spaces of femininity*, capítulo integrante do livro *Vision and Difference*⁷, obra de enorme relevância em pesquisas a respeito da diferença entre os sexos na representação das mulheres. Pollock começa seu texto provocando o leitor a pensar nas pinturas dos artistas modernos, questionando se uma mulher contemporânea a eles seria capaz de se identificar em tais representações. “Poderia uma mulher, aluna de Manet (1832-1883)⁸, ter alguma familiaridade com qualquer um destes espaços e seus intercâmbios, os quais poderiam ser evocados para que o trabalho das pinturas modernistas de negação e ruptura pudesse ser eficaz?” (POLLOCK, 2003, p. 74). Para Pollock, a mulher jamais pode experimentar a modernidade de uma Paris refeita ao longo do Segundo Império. A autora descreve essa nova Paris como uma cidade:

[...] recreativa, dedicada ao descanso e ao prazer; uma Paris onde, aos fins-de-semana, nos subúrbios, se desfrutavam os cenários naturais; onde a prostituta se

⁶ *Gênero e Representação*. In FRASCINA, Francis (Org.) *Modernidade e Modernismo, A Pintura Francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 230.

⁷ POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge Classics Editions, 2003.

⁸ Pollock refere-se aqui a Berthe Morisot (1841-1895), aluna de Manet, à qual o mestre fazia pouca ou nenhuma menção enquanto pintora, mas, por outro lado, explorava sua imagem como modelo, conforme podemos ver em obras como *O Balcão* (1868-69) e *O Descanso* (1870). Mais adiante neste capítulo, veremos que o tratamento dado a Eva Gonzalès, também aprendiz de Manet, era o mesmo: descrente do fazer artístico de suas alunas.

tornou uma referência dominante e a fluidez de classes é visível nos espaços de entretenimento mais populares. As principais referências neste território mítico são o lazer, o consumo, o espetáculo, o dinheiro (POLLOCK, 2003, p. 72, tradução minha).

Nesse sentido, o principal questionamento da autora é entender por que o território do modernismo é considerado, com certa frequência, um espaço para tratar da sexualidade masculina.

Por que o nu, o bordel, o bar...? Que relações existem entre sexualidade, modernidade e modernismo? Se é normal ver pinturas de corpos femininos como um território através do qual artistas homens reivindicam sua modernidade e competem pela liderança da vanguarda, podemos esperar redescobrir pinturas de mulheres nas quais elas tenham batalhado com sua sexualidade na representação do nu masculino? É claro que não. A própria sugestão parece absurda. Mas por quê? Porque há uma assimetria histórica – uma diferença social, econômica, subjetiva, entre ser uma mulher e ser um homem em Paris no final do século XIX. Essa diferença – o produto da estruturação social da diferença sexual e não qualquer imaginária distinção biológica – determinou o que e como homens e mulheres pintaram (POLLOCK, 1988, p. 76, tradução minha).

A autora confirma, no decorrer do texto, que a descoberta de artistas mulheres é muito importante para a argumentação e constatação de que tivemos figuras importantes nesse quesito. Ela defende, porém, que apenas esse levantamento de artistas, não terá nenhuma eficácia, se não for acompanhado de uma teorização voltada para as particularidades dos trabalhos dessas mulheres. Pollock afirma ainda que essa é uma questão bastante delicada.

Isso, por si só, é uma questão complicada. Para evitar a aceitação do estereótipo feminino que homogeneiza trabalhos de mulheres como determinados por um gênero natural, temos que tensionar a heterogeneidade dos trabalhos artísticos das mulheres, a especificidade das produtoras e das produções individuais (POLLOCK, 2003, p. 77, tradução minha).

O Pintor da vida moderna, de Charles Baudelaire, é outra obra que recebe destaque nas discussões de Griselda Pollock, nas quais ela traz uma importante análise acerca das questões da modernidade, seus espaços e sobre as relações de gênero e classe. Ao trazer Baudelaire para essa discussão, a autora ratifica o que já havia confirmado pelos conceitos de Clark: a mulher não teve acesso ao mesmo nível de usufruto da modernidade que o homem. Quando pensamos na modernidade como um culto aos espaços públicos e à possibilidade de andar por eles e, mais ainda, um culto do olhar sobre tudo e todos, podemos concluir que a modernidade é um espaço masculino. Baudelaire, ao nos apresentar esse artista idealizado “singular, de uma originalidade tão forte e decidida que se basta em si mesma e nem sequer busca aprovação”, através da personagem de Sr. C.G.,

apresenta também uma série de descrições que nos apontam o que seria o ideal de mulher para o pintor moderno.

Baudelaire não poupa elogios ao brilhantismo do Sr. C.G. e suas descrições denotam o que Pollock chama de “elaborada e impossível imagem do artista ideal”:

Hoje o Sr. G., que descobriu, inteiramente só, todos os pequenos truques do ofício e que construiu, sem conselhos, sua própria educação, tornou-se, à sua maneira, um influente mestre, e conservou, de sua ingenuidade inicial, apenas o necessário para dar às suas ricas capacidades um tempero imprevisto (BAUDELAIRE, 2010, p. 22).

Em outra passagem, Baudelaire enaltece ainda mais o pintor, afirmando que ele seria uma personificação desse “homem do mundo”, o que, para ele, estava acima de ser um artista.

Quando, enfim, encontrei-o, vi imediatamente que me defrontava não exatamente como um artista, mas, antes, como um homem do mundo. [...] Homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus usos; artista, isto é, especialista, homem preso à sua palheta como o servo à sua gleba. O Sr. G. não gosta de ser chamado de artista. Não tem ele um pouco de razão? Ele se interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar, tudo o que se passa na superfície de nosso esferoide (BAUDELAIRE, 2010, p. 22).

O *flâneur*, esse “observador apaixonado”, é descrito na obra de Baudelaire como aquele cuja profissão é “esposar a multidão” e para quem o mais importante é a inconstância, o movimento e a infinitude do mundo:

Estar fora de casa e sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a língua não pode definir senão canhestamente (BAUDELAIRE, 2010, p. 30).

Para Griselda Pollock, esse olhar sobre Baudelaire é decisivo por tornar clara a diferença entre os sexos e os espaços destinados a cada um deles na construção da sociedade burguesa. Enquanto o homem circula livremente, faz do mundo o objeto de sua apreciação, à mulher continua destinado o espaço privado, como fica evidente nas temáticas mais presentes em suas pinturas. De acordo com a autora, e como podemos confirmar na leitura da obra de Baudelaire, a mulher jamais pode desfrutar de ficar incógnita na multidão, visto que “elas nunca estavam posicionadas como ocupantes normais do reino público. Elas não tiveram o direito de olhar, encarar, examinar com atenção ou assistir.” (POLLOCK, 2003, p. 100). Não houve um equivalente feminino para *flâneur* e as mulheres, como as vitrines, as multidões, os bares, sob o olhar do homem, eram

apenas mais uma das tantas paisagens da modernidade, como pode ser constatado pelas passagens a seguir.

É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, fascinante, que mantém os destinos e as vontades pendentes de seus olhares. Não é, eu digo, um animal cujos membros, corretamente combinados, proporcionam um exemplo perfeito de harmonia; não é nem mesmo o tipo de beleza pura, tal como pode ser sonhado pelo escultor nas suas mais severas meditações; não, isso ainda não seria suficiente para explicar seu misterioso e complexo fascínio (BAUDELAIRE, 2010, p. 67).

E prossegue:

Qual homem, na rua, no teatro, no bosque, não desfrutou, da maneira mais desinteressada, de uma toailete habilmente composta, e não guardou dele uma imagem inseparável da beleza daquela a quem ele pertencia, fazendo, assim, dos dois, mulher e vestido, uma totalidade indivisível? (BAUDELAIRE, 2010, p. 69).

Para Tamar Garb, no texto *Gênero e Representação*, toda a problemática se desenvolve a partir do ato de olhar, no qual já se nota o reconhecer-se homem ou mulher diante do mundo, uma teoria que, de acordo com a autora, é fortemente fundamentada no conceito de olhar da psicanálise. Segundo a autora, a questão do “prazer no olhar”, presente na maior parte da representação das figuras femininas pintadas por homens, precisa ser levada em conta nas discussões feministas no campo da história da arte:

O prazer de quem e o olhar de quem está em jogo? Qual a relação entre o poder e o ato de olhar ou ser objeto do olhar? Quem tem o direito de olhar e como esse olhar é culturalmente legitimado e codificado? E, o que é mais importante para nós, de que modo os processos de representação e o ato de olhar *para* a arte – ou as elaboradas convenções pelas quais o olhar é encenado *na* arte – se relacionam com as condições em que os homens e as mulheres olham, na vida? (GARB, 1998, p. 222).

Essa visão que atribui ao homem a função de “olhar ativo” e à mulher a de objeto do olhar, tão presente nas representações do feminino ao longo do século XIX, é uma realidade ainda difícil de ser rompida ainda hoje. É possível encontrar com preocupante facilidade incontáveis exemplos em que ainda temos a figura feminina como objeto do “prazer de olhar” masculino. As mulheres foram e ainda são objetificadas para deleite dos homens. Não é preciso um profundo conhecimento da indústria pornográfica para nos darmos conta da massiva maioria de material produzido unicamente para o fetiche masculino; a indústria da propaganda recorre ao corpo feminino desde seus primórdios até os dias de hoje, para as campanhas de cerveja, relacionando características do corpo feminino com as da bebida, de modo que fica complicado distinguir o que ou quem é de fato o produto a ser comprado e consumido. O que hoje assistimos com perplexidade, para Tamar Garb seria inevitável, se analisado pelas origens. Para a autora “as imagens

dominantes da mulher na arte (como belo espetáculo, Madalena arrependida ou piedosa Madona) representam a situação em que as mulheres de fato se encontram na cultura ocidental.” (GARB, 1998, p. 222). Ela afirma ainda que a objetificação da mulher nas representações diz mais sobre a opressão que a masculinidade impõe do que sobre a feminilidade representada na obra.

Uma das obras cuja leitura se torna central no texto de Garb é *La Loge* [fig. 1], de Auguste Renoir (1841-1919), datada de 1874. A autora propõe questões a respeito das duas personagens representadas por Renoir, a partir de uma série de escolhas do pintor, e investiga em que medida essa representação reafirma o modo de ver e representar a mulher na pintura do século XIX. Garb traz à discussão a forma como a mulher é retratada na pintura: em primeiro plano, frontalmente, mas, apesar disso, ela não está encarando ou enfrentando o espectador. Retratando a figura feminina com o olhar desviado, fugidio, mantém-se a ideia do homem como aquele que tem o direito de olhar. Para tal análise podemos tomar como ponto de referência o homem que a acompanha, que porta um binóculo através do qual pode direcionar atenção para os demais camarotes, mas também o espectador do quadro, que está na melhor posição para observar a mulher, não recebendo de volta nenhum olhar contrário ou desafiador. Para a autora, os detalhes retratados nessa figura lhe conferem um caráter de espetáculo, desde a roupa, as joias, até o binóculo – nessa composição um acessório decorativo, sem uso. A mulher parece estar frontalmente posicionada como uma forma de parecer disponível para o olhar alheio. Uma outra reflexão proposta por Garb, agora em relação ao homem, é a de que ele estaria em posição de defesa. É como se ele estivesse se impondo pela posse da masculinidade da qual a figura feminina não dispõe. Por outro lado, ela afirma reconhecer essa imagem como uma clara necessidade de afirmação masculina acaba por nos mostrar o quanto ela representa um “produto cultural de uma subjetividade masculina altamente frágil e tênue.” (GARB, 1998, p. 228). É importante ter em mente o tempo todo que as pintoras só tinham propriedade para representar moças e senhoras respeitáveis em suas obras, já que lhes era inacessível valer-se das imagens dessa Paris prazerosa, as prostitutas, os bordéis, as bailarinas.



fig. 1
Auguste RENOIR
La loge
1874
Óleo sobre tela
80 x 64 cm
Londres, Courtauld Institute Galleries

Ainda que a própria autora assuma que não é interessante dar tanta importância à “leitura narrativa das imagens”, é difícil resistir à tentação de comparar diretamente uma pintura realizada por um homem *versus* uma realizada por uma mulher, pelo viés narrativo. As diferenças entre as escolhas de cada um nas representações ficam ainda mais evidentes se o fizermos com obras de mesma temática. Nem mesmo Tamar Garb resistiu a isso e, lançando mão da ópera (que, segundo sua definição que intitula o texto, seria um *local da modernidade*), estabeleceu relações entre representações de artistas mulheres para a mesma temática da pintura de Renoir: Eva Gonzalès (1849-1883) e Mary Cassat (1826-1926). Gonzalès, que, no mesmo ano em que Renoir realizou *La Loge*, 1874, pintou *Um camarote no Théâtre des Italiens* [fig. 2], propondo com ele uma nova forma de representar a mulher, em mesma situação. A pintora representa a mulher no centro do quadro, bem-vestida, com um decote e olhando para o espectador. Aqui, é a mulher quem olha, enquanto o homem, representado mais ao fundo e modestamente, a observa. O buquê de flores que vemos à sua direita foi associado pela crítica da época ao buquê presente na pintura *Olímpia*, de Manet, na qual “o buquê servia como um símbolo de oferecimento” (GARB, 1998, p. 260), como uma possível analogia à prostituição ou ainda à própria genitália feminina. Essa interpretação é enriquecida com o fato de que mulheres de respeito não gostavam de ser

vistas na ópera, por um excessivo cuidado com sua reputação⁹. Para a autora, era impossível fugir da associação entre as flores de uma pintura para outra, já que Eva Gonzàles expôs esse quadro pela primeira vez no Salão de 1874, quando ainda era aluna de Manet. Além disso, mantinha ainda uma série de escolhas formais que eram diretamente associadas às do pintor, tais como “iluminação frontal, ausência de graduação tonal, uso de preto e pinceladas abrangentes” (GARB, 1998, p. 260). Apesar das características representativas diferentes entre a obra de Eva Gonzalès e *La Loge*, onde na primeira temos uma figura feminina exuberante e sedutora, ao passo que em outra temos uma figura cujo olhar é desfocado, no caso de *Um camarote no Théâtre des Italiens*, a mulher não apresenta um olhar “desafiante ou perturbador” e, pelo contrário continua sendo oferecida para o espectador e aqui, também para o homem que acompanha. Para Tamar Garb, portanto, o que há de mais transgressor neste caso, não está na obra, mas na artista, em sua postura como “a mulher que se expõe ao julgamento público como artista e não como objeto de deleite” (GARB, 1998, p. 261). Segundo a autora,

Um camarote no Théâtre des Italiens era, sob todos os pontos de vista, um quadro ambicioso: seus 98 x 130 centímetros ultrapassavam em muito as medidas costumeiras da pintura de gênero que as mulheres tradicionalmente pintavam. Como tal, era uma grande declaração que subverteu (como os quadros pintados por Manet na década de 1860) não só as noções contemporâneas de escala e tema (os quadros grandes eram mais apropriados para temas heróicos e para o idealismo elevado, não para pinturas da vida contemporânea), mas também as atitudes convencionais a respeito das aspirações pictóricas das mulheres. A pintura de gênero em pequena escala era tolerada com mais facilidade em uma mulher do que um quadro grande com tema da vida moderna (GARB, 1998, p. 261).

⁹ Tamar Garb afirma que as mulheres tinham medo de serem confundidas com “demi-mondaines”, um termo utilizado por Jules Claretie, no periódico *L'Opinion Nationale*, 1867. Uma tradução possível para essa expressão seria “meio mundanas” que, em português popular, poderíamos traduzir por “mulheres da vida”.



fig. 2
Eva GONZALÈS
Um camarote no Théâtre des Italiens
1874
Óleo sobre tela
98 x 130 cm
Paris, Musée d'Orsay

Todavia, é importante destacar que a questão da grande escala nas obras de arte não é uma subversão exclusiva das mulheres artistas do século XIX. Pode uma artista contemporânea ainda considerar uma provocação, uma espécie de infração à regra, quando pensa na escala de seus trabalhos? A fala de Cindy Sherman, no documentário *Transformação* comprova que essa discussão ainda é bastante atual. Ela afirma ter idealizado as dimensões do trabalho antes mesmo de realizar as fotografias, com o propósito de questionar por que a grande escala parece ser ainda um direito apenas dos artistas homens. Transcrevo aqui sua fala:

Queria fazer fotos que fossem realmente grandes. Antes de fotografar qualquer coisa, pensei: "Quero fazer uma exposição de fotos realmente grandes". Vemos artistas homens fazendo isso o tempo todo, mesmo quando não são conhecidos. Fazem uma foto do tamanho da parede da galeria! Me parecia uma coisa egocêntrica e eu pensava: "Não conheço muitas mulheres que façam isso". E pensei: "Droga, vou fazer isso. Vou fazer fotos bem grandes. Isso me influenciou também, sim."¹⁰

Outro exemplo por meio do qual Tamar Garb ilustra os modos de representar o feminino pelas artistas mulheres é Mary Cassat, com a obra *Mulher de Preto na Ópera*, um pouco posterior, de 1879. A artista trabalhou exaustivamente nessa temática, mas, de acordo com a crítica da época, ainda trazia em suas representações reflexos que evidenciavam sua semelhança ao modo representativo que Renoir utilizada para o tema. A autora ressalta ainda que muitas vezes artistas recorriam às obras dos grandes mestres como fonte de inspiração plástica ou de temática em suas composições, mas não era tão

¹⁰ Art in the Twenty-First Century: Season 5, Episode 3 – *Transformation*. Diretor: Charles Atlas. Roteiro: Susan Dowling e Susan Sollins. USA: 2009. Documentário, 57". Disponível em: <<http://univesptv.cmais.com.br>> . Último acesso em 22 de setembro de 2015.

comum, todavia, que a fonte fosse um mestre contemporâneo. *Mulher de Preto na Ópera* [fig. 3] pode ser vista como a primeira de uma série de pinturas de Mary Cassatt que transgrediu a relação de domínio do homem sobre a mulher em pinturas desse tema. A mulher aqui representada é desafiadora, impõe-se ao ambiente. Está apoiada no guarda-corpo do camarote, com a visão direcionada para alguma cena que a interessa. O binóculo, que em Renoir era apenas mais um elemento da composição, e era apenas segurado pela mulher, em Gonzalès é de fato utilizado. Aqui, finalmente, estamos diante de uma mulher como a portadora do “olhar ativo”, de que falava Garb. O caráter subversivo dessa obra não está somente no que é pintado, mas também na relação que podemos fazer entre a artista e a mulher aqui representada, ou, mais analiticamente, com qualquer mulher que, naquele período, ansiava por imagens que a representasse de maneira mais autônoma e provida da liberdade mínima de olhar. A autora afirma que

É fácil que a representação de uma mulher ativa olhando atentamente pareça representar a posição da artista desafiante que se recusa a ocupar o lugar convencional de espetáculo e olha atentamente por si mesma (mesmo que ainda sirva de objeto especular para o homem que aparece no quadro. Portanto, não é de estranhar que algumas feministas tenham olhado para este quadro como uma imagem de poder e dignidade com a qual podem se identificar (GARB, 1998, p. 264).

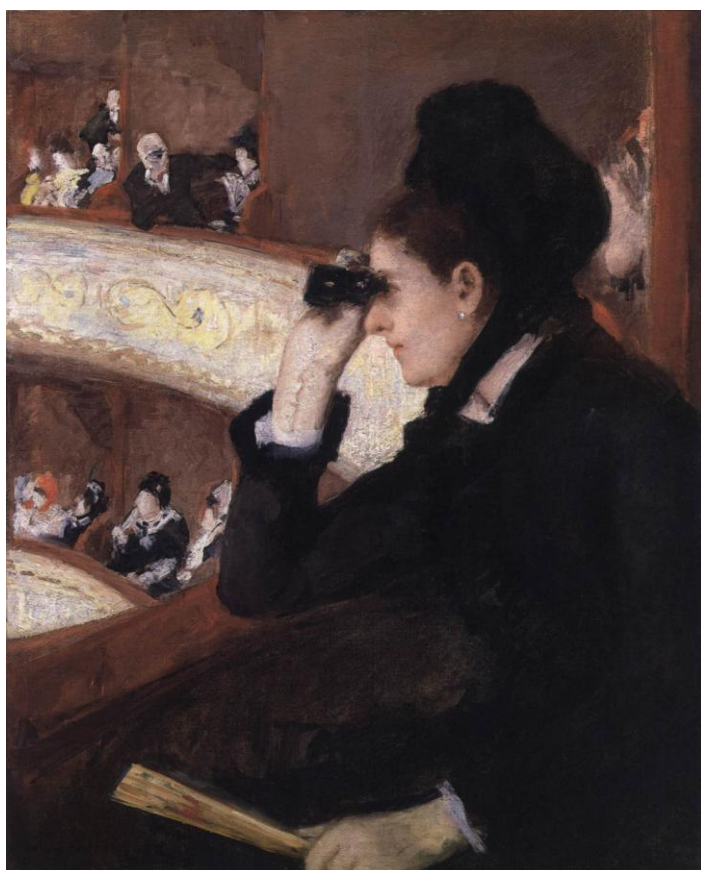


fig. 3
Mary CASSATT
Mulher de preto na ópera
1879
Óleo sobre tela
80 x 65 cm
Boston, Museum of Fine Arts

Seguindo viagem com Tamar Garb no sentido de sinalizar modos de representar o corpo feminino por artistas mulheres, trago à discussão uma obra de Camille Claudel, a artista central desta pesquisa. Em seu primeiro contato com a escultora, em 1881 (promovido por Alfred Boucher, seu primeiro mestre), Paul Dubois (1829-1915), então diretor da Escola de Belas Artes em Paris, perguntou, espantado: “Você tem tido aulas com Sr. Rodin?”¹¹ Nesse ano, Camille Claudel sequer tinha conhecimento da existência de Rodin e ingressaria em seu ateliê como aprendiz apenas em 1883. Lançando um olhar crítico sobre a imagem de Rodin naquele período, podemos nos questionar de que forma essa comparação deveria ser encarada, como propõe Reiné-Marie Paris, quando trata do episódio

Vinda como veio dele, é incerto se a comparação com um escultor que era ainda pouco conhecido - ou mais conhecido por vaías do que pela admiração de seus confrades - foi um elogio (PARIS, 1988, p. 7, tradução minha).

Essa situação de comparação, bastante precoce na formação de Claudel, a acompanharia por todos os anos de produção conjunta com seu mestre. Não é raro encontrarmos comentários a respeito das semelhanças entre a obra de Claudel e Rodin, o que pode ser bastante natural, se pensarmos nos mais de dez anos de relação e com o agravante de terem trabalhado juntos. Somada a isso, a relação aprendiz-mestre tratou de hierarquizar ainda mais o juízo dado aos dois, embora o próprio fato de se tratar de uma aprendiz jovem e mulher já fosse bastante significativo na atribuição de valor. Por essas razões, podemos observar que as comparações entre um artista e outro são sempre uma via de mão única. Dificilmente encontraremos alguma análise que dê indicações de que alguma obra de Rodin possa se parecer com uma de Camille Claudel, enquanto o contrário é muito mais frequente.

¹¹ A pergunta ocorreu no episódio relatado por Reine-Marie Paris, no livro *The Life of Camille Claudel*, amplamente utilizado ao longo desta pesquisa.

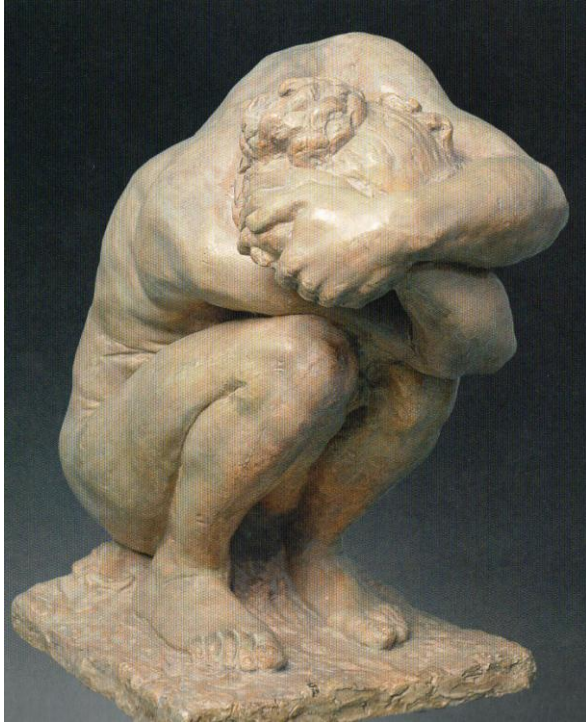


fig. 4
Camille CLAUDEL
Femme accroupie
1884-1885
Plâtre patiné
37,5 x 38,5 x 24,5 cm
Nogent-sur-Siène, Musée Camille Claudel

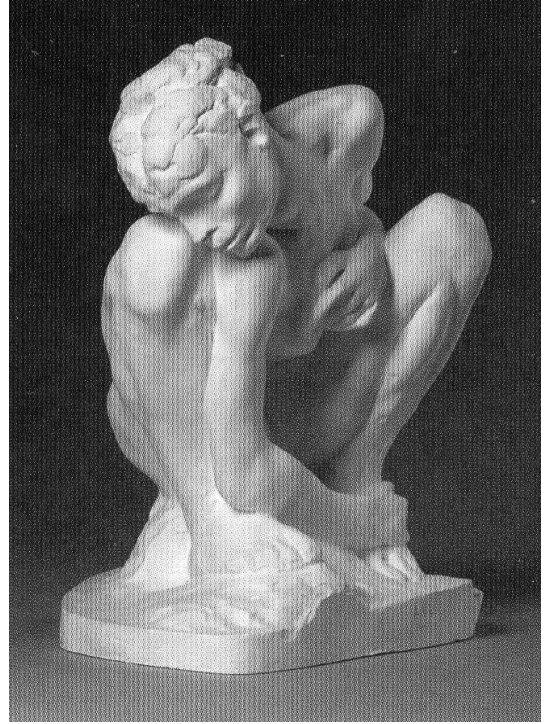


fig. 5
Auguste RODIN
Femme accroupie
1881-1882
Plâtre
31,9 x 28,7 x 21,1 cm
Paris, Museu Rodin

É na representação de um corpo feminino, no entanto, que me apoio para comprovar diferenças e não semelhanças. Em *Femme accroupie* [fig. 4], Camille Claudel se distancia de Rodin e isso fica claro por uma escolha no modo de representar, já que a obra é posterior à de Rodin [fig. 5] e tem título idêntico. Vale lembrar que essa obra é uma das tantas que aparecem no filme *Camille Claudel*, de 1988, na cena em que Rodin leva a escultora a seu ateliê particular pela primeira vez, pouco tempo depois de Claudel ter abandonado o trabalho como aprendiz no ateliê onde trabalhava com ele na construção de *La Porte de L'Enfer* [fig. 6]¹². No filme, a cena em questão pode ser encarada como uma das

¹² *La Porte de L'Enfer* é uma obra de grande porte, inspirada no clássico *Divina Comédia* de Dante Alighieri encomendada a Rodin pelo Ministério de Belas Artes de Paris, que pretendia construir um museu de artes decorativas, financiado por uma loteria estatal. A obra foi iniciada em 1880 e Rodin trabalhou nesse projeto praticamente até o fim de sua vida. De acordo com Rosalind E. Krauss, em *O Tempo Narrativo: A Questão da Porta do Inferno*, “em certo sentido, a carreira de Rodin é totalmente definida pelos esforços que dedicou a um único projeto” (p.18). A autora ressalta ainda a importância dessa encomenda para a carreira de Rodin, na medida em que além do pagamento pelo

evidências de que o escultor teve a contribuição de Camille Claudel nessa composição, já que a vemos interferindo decisivamente na posição de uma das mãos da modelo que posava. A interferência de Claudel se dá no momento em que algo na postura da modelo inquieta o escultor e então, a mão esquerda sobre o seio proposta por Camille Claudel encerra a cena e dá forma à posição definitiva na escultura de Rodin, que podemos ver a seguir.

A mulher representada por Rodin é exibida com as pernas abertas, um dos seios quase à mostra e a cabeça inclinada para baixo, deixando exposto seu perfil. A obra parece oferecê-la em uma posição mais favorável ao desejo e ao deleite, uma repetição do modo como a mulher é representada na maioria dos casos, como já foi comentado neste texto. Pode-se observar também a questão simbólica inerente a esse tipo de representação, que induz ao prazer: a ideia do olhar como uma forma de possuir o que a imagem representa.

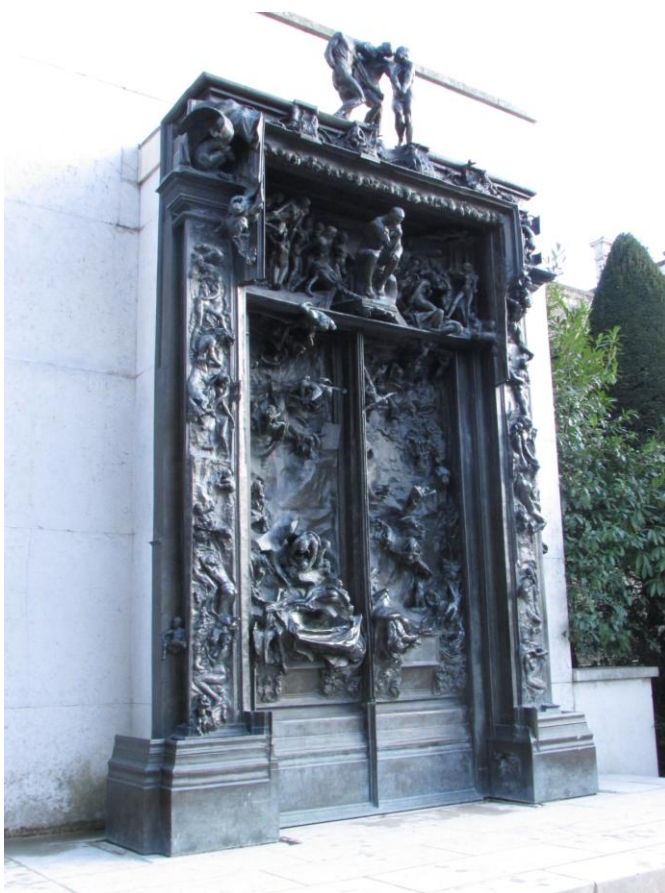


fig. 6
Auguste RODIN
La porte de L'Enfer
1880-1890
Bronz
635 x 450 x 68 cm
Paris, Museu Rodin
Fotografia: Ana Priscila Costa

trabalho, o escultor também pode trabalhar em um estúdio grandioso, no depósito de mármore do Estado, sem custo nenhum. Krauss afirma que esse espaço foi “o primeiro local de grandes dimensões e aquecido que Rodin teve na vida” (KRAUSS, 2007, p. 346).

Com uma obra homônima, dois anos mais tarde, Camille Claudel apresenta uma figura feminina completamente diferente da de Rodin. Claudel traz uma representação de feminino que se aproxima à da obra seu mestre apenas pelo nome e pelo que parece uma tentativa de deixar impresso na superfície da escultura o esforço físico da posição da modelo – o que, no caso da escultura de Camille Claudel é mais visível, em contraponto à aparente tranquilidade no semblante da escultura de Rodin, que lhe confere ares de leveza. Essa expressividade tão evidente está a serviço da dramaticidade presente na representação de Claudel e parece configurar a distinção mais importante entre as duas obras; enquanto uma, do ponto de vista masculino de quem a esculpiu, expõe tudo o que é prazeroso à visão do homem, a outra, esculpida por uma mulher, esconde, nega. Camille Claudel esconde o rosto, a genitália e os seios em sua escultura e o que há de aberto e convidativo na obra de Rodin, na de Claudel, está completamente fechado. A partir da posição da mulher representada que veremos a seguir, podemos supor que se trata, antes de tudo, de uma negação ao ser vista e, portanto, uma negação à posse. As mãos firmemente posicionadas junto à cabeça, mais do que indicar seu “fechamento”, denotam também uma situação perturbadora, de desespero, em completa oposição ao semblante calmo da mulher esculpida por Rodin.

A nudez exposta e a nudez escondida (ou nudez aberta e fechada) que vemos nas duas esculturas de Rodin e Camille Claudel, respectivamente, torna necessária uma breve análise da questão do nu na representação. John Berger em *Ways of seeing*¹³ esclarece algumas questões importantes sobre o nu e, ainda que a discussão se volte para a pintura a óleo, podemos pensar em seus apontamentos para uma leitura de imagem comparativa entre as esculturas de Camille Claudel e Rodin. Para Berger, o nu na representação deve ser pensado como uma convenção que parte de uma tradição na arte, mas que não deve ser analisado apenas nos termos de forma e de arte. O autor defende ainda que “um corpo nu tem de ser visto como objeto, a fim de tornar-se um nu – vê-lo como um objeto estimula o uso dele como um objeto” (BERGER, 1972, p. 54, tradução minha). O modo como Camille Claudel representa a figura feminina em sua escultura seria então uma negação ao nu, como uma fuga da objetificação e da excessiva erotização daquela mulher?

Um conceito ainda mais rigoroso de Berger com o qual também podemos estabelecer relação é a questão do modo de ver relacionado à posse, no qual ele também se refere à pintura a óleo e tomo novamente a liberdade de trazê-lo para a análise dessas

¹³ BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1997.

esculturas. O autor comenta que o pintor coloca na tela “coisas que na realidade são compráveis” (p. 83, tradução minha) e que pintá-las não seria muito diferente de tê-las em casa. Trazendo essa analogia para as obras em questão, podemos contrapô-las, na medida em que a de Rodin é convidativa ao olhar, ao desejo e, por conseguinte, à posse da mulher como objeto, enquanto a de Camille Claudel representa uma mulher que se nega a ser olhada, protege-se de ser tocada, encerrando o rosto entre os braços sobrepostos. E fechando-se, a *Femme accroupie* de Claudel não está se acuando, ela está, na realidade, impondo-se, reagindo à possibilidade de uma violação – que pode ser simplesmente a dos olhos de um homem sobre ela.

Berger discorre ainda no mesmo texto, a respeito do espectador, para ele, o principal protagonista nas pinturas a óleo. Seus apontamentos podem nos auxiliar a compreender a reação necessária das mulheres artistas na representação do nu feminino. Esse olhar dominante e invasivo do espectador é, antes de tudo, um olhar masculino.

[...] o protagonista principal nunca é pintado. Ele é o espectador em frente à imagem, presumidamente um homem. Tudo é dirigido a ele. Tudo deve parecer ser um resultado de sua presença ali. É para ele que as figuras têm assumido sua nudez. Mas ele, por definição, é um estranho, ainda vestido (BERGER, 1972 p. 54, tradução minha).

Outra autora que se dedicou à investigação da imagem da mulher ao longo do modernismo foi Whitney Chadwick. Em um dos capítulos, do livro *Woman, Art and Society*¹⁴, a autora situa as mulheres artistas no contexto modernista, no qual a representação do corpo feminino parece antecipar o tratamento e o espaço reservado às mulheres na história da arte. A passagem a seguir deixa ainda mais evidente que, como vimos em Pollock, havia muito de afirmação sexual masculina no modernismo.

Outro aspecto do modernismo inicial que tem recebido cada vez mais atenção de historiadores da arte feministas e de críticos, refere-se ao fato de as grandes pinturas - e às vezes esculturas - associadas ao desenvolvimento da arte moderna tirarem suas inovações formais e estilísticas de uma investida eroticamente baseada na forma feminina: as prostitutas de Manet e Picasso, as primitivas de Gauguin, os nus de Matisse, os objetos do surrealismo. Os artistas modernos de Renoir ("eu pinto com meu pau") a Picasso ("a pintura, que é o ato sexual real") têm colaborado em fundir a energia sexual, apresentando a mulher como impotente e sexualmente subjugada (CHADWICK, 2012, p. 279, tradução minha).

É relevante, por fim, trazer o exemplo de uma artista mencionada por Chadwick Suzanne Valadon (1867-1938), pintora francesa, pós-impressionista, bem recebida pelos

¹⁴ CHADWICK, Whitney. *Modernist Representation: The Female Body*. In: *Woman, Art and Society*. London: Thames & Hudson, 2012

artistas e pela crítica da época, mas por razões equivocadas. Segundo a autora, o valor que era conferido às suas obras era decorrente da percepção de certa virilidade em seu modo de representar figuras femininas. As características supostamente masculinas com as quais pintava, segundo o entendimento de alguns críticos, lhe deram um bom acolhimento, mas isso não garantiu a ela nenhum espaço privilegiado – nem mesmo justo – entre os pintores modernos. A autora ressalta que Valadon também posou para importantes artistas em atividade nos anos 1880, ou seja, ela integrou ativamente esse circuito de sexualização da figura feminina na representação dos pintores modernos. Todavia, como pintora, traçou outro caminho, em favor de um corpo feminino livre do olhar fetichista do homem, nas palavras de Chadwick:

Em vez de apresentar o corpo feminino como uma superfície exuberante isolada e controlada pelo olhar masculino, ela enfatiza os gestos desajeitados de figuras aparentemente no controle de seus próprios movimentos (CHADWICK, 2012, p. 285, tradução minha.)

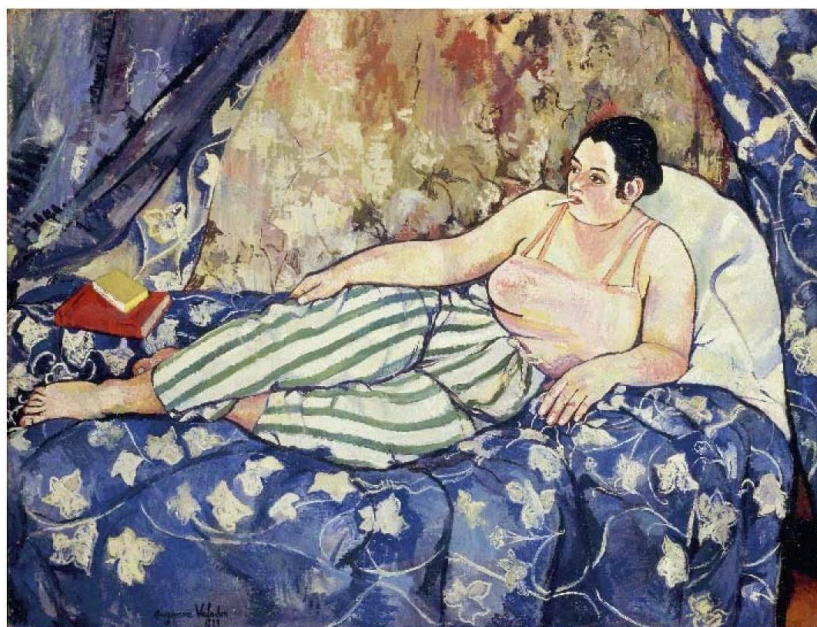


fig. 7
Suzanne VALADON
The blue room
1923
Óleo sobre tela
90 x 116 cm
Paris, Musée National d'Art Moderne

1.2 A representação da mulher na literatura: *Madame Bovary* e *O Primo Basílio*

Mas revelar a mulher a si mesma não é nunca mais do que sonhá-la, modelá-la (de preferência dócil e infantil), ou mesmo protegê-la contra as forças obscuras que a habitam (a franqueza, a impureza, a histeria). [...] Não há quem não favoreça à idolatria, mesmo até à estupidez. A mulher, assim, esvaziada de si mesma, ergue a insuportável capa da existência e restitui ao poeta o paraíso dos seus sonhos.¹⁵

Para iniciarmos uma análise sobre a imagem da mulher, podemos tomar diferentes pontos de partida e podemos notar que uma leitura de viés mais social nos permite observar a mulher sob um olhar mais amplo, quero dizer: ao invés de olhar para a mulher artista, passamos a olhá-la na qualidade de mulher, dentro deste ou daquele contexto - no caso da pesquisa, a França do século XIX. Independente de nossa área de pesquisa, ao destacarmos esta ou aquela mulher, artista, escritora, revolucionária, dona-de-casa, destacamos juntamente com ela um histórico de enfrentamentos, uma vida estigmatizada, uma imagem idealizada, construída de modo a dissimular a mulher *real*. Por essas razões, alguns estudos se voltam para o diálogo entre as figuras femininas da literatura e a mulher do mundo concreto.

Ao longo do capítulo *Idolatrias: Representações artísticas e literárias*, que integra o livro *História das Mulheres – O Século XIX*, Stephane Michaud resgata inúmeros exemplos de mulheres retratadas na literatura, que confirmam essa ideia de idolatria sobre a mulher com a finalidade de moldá-la, controlá-la. Michaud questiona se podemos chamar de imagens “os modelos que a sociedade impõe às mulheres” e afirma

Processou-se uma degradação que congela para sempre uma relação viva. A tirania que reduz o infinito da imagem a uma servidão de fato é tão brutal, o discurso que exalta as mulheres para melhor conquistar a sua submissão é tão cínico, que qualquer dinamismo se consome na equação irrisória imposta pela suficiência masculina: a mulher é madona, anjo ou demônio (MICHAUD, 1991, p. 146).

É inegável que todas essas mulheres retratadas trazem uma enorme contribuição para os estudos da imagem feminina, mas ultrapassaria a extensão deste trabalho se fosse falar um pouco a respeito de cada uma delas. Destaco, assim, duas personagens muito marcantes em minha formação e com as quais associei a figura de Camille Claudel, tão logo

¹⁵ MICHAUD, Stephane. *Idolatrias: Representações artísticas e literárias*. In: *História das Mulheres Vol. 4 – O Século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1994, p. 154.

iniciada essa pesquisa: Emma Bovary, de *Madame Bovary*¹⁶, do francês Gustave Flaubert e Luísa, de *O Primo Basílio*¹⁷, do português Eça de Queirós. Em comum entre todas elas está, é claro, o fim trágico, mas há muitas outras aproximações possíveis. Se pensarmos que Camille Claudel teve a vida profissional levada à ruína, podemos nos perguntar em que medida sua história dialoga com a dessas duas personagens da ficção, das quais a maior ocupação era ser esposa. Suas vidas foram destruídas, literalmente, por uma busca desesperada pela satisfação e felicidade que não encontravam em seus casamentos.

Acostumada aos aspectos serenos, voltava-se, pelo contrário, para os acidentados. Não gostava do mar senão pelas suas tempestades e da relva unicamente quando era alternada com ruínas. Sentia necessidade de poder tirar das coisas uma espécie de proveito próprio, e repelir como inútil tudo o que não contribuísse para a alegria imediata do coração, porque tinha um temperamento mais sentimental que artístico, procurando emoções e não paisagens (FLAUBERT, 2006, p. 50).

A partir dessa passagem, podemos conhecer brevemente Emma Bovary e suas angústias. Jovem e sonhadora, casa-se e passa a viver uma vida tediosa na pacata cidade de Yonville, ao lado de Charles Bovary, um médico, por quem ela nunca conseguiu se apaixonar e que jamais conseguiu satisfazer suas expectativas, mesmo quando lhe dava o que desejava. A personagem continua entediada apesar da maternidade e fica claro, ao longo do romance, que ela tenta dar à sua vida algum brilho, algum significado, algo que a aproxime pelo menos um pouco das heroínas dos romances que lia.

Nessa busca, Emma acaba por se perder entre dois casos amorosos, ambos ilusórios, com homens que a abandonariam, endividava-se por conta de suas aventuras e, sem nenhuma perspectiva de se salvar e de não ser descoberta, acaba cometendo suicídio¹⁸. Charles só toma conhecimento da traição de Emma depois de sua morte e não tem nenhuma reação surpreendente: gasta o dinheiro que lhe restou para sanar as dívidas deixadas pela mulher, morre pouco tempo depois, deixando Berta, a filha que teve com Emma, aos cuidados da avó, que também morreria pouco tempo depois. Sua criação fica a cargo de uma tia que a põe para trabalhar em uma tecelagem de algodão, porque era muito pobre e não tinha como sustentar a criança. O fato de o final ser ainda mais cruel com a filha parece indicar que Emma continuaria a ser punida através da filha que recomeçaria um

¹⁶ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

¹⁷ QUEIRÓS, Eça. *O Primo Basílio*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

¹⁸ Sobre esse assunto, recomendo a fala da psicanalista Maria Rita Kehl, *Feminismo, feminilidade e “a mínima diferença”* (TV Boitempo, São Paulo, 28 de maio de 2009), onde comenta seu artigo *A Mínima Diferença* (1992). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d9zvtW4UTz8>> . Último acesso em 18 de novembro de 2015.

ciclo de sofrimento a partir da história familiar trágica – e vexatória, para os moldes da época.

No caso da obra de Eça de Queirós, Luísa, na ausência de Jorge, que viaja a trabalho, reencontra seu primo, Basílio, e acaba traindo o marido. Luísa é descoberta pela empregada que trabalhava em sua casa, que, de posse de uma carta que comprova o adultério, a chantageia por muito tempo, em troca de manter segredo da traição. Basílio, já satisfeito e cansado da breve relação com a prima, volta à França e não a ajuda com o dinheiro necessário para garantir o silêncio da empregada. Luísa consegue recuperar a carta, a empregada morre, mas ainda assim, Jorge descobre a traição da esposa quando retorna de viagem. Luísa não suporta a vergonha, adoece e morre. Seu trágico fim não é motivo de comoção para Basílio. Diferentemente de Madame Bovary, uma protagonista, que dá título à obra literária, Luísa, é personagem central da trama, mas, que fique claro, as atenções são todas de Basílio. Convém transcrever fragmentos do final da obra para que se possa entender a imagem que o primo tinha de Luísa:

[...] Porque enfim fossem francos: que tinha ela? Não queria dizer mal da pobre senhora que estava naquele horror dos Prazeres, mas a verdade é que não era uma amante chique; andava em tipóias de praça; usava meias de tear; casara com um reles indivíduo de secretaria; vivia numa casinhola, não possuía relações decentes; jogava naturalmente o quino, e andava por casa de sapatos de ourelo; não tinha espírito, não tinha toaleta... que diabo! Era um trambolho!

- Para um ou dois meses que eu tivesse em Lisboa... – resmungou Basílio com a cabeça baixa.

— Sim, para isso talvez. Como higiene! — disse Reinaldo com desdém.

[...]

Ao fundo do Aterro voltaram; e o Visconde Reinaldo passando os dedos pelas suíças:

— De modo que estás sem mulher...

Basílio teve um sorriso resignado. E, depois de um silêncio, dando um forte raspão no chão com a bengala:

— Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine! E foram tomar xerez à Taverna Inglesa.

(QUEIRÓS, 2000, p. 232).

Embora as razões pelas quais Camille Claudel foi julgada e as circunstâncias de sua morte não sejam idênticas às de Emma ou de Luísa, é evidente que se originaram do mesmo pensamento burguês vigente na Europa do século XIX. A forma como as duas personagens acabam *punidas* nas duas narrativas se parece muito com o que ocorre na

realidade da escultora. A interdição e os anos de isolamento carregam também um caráter punitivo. Isso porque as mulheres eram consideradas socialmente adequadas quando interessantes para o casamento e este era uma obrigação normalmente arranjada, que raras vezes as faziam felizes, pois não dependiam de sua concordância. Aquelas que cometiam alguma infração contra o matrimônio ou que, como no caso de Camille Claudel, negavam-se a seguir esse mandamento, estavam condenadas à rejeição social.

No caso da escultora, além de se negar a ser uma mulher que teria no casamento e na maternidade a única função de sua existência, tinha uma carreira em mente, pela qual era apaixonada e que a faria enfrentar todo tipo de contrariedade na família e no meio artístico. Seu envolvimento com Rodin, como sabemos, foi o maior agravante, o golpe final à moralidade. Na contramão das mulheres da ficção aqui citadas, Camille Claudel não teve sua vida aniquilada rapidamente por uma doença ou pelo suicídio. Foi silenciada pelo isolamento e morreu lentamente, ano após ano de esquecimento e na infelicidade maior de não poder trabalhar naquilo que mais a realizava: a escultura. A respeito da felicidade, da realização, cuja busca coloca essas mulheres em pé de igualdade, Michaud esclarece:

A paixão romântica que se inebria a si mesma e as fábulas moralizantes instruem menos sobre a realidade feminina do que as obras que, desde o início do século e com uma insistência e riqueza temática crescentes à medida da sua progressão, dão voz ao desencanto. A felicidade – leia-se a manifestação de si, a realização pessoal, não esse simulacro que nasceria da abnegação e da devoção ao serviço de outrem – mantém-se inacessível às mulheres. No entanto, acaso existe aventura mais pessoal do que a sua procura? Ela mobiliza as mil capacidades do espírito feminino. Só no momento da derrota ele se descobre como um imenso campo problemático, atravessado de revoltas ou rendido em silenciosas submissões (MICHAUD In: DUBY e PERROT, 1994, p. 152).

1.3 A educação em arte para as mulheres: finalidades, limitações e seus reflexos

O que eu invejo é a liberdade de caminhar sozinha, de ir e vir, sentar-se no Tuileries e especialmente nos jardins de Luxemburgo, de parar nas artísticas vitrines de lojas, entrar nas igrejas, museus, passear pelas ruas antigas da noite; isto é o que eu invejo e esta é a liberdade sem a qual não se pode tornar-se artista.¹⁹

Cabia aos homens discutir arte e política nos cafés em Paris, e às mulheres, tocava ficar em casa bordando; cabia aos homens passar pelos rigorosos processos de treinamento das escolas de arte mantidas pelo governo, enquanto as mulheres eram enviadas para as caras e elegantes escolas particulares de arte para aprenderem a ser amadoras talentosas; cabia aos homens estar à altura dos rigores de um mercado competitivo, enquanto as mulheres tinham de conter suas ambições em nome da modéstia feminina.²⁰

A despeito dos esforços empenhados no sentido de situar a mulher como paisagem sob o olhar masculino, o século XIX foi marcado pelo forte interesse das mulheres nas atividades artísticas. A seu modo, a mulher foi se apropriando dos espaços e, ainda que constantemente deslegitimada pelo homem e sabotada pelas instituições de ensino, produziu resultados inegáveis.

Inicialmente, é preciso delimitar o conceito de artista, segundo os moldes da época, que passa pela ideia do *gênio*²¹. Para Anne Higonnet²², o conceito de que *gênio* era exclusivamente masculino endossava a arte como um espaço destinado à atuação dos homens, reforçando assim, mais um dos tantos impeditivos à autonomia das mulheres a respeito de suas próprias carreiras. As características de um *gênio* na arte se opõem à qualidade frequentemente relacionada às mulheres: a de serem pouco inventivas.

[...] o gênio era visto como aquilo que explicava a criação artística e a sua qualidade. Acreditava-se que um grande artista nascera com gênio, que triunfava sobre quaisquer obstáculos circunstanciais e se manifestaria em obras-primas cuja beleza era transcendental. Todas as formas de arte estavam classificadas de acordo com o grau de gênio que poderiam albergar. [...] A imaginação era mais valorizada do que a imitação, o projeto mais do que a execução (HIGONNET, 1991, p. 302-304).

¹⁹ BASHKIRTSEFF, 1890, apud POLLOCK, 2003, p.98, tradução minha.

²⁰ GARB, Tamar. *Gênero e Representação*. In FRASCINA, Francis (Org.) *Modernidade e Modernismo, A Pintura Francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 231.

²¹ Amplamente discutida desde o Renascimento, a questão do *gênio* foi aprofundada por diversos autores, citando os principais, Immanuel Kant, que conceitua gênio como “a inata disposição de ânimo (ingenium) pela qual a natureza dá regra à arte” (KANT, *Crítica da Faculdade de Juízo* e G.W.F. Hegel, que o define como “atividade produtiva da fantasia, por meio da qual o artista elabora em si mesmo na forma real e em si racional enquanto sua própria obra”. (HEGEL, *Cursos de Estética Vol I*, São Paulo: Edusp, 2001, p.284. Tradução Marco Aurélio Werle)

²² HIGONNET, Anne. *Mulheres e imagens. Aparências, lazer, subsistência*. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente, Vol. 4, O Século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p.302. Trad. Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves.

Ao destacar o pensamento predominante de que “Os homens criavam obras de arte originais; as mulheres recriavam-se a si próprias nos seus filhos” (p.304), fica claro que Higonet confere à questão do *gênio* um peso considerável no que diz respeito à separação dos sexos no século XIX. Ela afirma que:

Os valores da atividade, da imaginação, da produção e da sexualidade masculina estavam estreitamente ligados entre si e opunham-se aos valores igualmente inseparáveis da passividade, da imitação, da reprodução e da sexualidade feminina. [...] O gênio ajudava a diferenciar a feminilidade da masculinidade, ao estabelecer identidades culturais binárias ancoradas em sexualidades por sua vez fundadas nas diferenças biológicas (HIGONNET, 1991, p. 305).

Infelizmente, a ideia da mulher como um ser sem criatividade, tão fortemente relacionada à liberdade que lhe era tolhida por todas as vias, não era o único obstáculo que se punha à frente delas. A qualidade da educação em arte dada às mulheres configurava em si um obstáculo muito maior que se fundamenta na mesma visão que posiciona a mulher como intelectualmente inferior ao homem. É como se além do um boicote, estivesse a visão clara de que as mulheres não tinham capacidade artística de ter acesso ao mesmo grau de ensino que os artistas homens. Quando falamos em qualidade da educação em arte, devemos ter em mente, ao menos para esse contexto, os seguintes pontos: finalidade desse aprendizado; instituições públicas ou privadas disponíveis, seus métodos e diferenciais e, por fim, o crescimento e reconhecimento obtido. Analisando por qualquer um desses aspectos, é inevitável a comparação com o ensino dado aos homens.

Começemos, então, discutindo o objetivo da educação artística na vida das mulheres ao longo do século XIX. Inicialmente, o ensino de artes acessível às mulheres não era nada além de um incremento aos demais aprendizados, que tinham como principal – se não único – objetivo torná-las mais interessantes e agradáveis. Essa preocupação, sabemos, era completamente relacionada com a questão do casamento, do dote, afinal, era no matrimônio e na maternidade que a mulher deveria encontrar a realização plena de sua existência.

Poucas mulheres burguesas não aprendiam a tocar piano ou violino, a cantar, desenhar ou pintar aquarela. Tais capacidades artísticas eram consideradas habilidades que refinavam a sensibilidade de uma mulher e a tornavam socialmente atraente (HIGONNET, 1991, p. 306).

É evidente que essa era uma preocupação da classe burguesa, pouco aplicável às mulheres de classes menos favorecidas. Segundo a autora, enquanto as mulheres mais ricas podiam ter lições de pintura ou de música, de forma descompromissada, as mulheres menos abastadas encontravam no artesanato, artes decorativas ou design, uma forma de

ganharem a vida. Essas mulheres, é preciso lembrar, recebiam pouca ou nenhuma educação, de forma geral. Dessa forma, é a mulher burguesa que mais se colocava em risco no que se refere à posição social, pois “pertenciam ao grupo de mulheres que mais tinha a perder em termos de classe ao melhorar seu destino em termos de gênero” (HIGONNET, 191, p. 302).

Acerca do mesmo tema, Wendy Slatkin²³ afirma que se a prática da arte não era preocupante na vida das mulheres quando exercida de forma amadora, por outro lado, era vista como perigosa caso fosse levada a sério.

Instrução em desenho e pintura em aquarela eram parte desse currículo burguês, porque “Arte” era considerada um hobby adequado para as mulheres, desde que fosse proibida como uma carreira profissional” (SLATKIN, 1997, p. 130, tradução minha).

A questão das instituições de ensino de arte para as mulheres e seus diferenciais é outro ponto importantíssimo quando se trata de investigar as diferenças no acesso à educação artística entre os sexos nesse século. É importante, todavia, destacar que certas limitações eram comuns em outras áreas de ensino, pois o acesso à universidade era, de todo modo, privilégio de poucas mulheres nesse período, já que mesmo a educação primária das meninas só foi garantida como obrigatoriedade em Paris depois de 1850, como afirma Wendy Slatkin. De acordo com a autora, “na França, a primeira mulher matriculada em uma escola de medicina (foi) em 1868; a faculdade de direito admitiu sua primeira (aluna) mulher em 1884” (SLATKIN, 1997, p. 130, tradução minha).

Convém aqui uma retomada ao século XVIII para falar de uma artista muito importante na causa da educação das mulheres nas artes, a pintora retratista Adélaide Labille-Guiard (1749-1803), selecionada para a Academia Royal Francesa em 1783, junto de Elisabeth Vigée-Lebrun²⁴. Essa academia perdeu um pouco de seu grande prestígio a partir do meio do século, com a criação da Académie de Saint-Luc, em 1751, onde tanto Labille-Guiard quanto Vigée-Lebrun começaram a expor, e na qual cerca de 3% dos membros

²³ SLATKIN, Wendy. *Women Artists in History: from Antiquity to the present*. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

²⁴ Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), pintora retratista. Ela e Labille-Guiard foram as últimas mulheres admitidas pela Academia antes de seu fechamento, que ocorreria em 1790. Vigée-Lebrun tornou-se a retratista oficial da rainha Maria Antonieta, pintando retratos que representaram o esforço político da família real francesa frente às críticas que vinham sofrendo. O exemplo mais claro pode ser visto na obra *Maria Antonieta e seus filhos* (1787), uma pintura de grande porte, 275 x 215 cm, financiada com verba do Estado, pintada apenas dois anos antes da eclosão da Revolução Francesa, que resultou na prisão da Família Real. De acordo com Wendy Slatkin, era inviável que Lebrun, como pintora oficial da rainha, permanecesse na França em razão dos acontecimentos, então ela viajou para Itália, Vienna, Rússia e foi autorizada a voltar a Paris em 1803, em decorrência de uma petição assinada por 255 artistas (SLATKIN, 1997, p. 103).

eram mulheres, em sua maioria, retratistas. Além da preocupação com sua própria carreira – ver obra *Autorretrato com duas pupilas* [fig. 8], com a qual participou e recebeu destaque no Salão de 1785 – Labille Guiard atuava no meio artístico com uma postura destacável para a época, empenhando muitos esforços no sentido de tornar a educação em arte acessível às mulheres. Como afirma Wendy Slatkin, a pintora soube tirar um proveito engenhoso das questões levantadas pela Revolução Francesa, reivindicando melhores oportunidades para as mulheres.

Em setembro de 1790, ela escreveu à Academia e argumentou pela elevação da cota de quatro mulheres acadêmicas. Em outro movimento, ela pressionou por uma distinção honorária para reconhecer as mulheres, uma vez que elas não podiam assumir como professoras ou em cargos (SLATKIN, 1997, p. 105, tradução minha).

É importante reconhecer que os exemplos dessas artistas foram completas exceções. A investida de Labille-Guiard foi valiosa, mas não foi aceita e os entraves seguiram, como de costume. Apesar de a Academia Real reconhecer a possibilidade de aceitar mulheres artistas entre seus membros desde 1770, isso só era possível se mediado por uma “indicação real”, que declarasse sua excepcionalidade. Diferenciando ainda mais o critério de eleição, tínhamos também o número limite de mulheres, como já comentado no pleito de Labille-Guiard. É importante ainda observar as próprias conquistas acabaram por fomentar a distinção de suas obras, como produções femininas, ou seja, produções de “mulheres que pintavam”. A comparação entre as duas pintoras se tornou lugar-comum depois de 1783, como afirma Ana Paula Simione em *O Corpo Inacessível*²⁵. Isso pode ter sido quase tão nocivo quanto serem ignoradas, pois

a maneira como foram tratadas pelos críticos, não apenas pelo conteúdo por vezes jocoso, mas, sobretudo, por relacionarem as obras de uma, exclusivamente, às da outra, terminou por excluí-las da comparação com pintores homens. Paulatinamente, foi sendo criado um mundo à parte para essas mulheres artistas. [...] Terem sido comparadas uma exclusivamente à outra, negligenciando-se a diversidade das obras e, sobretudo, pondo em suspenso toda a rede de referências à tradição que incorporavam nas telas, deve ter sido um fracasso considerável nas expectativas que ambas nutriam (SIMIONE, 2007, p. 87).

²⁵ SIMIONE, Ana Paula. *O Corpo Inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007.



fig. 8

Adélaïde LABILLE-GUIARD

Autorretrato com duas pupilas, Mlle. Marie-Gabrielle e Mlle. Garreaux de Rosemond
1785

Óleo sobre tela

83 x 59 ½ cm

Londres, Metropolitan Museum of Art,

Enquanto a Academia Real já permitia às artistas o direito de exibirem suas obras no Salão, a Escola de Belas Artes continuava sendo inacessível às mulheres, assim como não lhes era permitido concorrer ao prêmio dessa instituição, o renomado *Prix de Rome*. Whitney Chadwick afirma que, contrariando as restrições impostas à atuação das mulheres, elas produziram progressos decisivos, ainda antes da Revolução. Os dados fornecidos pela autora são fundamentais para compreendermos essa evolução: “No Salão de 1801, 14,6% dos artistas eram mulheres; até 1835, a porcentagem de mulheres expondo aumentou para 22,2%.” (CHADWICK, 2012, p. 174, tradução minha). A insistência de Labille-Guiard por mais espaço às mulheres acarretou em um importante resultado já no início do século XIX, com a abertura da Escola Gratuita de Desenho para Mulheres, fundada em 1805, com apoio do Estado, a partir de uma proposta do deputado Talleyrand²⁶. A pintora Rosa Bonheur (1822-1899)²⁷ assumiu a direção da escola em 1849, em decorrência da morte de seu pai, Oscar-Raymond Bonheur, então diretor. Depois dessa iniciativa, houve um crescimento significativo de escolas semelhantes na França, aumentando consideravelmente a partir dos anos de 1860, como afirma Anne Higonnet, destacando que ao final dessa década, somavam-se vinte escolas de desenho para mulheres em Paris.

²⁶ Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, 1754-1838), deputado francês. Labille-Guiard pintou um retrato dele e de outros treze deputados e expôs no Salão de 1791.

²⁷ Ao falar de Rosa Bonheur, Wendy Slatkin afirma que “ela foi a primeira artista mulher no século XIX cuja educação foi diretamente afetada pelas crenças do movimento filosófico utópico conhecido como St. Simonianism”. O pai de Bonheur, como adepto dessa filosofia, acreditava que “mulheres e artistas tinham papéis especiais a desempenhar na criação da futura sociedade perfeita” (SLATKIN, p.133).

Já que o acesso de alunas à Escola de Belas Artes só foi permitido a partir de 1897 e que nenhuma mulher ingressou na Academia de Belas Artes, o número de escolas privadas e ateliês que passaram a admitir mulheres teve um notável crescimento. Como afirma Ana Paula Simione, essa proliferação contribuiu para a eliminação do “monopólio da formação que até então estava nas mãos da academia” (SIMIONE, 2007, p. 91). Neste cenário, é preciso dar destaque à Academia Julian, fundada por Rodolphe Julian, em 1868, com o objetivo inicial de preparar estudantes para o ingresso na Escola de Belas Artes. Percebendo que havia uma demanda de artistas mulheres em busca de aulas, a academia criou uma turma especial para elas em 1873²⁸. Até então, eram permitidas aulas mistas, entre homens e mulheres, o que já era bastante ousado.

Quatro anos mais tarde, a observação do nu já foi liberada para mulheres. Tais diferenciais ajudaram a academia a ter sua popularidade fora da França, atraindo também artistas estrangeiras. De acordo com Odile Ayrál-Clause²⁹, o segredo do sucesso da Academia Julian era fácil de se entender:

Ele (Julian) identificou um lado negligenciado da instrução de arte, e ele forneceu o que era necessário para mudar isso. Juntamente com o acesso a modelos nus, a escola oferecia os serviços de artistas de destaque que visitavam os estúdios duas vezes por semana e avaliavam os trabalhos das estudantes. Estes mestres desempenharam um papel crucial na manutenção da confiança de seus estudantes do sexo feminino, que foram frequentemente desanimadas pelo preconceito que encontraram no mundo da arte (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 24, tradução minha).

Para Ana Paula Simione, o objetivo de criar turmas separadas era por saber que, para algumas alunas, havia certo desconforto em ter aulas junto aos homens, diante de modelos parcial ou inteiramente nus. Simione reitera a importância do estudo do nu e das lições dos mestres que visitavam a academia:

Nas novas turmas, as jovens encontraram uma formação equiparável à dos homens, podendo exercitar-se no estudo do modelo vivo, diariamente, por até oito horas seguidas, e contando com as lições fornecidas pelos grandes mestres que também lecionavam na Escola de Belas Artes. O único senão é que ali deveriam estar dispostas a pagar caro por tantos privilégios: as mensalidades e as anuidades para as mulheres custavam, geralmente, o dobro das masculinas (SIMIONE, 2007, p. 92).

Fundada em 1815, muitos anos antes da Academia Julian, a Academia Colarossi foi outra instituição destacável no circuito das mulheres artistas. Ayrál-Clause afirma que Colarossi tomou para si alguns métodos já utilizados pela Julian, como a visita de mestres

²⁸ Data de acordo com Odile Ayrál Clause, referenciada na nota a seguir. De acordo com Ana Paula Simione, foi a partir de 1880 que a Academia Julian passou oferecer aulas exclusivas para mulheres.

²⁹ AYRAL-CLAUDE, Odile. *Camille Claudel: A Life*. New York: Harry N. Abrams, 2002.

às aulas, mas dando mais importância à escultura. Outra questão observada por Colarossi, eram as taxas impostas às artistas mulheres, muito mais altas em relação às cobradas pelos homens. É fácil de entender a diferença, já que os homens podiam ter aulas gratuitas na Escola de Belas Artes, então suas mensalidades na Academia Julian, por exemplo, eram propositalmente mais baixas, enquanto das mulheres, que só tinham como opção de ensino de qualidade as academias particulares, era cobrado o dobro da mensalidade. O dobro para receber metade do que era ensinado aos homens, como afirmou Marie Adelaïde Belloc (1868-1947), na obra *Lady Artists in Paris*.³⁰

Atenta às fragilidades da Academia Julian nesse sentido, a Academia Colarossi cobrava das mulheres a mesma quantia que dos homens: 40 francos por mês, contra os 60 cobrados na Julian. A forma como as turmas eram montadas era mais um diferencial dessa escola. “Muitas eram mistas, com mulheres trabalhando ombro a ombro com homens” (AYRAL-CLAUDE, p. 27). Pelo custo mais baixo, pelas oportunidades mais equiparáveis entre homens e mulheres e sobretudo pelo ensino mais voltado para a modelagem, Camille Claudel foi uma das escultoras que preferiu Colarossi, ingressando na escola em 1881, tão logo chegou em Paris, embora nunca tenha solicitado a nenhum dos professores da Academia que lhe ensinasse ou agenciasse. Continuou sendo aconselhada por Alfred Boucher, que já a ajudava desde que ela ainda vivia em Nogent-Sur-Seine e por Paul Dubois, seu mentor e então diretor da Escola de Belas Artes.

Já ficou claro quais eram os diferenciais das escolas privadas na educação das alunas. Vimos também que esta análise dos prós e dos contras sempre se pauta na comparação com as aulas dadas aos homens, visto que tanto já era negado às mulheres nas escolas oficiais. Com tudo o que já foi discutido a respeito da exploração da imagem da mulher, toda a idolatria envolvida, um dado é de surpreender: o nu de modelos femininos era proibido nas escolas públicas de arte até metade do século XIX. Linda Nochlin, discute a questão do nu em seu artigo *Why have there been no great women artists*³¹? É curioso, claro, se pensarmos na objetificação da mulher, mas isso acaba confirmando o fato de que a imagem feminina sempre fora uma construção idealizada. Embora amplamente difundida como um objeto a serviço da apreciação masculina ao longo daquele século, fica claro mais

³⁰ “M. Julian cobrava uma taxa dobrada das mulheres e lhes dava em troca apenas metade do ensino recebido pelos homens trabalhando em seus estúdios.” (BELLOC, 1891 apud AYRAL-CLAUDE, 2002, tradução minha).

³¹ NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great woman artists? In: Women Artists , The Linda Nochlin Reader*. United Kingdom: Thames & Hudson, 2015.

uma vez que o corpo feminino e sua imagem eram propriedade masculina, não importando de que forma acabariam sendo usados.

As mulheres, por outro lado, não tinham acesso a nenhum tipo de nu, o que, para Nochlin, está entre os motivos mais prováveis para a falha na educação das mulheres artistas. Ora, se o estudo “cuidadoso e prolongado” do nu estava entre as condições básicas para a formação de jovens artistas, de início, as mulheres já estavam em desvantagem. Nas palavras da autora:

Ser privado deste estágio final da formação significava, na prática, ser privado da possibilidade de criar grandes obras de arte, a menos que fosse uma senhora muito engenhosa, de fato, ou simplesmente, como a maioria das mulheres aspirantes a pintoras fizeram, em última instância, restringindo-se aos campos 'menores' do retrato, gênero, paisagem, ou ainda da natureza-morta..É um pouco como se fosse negado a um estudante de medicina a oportunidade de dissecar ou mesmo examinar o corpo humano nu (NOCHLIN, 2015, p. 53, tradução minha).

A autora comenta ainda que além da questão moral que envolvia a proibição das alunas de estarem na presença de modelos nus, ficava claro também o desejo de manter as mulheres no lugar de objeto e não de sujeito na arte:

Não há, no meu conhecimento, representações de artistas desenhando a partir do modelo nu, que incluam mulheres em qualquer papel, a não ser de próprio modelo nu e, um comentário interessante sobre as regras de decoro: isto é, está tudo certo para uma mulher (“baixa”, é claro) revelar-se “nua-como-um-objeto” para um grupo de homens, mas é proibido para uma mulher participar do estudo ativo e do registro de um “homem-nu-como-um-objeto”, ou até mesmo de uma companheira mulher. (NOCHLIN, 2015, p. 53, tradução minha)

Griselda Pollock alerta para o fato de que as mulheres artistas podiam eventualmente contratar modelos nus, em caráter excepcional, ou mesmo pedir a amigos que posassem para elas, mas, sendo isso uma liberação não-oficial, as mulheres continuavam não sendo reconhecidas como aptas para realizar pinturas históricas, pois “eram os homens da academia e os ideólogos que determinavam que imagens eram produzidas nas arenas mais prestigiosas e ideologicamente significantes da alta produção cultural” (POLLOCK, 2003, p. 63, tradução minha).

Está claro, então, que o acesso negado à observação do nu em termos oficiais, era mais um sintoma de um comportamento vigente de mantê-las distantes e incapazes de transitar nesse universo hegemonicamente masculino, pré-definido por classe e gênero. Isso porque, privadas do estudo do corpo, as mulheres ficavam também proibidas da pintura histórica, já que a observação da anatomia era crucial para esse tipo de obra. Às

mulheres, continuou reservado o espaço na pintura de cenas cotidianas, naturezas-mortas, retratos, paisagens e “tudo o mais que não lhes exigisse as habilidades (mais valorizadas) pela academia” (SIMIONE, 2007, p. 89).

Forçadas a baterem de frente com o sistema predominantemente masculino, as mulheres artistas conseguiram enxergar que se unir era o mais importante, já que mesmo dentro das academias, dentro do sistema, ainda eram avaliadas por critérios tão distintos dos aplicados aos homens. Em 1881 foi fundada a União de Mulheres Pintoras e Escultoras, da qual Camille Claudel faria parte anos mais tarde. Foi a primeira organização de mulheres artistas na França, criada pela escultora Mme. Leon Bertaux. De início, já contavam com 41 associadas, chegando a um total de 450 membros já em 1889. Entre as reivindicações estavam a admissão de mulheres na Escola de Belas Artes, mas além disso, promoveram salões anuais somente com obras femininas, a fim de levar a público a quantidade existente de mulheres artistas em plena produção e completamente discriminadas do sistema oficial.

Embora as exposições que reuniam apenas obras de mulheres pudessem sugerir falta de critério ou de questionamento sobre a qualidade desses trabalhos, era um movimento mais do que necessário, mas urgente. Tamar Garb afirma em *Sisters of the Brush* (1994), que a qualidade não era o critério utilizado na escolha das obras que seriam exibidas, mas que os salões eram importantes por proporcionarem a tomada de consciência do público para as produções de artistas mulheres. É claro que os críticos continuavam fazendo uma leitura a partir dos ditos atributos femininos de expressão dessas obras e não analisando-as pela qualidade, o que acabava limitando a atuação dessas artistas, na medida em que lhes era ditado o que era mais adequado em suas representações, como sabemos, paisagens, retratos, naturezas-mortas. Garb destaca, porém, que era um mal necessário, citando as palavras de Mme. Bertaux a esse respeito:

O florescimento de uma arte feminina era a visão utópica que implicava a valorização do talento das mulheres e o florescimento de uma cultura feminina longamente sufocada pela monopolização masculina egoísta de recursos e o arrogante auto-engrandecimento (GARB, 1994 apud SLATKIN, 1997, p. 137).

Todos os movimentos de inserção das mulheres no meio das artes e todos os esforços para que fossem respeitadas como alunas e como artistas produziram, evidentemente, resultados dos quais artistas puderam se valer até mesmo nas gerações seguintes. Todavia, seria de um otimismo que não condiz com o tema pensar que a situação

das mulheres artistas melhorou drasticamente. Seria ignorar que o discurso vigente no período ainda privilegiava artistas homens.

Um dos exemplos que ilustra muito bem a situação das mulheres como aprendizes, por exemplo, também é trazido por Tamar Garb, no mesmo texto *Gênero e Representação*, referência-chave para o primeiro capítulo desta pesquisa. A representação das artistas mulheres é mais um dos tantos problemas levantados pela autora, que discute como essas artistas eram retratadas e mencionadas no contexto artístico de que já faziam parte. “Na França do final do século XIX”, ela afirma, “havia um número sem precedente de mulheres artistas trabalhando profissionalmente e transpondo a estrutura institucional do mundo artístico”, (GARB, 1998, p. 239). Ainda assim, o tratamento dado às alunas deixava explícito que o pensamento predominante ainda desmerecia o talento artístico e mesmo político dessas mulheres. Garb ilustra este cenário com o caso Manet, argumentando que as representações que fazia de suas alunas, por muito tempo, foram levadas mais em conta do que as próprias obras produzidas por elas. A autora discorre sobre o caso específico de Eva Gonzalès, recorrentemente representada como uma das “belas modelos de Manet”, como fica claro na obra *O retrato Mlle. E. G.* [fig. 9]. Por meio de uma leitura de imagem, Garb traz à luz a postura autoritária de Manet a respeito de Gonzalès, o que possivelmente passaria despercebido, ou, tanto pior, poderia ser confundido com uma valorização à sua qualidade artística, já que é representada pintando. Porém, embasada pelos estudos feministas, a interpretação que a autora nos propõe é reveladora, merecendo ser citada aqui, quase na íntegra:

No quadro, Eva é colocada diante de um cavalete, indício primário de sua identidade como artista. Mas, ao mesmo tempo, todos os demais sinais da imagem colaboram para desmentir a seriedade de seu envolvimento com o trabalho. [...] os olhos da mulher estão desviados, desta vez tanto de um confronto potencial com o observador quanto do quadro sobre o cavalete, que ela besunta de tinta de um modo não muito convincente. Mantém uma pose estudada, traça um belo vestido de noite, para o nosso deleite, os olhos semicerrados, o olhar caracteristicamente desfocado. A paleta e o pincel funcionam mais como acessórios de moda do que como ferramentas do ofício. E o quadro no qual ela está ostensivamente trabalhando é claramente uma natureza-morta, na verdade uma pintura de flores não identificáveis [...]. E mais, ele já está emoldurado e acabado, com moldura envolta por um pano transparente que parece uma cobertura erguida durante a sessão de pose. [...] Se olharmos para a pintura enrolada que está no chão, poderemos detectar a assinatura de Manet na borda, uma assinatura tanto do quadro dentro do quadro, quanto do próprio retrato. Ela serve como um sinal do artista fora da imagem, invocando sua presença e autoridade (GARB, 1998, p. 243-244).



fig. 9
Édouard MANET
Retrato da Mlle. E. G.,
1870
Óleo sobre tela
191 x 133 cm
Londres, National Gallery

A respeito da realidade nos ateliês de escultura nesse período, tomo como referência a obra *Camille Claudel, Uma Mulher*, de Anne Delbée³² que, apesar de nos apresentar uma biografia mais romantizada, já se mostra capaz de dar uma noção do que era ser aluna em um ateliê de escultura, para uma mulher, em 1883, ano em que Camille aceita o convite de Rodin para trabalhar como aprendiz. “Você é uma grande escultora, por que vai trabalhar com ele?”, pergunta o pai de Camille Claudel na ocasião do convite. Jamais ficou claro se ela mesma saberia responder a essa pergunta. O fato é que, mesmo cheia de dúvidas, a artista aceitou o convite do mestre. Em certa medida, ela já sabia o que esperar do ambiente: uma grande quantidade de homens trabalhando. Segundo a autora, porém, os homens mantinham certa distância dela, desencorajados para qualquer brincadeira, por saberem que ela estava lá a convite de Rodin, que a apresentou: “Apresento-lhes a Srta. Camille Claudel. Pedi-lhe que viesse trabalhar comigo. Ela é escultora. É uma grande escultora mesmo” (DELBÉE, 1988, p. 101). Acima da questão da autoridade de Rodin, já que o ateliê era seu, a fala do artista parece atender à necessidade de uma artista mulher ser apresentada, introduzida nos ambientes sérios de arte por um homem. Quando afirma que Camille Claudel era *mesmo* uma grande escultora, podemos ler nas entrelinhas que ela o era, *apesar de ser mulher*. É como se ele estivesse assinando embaixo, assumindo uma responsabilidade.

³² DELBÉE, Anne. *Camille Claudel, Uma Mulher*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

De acordo com a autora, a estima e o dito respeito que tinham por ela acabaram por provocar o isolamento da escultora no ateliê. Ela afirma que “Camille sentia-se muito só, como se eles reprovassem sua beleza ou seu talento, que, conjugados, colocavam-na num terreno difícil. [...] Nem a escultura nem a beleza lhe proporcionavam qualquer demonstração de camaradagem” (DELBÉE, 1988, p. 101). A convivência de Camille Claudel com as modelos era ainda mais difícil. Naquele ateliê predominantemente masculino, “as mulheres modelos pareciam humilhadas por sua presença.” (DELBÉE, 1988, p. 102). Yvette, uma das mais importantes, se negava a tirar a roupa na frente da escultora. Essa situação era um tanto desconcertante para ela, recém-chegada e que não encontrava seu próprio lugar nem entre os homens, nem entre as mulheres.

No texto *Los Mitos de la Creación*³³, Anne Higonnet também comenta acerca das mulheres escultoras, indicando que a dificuldade não estaria apenas no acesso a instituições onde pudessem estudar e praticar escultura, mas principalmente na falta de referências femininas nessa arte, na falta de uma tradição na qual pudessem se inspirar.

³³ HIGONNET, Anne. *Los Mitos de la Creación*. In: CHADWICK; COURTIVRON (Org.) *Los Otros Importantes, Creatividad y Relaciones Íntimas*. Madrid: Cátedra, 1994.



fig. 10
Camille Claudel e Ghita Theusiet
Claudel recém-chegada em Paris,
aos 17 anos
1881-1882

2

CAMILLE CLAUDEL: A IMAGEM QUE SOBREVIVE

Je n'ai pas fait tout ce que j'ai fait pour finir ma vie gros numéro d'une maison de santé [...]³⁴

Silenciosa e diligente, ela permanece sentada em sua cadeira. Ela mal ouve o murmúrio de pessoas ociosas em torno dela. Preocupada apenas com sua tarefa, ela amassa argila e modela o pé ou a mão. Ela olha para o visitante com seus olhos claros grandes, cujo olhar é tão enigmático e, devo dizer, tão persistente. Em seguida, ela retorna imediatamente à sua tarefa interrompida.³⁵

³⁴ “Eu não fiz o que fiz para acabar minha vida como um número de um sanatório”. Fragmento de carta de Camille Claudel à sua mãe, datada de 2 de fevereiro de 1927.

³⁵ MOHARDT, Mathias. *Mademoiselle Claudel*, p. 718, cf. nota de Odile Ayrat Clause.

2.1 Reflexões sobre a imagem de Camille Claudel em suas biografias

A partir do que foi discutido no primeiro capítulo, é possível ter a dimensão da dificuldade que enfrentavam as mulheres artistas no século XIX, pela imagem que se construiu delas e as barreiras difíceis de transpor naquele momento da história. Além dos problemas habituais, algumas dessas mulheres tinham de enfrentar julgamentos, invasões e uma exacerbada sexualização de sua imagem, por estarem envolvidas em algum escândalo, como foi o caso de Camille Claudel, por sua relação com Rodin.

O que era, em certa medida, compreensível e aceitável no contexto social da época, ainda perdura, infelizmente. Muito do interesse que se tem pela história de Claudel se deve ao seu comportamento como mulher, a seu caso precoce com Rodin e, evidentemente, o fato de ser amante dele. A discussão sobre sua sexualidade – que se tornou também um aspecto observado para julgar suas esculturas – não chegou a lhe conferir autonomia. De acordo com Anne Higonnet, sua imagem estava vinculada ao fato de ser objeto de desejo de Rodin, por isso, “sua sexualidade só podia existir como parte da história do homem” (HIGONNET, 1994, p. 24, tradução minha). Não creio que artistas possam ser separados de suas biografias, mas em alguns casos, isso fixa um ponto de vista quase indestrutível como no caso de Camille Claudel.

Ao analisar minuciosamente a relação entre Camille Claudel e Rodin, como amantes e como artistas, a autora alerta para as tantas complexidades que encontramos ao falar a respeito de casais de artistas. Entre seus principais apontamentos, está o fato de que não nos fascinamos por essa história unicamente pela “banal relação sexual” e que não nos sentiríamos tão atraídos se não tivéssemos em conta que Rodin foi seduzido também pelos dotes artísticos de Claudel e que “sua mente tanto quanto suas emoções se uniram durante anos em um diálogo intelectual com ela” (HIGONNET, 1994, p. 22, tradução minha).

A autora discorre a respeito da relação hierárquica entre eles, de modo que Claudel o tinha como referência não apenas como homem, mas como um artista bem-sucedido que personificava o reconhecimento que ela buscava. Higonnet afirma que

Rodin representava não só o êxito que ela desejava, mas também o êxito do desejo. Queria ser escultora por si mesma, e todos os artistas jovens interpretavam o interesse de um artista eminente e consagrado como sinal de que algum dia eles também alcançariam a fama. Mas no caso de uma mulher, era também uma forma de êxito em si própria ser sexualmente desejada por um homem de êxito, na medida em que o desejo feminino era, ao menos em parte, o desejo de ser desejada (HIGONNET, 1994, p. 22, tradução minha).

De acordo com a autora, o fascínio pelas histórias de casais que viveram em fusão emocional e criativa se dá pelo conjunto da obra, mas devemos estar atentos às dificuldades que se impõe às mulheres, quando se trata de separar esses pares para uma análise de suas obras particularmente. No caso de Claudel e Rodin, é necessário perguntar: por que a relação custou tão mais caro para ela? Por que sua obra nunca mereceu uma consideração por si própria, independentemente do cunho autobiográfico que apresentavam? E, finalmente, em que medida o caso entre os amantes se transformou em algo positivo ou, ao menos, irrelevante na biografia dele? Não será pelo fato de que suas obras e sua vida pessoal sempre foram permeadas por “metáforas sexuais”? Às custas de quem se formou a imagem de Rodin como “o grande penetrador das formas humanas”³⁶? (HIGONNET, 1994, p. 27, tradução minha). Nesse sentido, o que pretendo nas linhas a seguir é apresentar os principais aspectos encontrados nos materiais bibliográficos que tratam de Camille Claudel, no sentido de ilustrar como se construiu essa imagem predominante da artista hoje em dia.

A primeira obra, *Camille Claudel, Uma Mulher*, é de autoria de Anne Delbée (1946), atriz e diretora teatral francesa. A ausência de referências ao final da obra nos leva a acreditar que se trata de uma obra livremente inspirada na história de Camille Claudel, mas que não se trata de uma biografia. Tampouco se poderia assegurar a veracidade dos fatos narrados, a não ser através da comparação com outras biografias e filmes. A obra se constrói a partir de pequenos textos que formam um extenso sumário. A autora mescla fragmentos de sua história, desde a infância, com discussões sobre algumas obras. Entre os capítulos, ela se dedica a transcrever trechos de cartas de Claudel, enviadas do asilo. No total, são vinte e seis trechos que, sem dúvida, conferem um tom dramático à narrativa.

Essa obra já causa certo desconforto desde sua capa [figs. 11-12]. Tanto na edição francesa, como na utilizada nessa pesquisa, podemos ver junto à clássica imagem da artista, uma espécie de ficha técnica que a apresenta como escultora, mas também descreve a cor de seus olhos, de quem era irmã, quem era seu amante, quanto tempo teve de produção artística e menciona seus trinta anos de internação. Comento a respeito da foto pois, em uma obra que a descreve como escultora, em caixa alta, e que pretende fazer justiça à sua história, citar detalhes pessoais sem relevância certa deixa o cenário bastante confuso. Qual é o ponto mais importante? Essa apresentação equivocada da artista poderia ser corrigida

³⁶ Citado por Antoine Bourdelle em “Elizabeth Chase Gusbhaller, *Rodin's Later Drawings*, Bostn, Beacon, 1963, p. 31”, cf. nota da autora.

se fosse suprimida a ficha técnica ou ainda se a autora tivesse optado por um dos poucos registros que temos da artista exercendo seu ofício: o de *escultora*. O título *Camille Claudel, Uma Mulher* não é menos problemático, mas se justifica, já que o livro integra uma série de cinco volumes que contam histórias de mulheres, entre elas, Frida Kahlo (1907-1954) e Suzanne Valadon (1865-1938), para citar exemplos mais conhecidos nas artes visuais. A condição de mulher – e não de artista – parece ser mais importante aqui. É preciso entender que, naquele momento, quando se procurava desvelar a história de injustiça e silenciamento da artista, tomar como ponto de partida o fato de ela ser mulher fazia muito sentido.

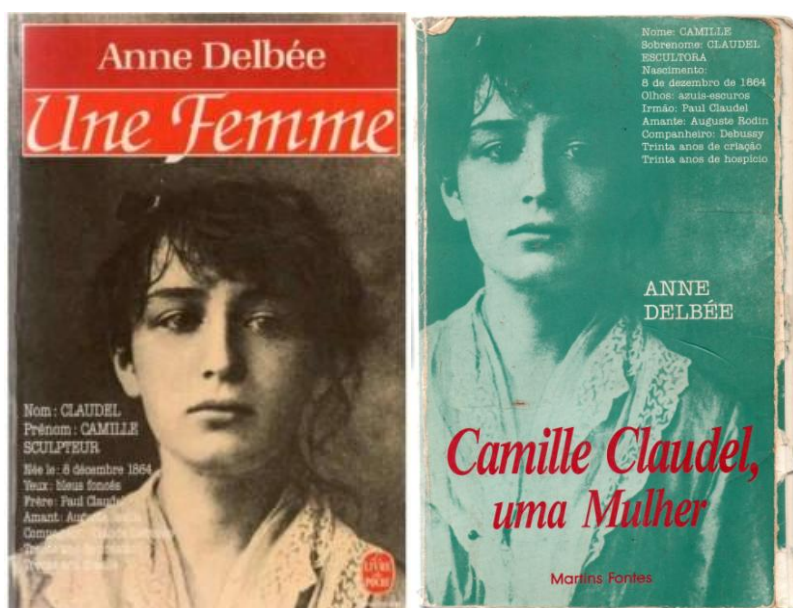


fig. 11-12
 Capa do livro *Une Femme*,
 de Anne Delbée
 Edições francesa e
 brasileira, respectivamente

A narrativa tem início na descrição da cena da morte de Camille Claudel, no asilo, em 1943. O fato relatado se mistura a uma espécie de delírio da artista, ou, ao menos, lembranças dela, no momento que antecede a morte. Aqui, já fica claro o caráter de ficção presente nessa obra:

Todos aqueles ternos pretos. Aquelas cartolas sinistras de molas – que estalam como balas. Eles se aproximam. Ela os repele. Arranha. Quer agarrá-los. Os corpos se desintegram. A casa fica entre seus dedos massacrados. Então ela se põe a correr. As pedras abrem caminho. Foge. Avança com toda força dos seus treze anos, domina a terra que rola, cola-a contra seu corpo. Lá vai ela, violenta, vingativa, voluntariosa. [...] Os cavaleiros formaram círculo. Dissimulam seus rostos sob os capacetes de pérolas (DELBÉE, 1988, p. 8).

Não há uma cronologia exata no livro. Melhor dizendo, a ordem parece se perder em meio às divagações da escultora, já no asilo, que se entrelaçam aos textos, num misto de

realidade e ficção, idas e vindas. As passagens da infância da artista têm bastante espaço na obra, especialmente para dar cor à sua relação com a família. A partir dos textos que abordam esse período, fica claro o conflito desde cedo com a mãe, que caçoava de sua vontade de ser escultora, o apoio do pai e a enorme afinidade com o irmão. Em meio às cenas familiares, está Victoire, empregada da casa, que posava para Camille construir esculturas de barro, ainda criança: “É difícil para a velha criada manter-se imóvel. Mas a menina não se importa: torna-se egoísta, quase má. Quando trabalha esquece tudo” (DELBÉE, 1988, p. 28). Victoire é descrita aqui como alguém que tem muito carinho pela escultora e que lhe conta casos antigos da família, como do irmão de Camille, Charles-Henri, que morrera um ano antes de ela nascer. A autora afirma que, em crises de ódio, a mãe de Camille a acusava de ter usurpado o lugar do irmão mais velho falecido.

Pobre Camille, afinal você não tem nada com isso. Ele era inviável. Só quinze dias. Sua mãe achou que ia enlouquecer. Seu pai saía sozinho ao cair da noite. Caminhava horas e horas para esquecer, era como se carregasse a morte consigo. Sua mãe tinha raiva dele. Sabe, com a gente muitas vezes acontece isso. Um primeiro filho nem sempre dá certo...[...] E depois você nasceu...uma beleza, selvagem, robusta! Seu pai ficou louco de alegria e mostrava você para todo mundo. [...] Sua mãe queria um menino. Não queria aceitar.[...] Sua mãe virou a cabeça e não disse mais nada durante algumas horas. Chorava apenas. Nem agradecia a Deus. Parecia que ela estava entregando você ao Diabo” (DELBÉE, 1988, p. 29).

Nessa passagem, podemos compreender porque a biografia de Camille Claudel interessa também ao campo psicanalítico³⁷. De um lado sua mãe, amargurada pela perda de um filho, incapaz de dar carinho à menina; de outro, Camille, que já cresceu ofuscada pela morte do irmão e nunca teve um bom relacionamento com a mãe. Por vezes parece, ao menos de acordo com essa obra, que a menina tinha na criada sua referência feminina da infância.

Em seguida, Delbée descreve os primeiros contatos de Camille Claudel com Alfred Boucher, seu primeiro mestre em escultura. É dele a ideia de que ela deveria ir a Paris, que lá teria mais oportunidades. “É uma profissão difícil quando se é só. Por outro lado, é preciso poder expor nos salões, ser apresentado. Poderei ajudá-la, mas muito pouco. Eu mesmo tenho muita dificuldade”, afirma Boucher. E as primeiras impressões da artista sobre a cidade deixam claro que ele tinha toda razão:

³⁷ Ver MORGENSTERN, Ada. *Persen Medusa e Camille Claudel, sobre a experiência de captura estética*. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

O soluço das rodas, os calçamentos, os gritos, tudo isso faz Camille estremecer de Alegria. Aqui acontece alguma coisa. Aqui ela vai fazer saberem que ela existe. Vale a pena estar suja, vale a pena ter deixado tudo, o silêncio, a floresta [...]. Ela mesma erigirá diante desses homens que caminham apressados, de cabeça baixa. Aqui, ao grande monstro ensurdecedor ela oporá sua obra ameaçadora e silenciosa (DELBÉE, 1988, p. 59).

A autora comenta que a chegada a Paris era ao mesmo tempo deliciosa e confusa para aquela, então menina, Camille Claudel. Em certa passagem, Delbée narra a artista sendo convidada com insistência a comparecer em uma festa de comemoração ao Salão de maio de 1882, por suas amigas, mas a artista prefere continuar trabalhando em seu busto, *La Vieille Hélène* [fig 13], possivelmente sua primeira grande obra. Essa passagem é importante pois destaca o quanto a escultora foi, desde sempre, avessa a bajulações sociais, preferindo trabalhar a “ver e ser vista” no meio artístico. Isso a prejudicaria muito no futuro, mas mostra uma das características mais fortes de Camille Claudel: a de resistir a uma vida de aparências no meio artístico. As investidas das amigas mostram o pensamento vigente na sociedade parisiense daquele período. Uma delas alerta:

Atenção, Camille, é preciso mostrar-se como escultora. Se os outros não ouvirem falar em você, se não a virem, sua escultura vai ficar de lado. Você sabe que a maioria não está ligando para o seu busto. Preferiria conhecer a beleza da própria escultora. Tenho certeza de que isso renderia muito mais (DELBÉE, 1988, p. 67).



fig. 13
Camille CLAUDEL
La Vieille Hélène
1882-1902
Terre cuite (1885)
27 x 20 x 22 cm
Nogent-sur-Seine, Musée Camille Claudel

A biografia *The Life of Camille Claudel, Rodin's Muse and Mistress*³⁸ é fruto da pesquisa de mestrado em artes de Reine-Marie Paris, sobrinha-neta da escultora. O título original no francês é apenas *Camille Claudel, 1864-1943*, o que nos deixa claro que houve um sério problema na adaptação para o idioma inglês, que acabou por colocá-la como “musa e amante de Rodin”. Possivelmente foi uma tentativa de tornar a obra mais atrativa para o público local, devido ao reconhecimento universal de Rodin na história da arte. A edição que tenho em mãos é ainda mais problemática pela capa [fig. 14], que traz uma fotografia do filme inspirado nessa obra. Isto é bastante comum em reedições de livros que geraram obras cinematográficas, mas essa inversão pode ser desastrosa, como se pode observar neste caso. Para uma biografia de Camille Claudel, não é nada construtivo vincular sua imagem à de Rodin, menos ainda romanticamente, como neste caso. Trazer uma foto do filme ajuda ainda a fixar o tipo de abordagem que ele apresenta, rica de questões a serem discutidas acerca da imagem que predomina da artista, como veremos mais adiante, neste capítulo.

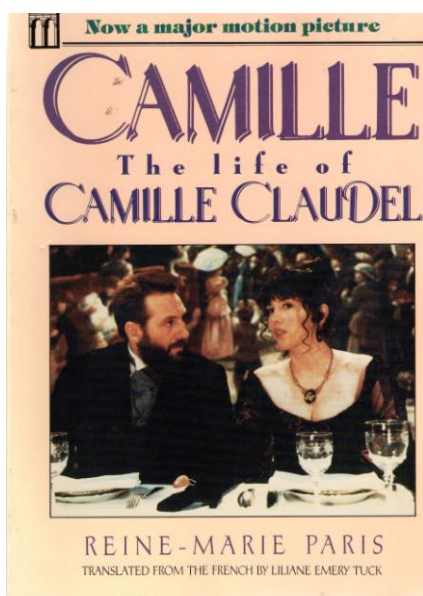


fig. 14
Capa da edição norte-americana,
publicada em 1988.

A biografia escrita por Reine-Marie Paris também tem início na infância e adolescência de Camille Claudel, encerrando este capítulo em 1882, data da recente chegada da escultora à capital francesa. Entre os pontos altos desse começo de narrativa também está a proximidade da artista com o irmão, o poeta Paul Claudel, destacando que as últimas palavras que ela teria pronunciado antes de morrer teriam sido “*Mon Petit Paul*”. Ela afirma que a intimidade com o irmão “despertou muita curiosidade e especulação”, atraindo até

³⁸ PARIS, Reine-Marie. *The Life of Camille Claudel, Rodin's Muse and Mistress*. Nova Iorque: Arcade Publishing, 1988.

mesmo estudos psicanalíticos que se basearam nisso para tentar compreender melhor a personalidade do poeta. Uma vez mais podemos notar o quanto a biografia da escultora interessava à psicanálise.

A autora confirma a personalidade forte da artista desde a infância, capaz de persuadir todos a não só aceitarem, como também contribuírem com seu trabalho. A autora comenta a questão da mudança da família para Paris usando a expressão “forçar” para definir a atitude de Camille Claudel. Seu ponto de vista também vai ao encontro do de Anne Delbée, no sentido de retratar a escultora como obstinada por seu trabalho. Ela baseia-se na descrição desse fato feita pelo irmão da artista, na obra *Mémoires improvisés*³⁹:

Minha irmã, pensando que tinha vocação para grande artista (o que infelizmente era verdade), e tendo descoberto a argila, começou a fazer pequenas estátuas, as quais Alfred Boucher passou a admirar, então, minha irmã, que era terrivelmente determinada, conseguiu arrastar toda a família para Paris – ela, que queria esculpir, eu, que, parece, tinha vocação para escritor, minha outra irmã, como musicista...Finalmente e em suma, a família foi separada em duas: meu pai ficou em Wassy, enquanto fomos para Paris, para o Boulevard Montparnasse, onde nos estabelecemos (CLAUDEL, 1969, apud PARIS, 1988, p. 6, tradução minha).

Paris encerra o capítulo relatando que foi em decorrência da viagem de Alfred Boucher à Itália que ocorreu o encontro entre Camille Claudel e Rodin. Boucher pediu que o escultor e amigo o substituísse nas visitas ao estúdio que Claudel dividia com uma amiga, Jessie Lipscomb, localizado na rua Notre-Dame-des-Champs. Ele a recomendou para Rodin e ela se tornou, então, a primeira pupila mulher de Rodin que, “na ocasião, estava com quarenta anos e era muito comentado, mas não era ainda um mestre mundialmente famoso” (PARIS, 1988, p. 7, tradução minha)

A forma como cada uma das autoras aborda o encontro e a relação de Camille Claudel com Rodin é bastante diferente. Reine-Marie Paris apresenta a narrativa que compreende esse período de relação pessoal e criativa, entre 1883 e 1893, em um único grande capítulo. Dessa forma, ela ilustra a real confusão entre afetividade e criação, que de fato ocorreu na relação dos dois. A autora afirma que a escultora passou de estudante a colaboradora das obras do mestre muito rapidamente, em oposição ao que costumava ocorrer com aprendizes, envolvidos geralmente na parte mais braçal da produção. Além disso, ela conta que Camille Claudel também posava para Rodin, por exaustivas horas, servindo como modelo de pés e mãos para grandes obras dele, como a Porta do Inferno.

³⁹ CLAUDEL, Paul. *Mémoires improvisés*. Paris: Gallimard, 1969.

Os episódios contados nesse capítulo remontam o que já sabemos: o envolvimento profissional com seu mestre logo se tornou uma relação afetiva que, descoberta pela família, causou a expulsão de Camille Claudel de casa, em 1888. Esse rompimento, que ocorreu quando a artista tinha apenas vinte e quatro anos, foi decisivo para sua carreira e para a mudança de status no seu envolvimento afetivo com Rodin, já que ela passou a viver muito mais próxima dele e sem maiores preocupações com a família, apesar de ainda ser bancada financeiramente pelo pai. Ao final de 1888, Rodin alugou o estúdio que chamaria de *La Folie Neubourg* e não se sabe bem se ela ou ele se mudou primeiro, mas o fato é que Camille Claudel tinha um estúdio na mesma rua, ficando a poucos passos de Rodin, em tempo integral.

Fica claro no discurso de Paris que Camille Claudel era prejudicada pela falta de contato com contemporâneos e que isso explicaria o isolamento de Claudel certamente contribuiu para reafirmar que, “embora extraordinariamente talentosa, Camille era a amante de um escultor estabelecido, muito mais velho que ela, cuja presença a privou da companhia de seus pares artísticos, que poderiam muito bem ter se tornado amigos dela” (PARIS, 1988, p. 12, tradução minha). Outra questão curiosa apontada por Paris era a inclinação de Camille Claudel pela arte oriental, com a qual teve contato pela primeira vez em 1883, em uma retrospectiva japonesa na galeria Georges Petit. De acordo com a autora, isso só se manifestaria nas obras de Camille Claudel, após seu rompimento com Rodin, o que indica que ele tinha influência sobre suas escolhas.

Além de apresentar fragmentos de correspondências e fotografias desse período, é muito positiva a forma como Reine-Marie Paris costura os fatos às obras produzidas por ambos nessa época, confirmando que a relação profissional resultou em um número significativo de trabalhos que ela ordenou em um catálogo detalhado, anexado ao final dessa pesquisa. Paris organizou ainda uma cronologia de exposições, que também considere importante anexar na íntegra por se tratar do único levantamento completamente baseado em aspectos profissionais que encontrei ao longo da pesquisa.

As questões íntimas da relação afetiva dos dois estão contempladas no livro e algumas são surpreendentes, como possíveis gestações de Camille Claudel que foram ocultadas. A autora comenta a respeito de viagens de Rodin e Claudel à cidade de Touraine, a primeira delas em 1887. Teria sido a primeira viagem deles juntos e a autora questiona se essa e outras viagens posteriores à mesma cidade não foram para esconder essas gestações:

Camille teve algum filho com Rodin? Ela foi para Touraine para esconder suas gestações? Seus filhos foram deixados nas mãos de uma enfermeira? Os documentos disponíveis não fornecem nenhuma das respostas (PARIS, 1988, p. 13, tradução minha).

Reine-Marie Paris encerra o capítulo comentando o fim do relacionamento entre Claudel e Rodin, por volta de 1892, embora ainda tenha havido idas e vindas. Como hipóteses, ela defende que a escultora se sentia usada pelo oportunismo de Rodin e também que Rose Beuret, companheira dele, sentindo-se cada vez mais ameaçada pela proximidade dos dois, tornou-se agressiva com Claudel. Por outro lado, Paris parece acreditar mais que o conflito de personalidade entre os dois tenha sido a maior razão do rompimento, o que ajuda a posicionar Camille Claudel como sujeito e não apenas como vítima em sua própria biografia:

Mais relevante, talvez, tenha sido o conflito entre dois artistas excepcionais, cujos temperamentos, muito diferentes e ainda muito fortes, iriam se colidir dolorosamente com o tempo. Em vista disso tudo, é de fato surpreendente que a ligação entre Camille e Rodin tenha conseguido sobreviver durante o tempo que sobreviveu – quinze anos (PARIS, 1988, p. 14, tradução minha).

Desse modo, o que me parece ser decisivo na abordagem escolhida por Paris é a desconstrução da imagem de uma pupila calorosamente apaixonada pelo mestre, capaz de esquecer-se de si própria e de suas ambições. Ela afirma em uma das passagens que não há provas de que Camille Claudel amava Rodin e que, pelo contrário, “apesar de sua ardente personalidade, o afeto de Camille por Rodin era temperado e bastante racional” (PARIS, 1988, p. 15, tradução minha). Assim, ela entende que a escultora controlava seu sentimento na medida do que tinha como objetivo nessa relação. Paris comenta também que, apesar de levá-la ao convívio de grandes pensadores da época nos melhores salões, a relação estava, na realidade, muito distante de ser libertadora. A autora o afirma com base no próprio tratamento que os amantes se davam: “Monsieur Rodin” e “Mademoiselle Claudel”. Para ela, isso indicaria uma “barreira de castidade” (PARIS, 1988, p. 15). A partir de correspondências, a autora afirma que, enquanto Rodin parecia manter uma “forte ligação emocional”, Claudel, por outro lado, parecia estar apenas flertando, o que nos ajuda a tentar desconstruir essa imagem de frágil, indefesa e completamente submissa a Rodin, frequentemente atribuída à Camille Claudel:

Quando ela escreve a ele que dormia nua de modo a estar mais perto dele quando ele estava longe, ela parece mais uma garotinha boba do que uma mulher profundamente apaixonada. Camille nunca foi cega de amor. Mesmo antes do rompimento dos dois, ela estava ciente das fraquezas de Rodin e os desenhos que fez dele não eram especialmente lisonjeiros (PARIS, 1988, p. 15, tradução minha).

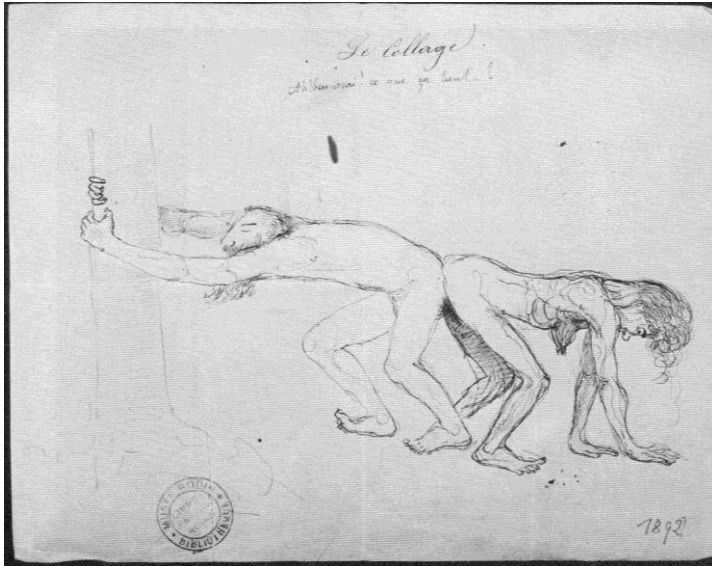


fig. 15
Camille CLAUDEL
The collage
1893
Pena e tinta marrom sobre papel
21,8 x 26,2 cm
Paris, Museu Rodin

A autora, por fim, deixa claro que Camille Claudel nutria esperanças de que Rodin a assumisse como companheira, que fizesse valer todos “aqueles anos de compromisso, de uma infinidade de trabalho e amarguras acumuladas”, apontando as próprias condições sociais das mulheres no século XIX como razões para essa busca por reconhecimento como mulher, na vida dele, já que ser solteira e ainda artista, naquele período, já era transgressor o bastante. Porém, o tom de Reine-Marie Paris nos provoca a relançar o olhar sobre essa história, afirmando que a decadência de Claudel envolvia mais a falta de perspectivas profissionais diante de um campo hostil para as mulheres. Ela afirma que

O fracasso de Camille foi muito mais do que uma derrota emocional. Ele representou uma derrota profissional que a encheu de sentimentos de impotência e inutilidade – mais tarde, sem dúvida, a causa de sua infelicidade e tendências auto-destrutivas (PARIS, 1988, p. 20, tradução minha).

A narrativa de Anne Delbée, até mesmo pelo estilo literário, apresenta a relação dos dois de uma outra forma, mais dramática, ao que parece. Ao contrário da obra de Paris, Delbée não conta a história em um grande bloco, mas divide em capítulos, sendo o primeiro “Rodin”, no qual relata os primeiros contatos entre os dois. Nesse primeiro texto, ela privilegia aspectos referentes à visão de Rodin sobre a jovem escultora, assim que teve contato com suas obras, descrevendo o escultor como “tímido” e embasbacado pelas produções de Claudel. Embora parecesse esquivo, ele se transformava quando o assunto era criticar esculturas:

Aquele homem desajeitado, inseguro, fica sóbrio e ágil quando fala de escultura. Parece crescer. Uma autoridade, uma energia extraordinária. As mãos mostram, acariciam, retomam o barro molhado. De repente, apanha o lápis e desenha um

detalhe num pedaço de papel. Camille não tira os olhos da mão do escultor (DELBÉE, 1988, p. 85).

A autora também reafirma a força da personalidade de Claudel que, desde os primeiros encontros com Rodin, não compartilha muito de suas críticas. Reconhece o valor de certas contribuições, mas discorda de quase tudo e acha uma afronta ter de ouvi-lo a respeito das obras que produziu. Apesar disso, aceita o convite de Rodin de trabalhar em seu ateliê afirmando para si própria que “É preciso ir em frente. Só os maus artistas têm medo de perder a personalidade” (DELBÉE, 1988, p. 87). Delbée também relata a semelhança de expressão na produção dos dois. Para isso, remonta o episódio em que o busto que havia esculpido de seu irmão e o busto dela, esculpido por Rodin, causam espanto pelo quanto se pareciam. Enquanto Paul enxerga seu rosto no da irmã e a família comenta a semelhança fisionômica entre eles, tão clara nas esculturas⁴⁰, ela fica perplexa com o quanto as obras [figs. 16-17] se parecem, tendo em conta os aspectos formais:

Não é tanto a semelhança com o irmão que a preocupa, mas a semelhança entre os dois bustos. O sr. Rodin e ela esculpiram da mesma maneira. É dele que ela é gêmea. [...] Camille olha para os dois bustos. Talvez não dê para dizer quem é Paul e quem é Camille, mas também não dá para dizer quem esculpiu, o Sr. Rodin ou Camille! (DELBÉE, 1988, p. 93).

⁴⁰ Na falta de referências precisas de nome ou data das obras, selecionei as que, de acordo com minha análise, aquelas que mais apresentavam semelhanças fisionômicas entre Camille e Paul Claudel, dentre os inúmeros bustos que Rodin esculpiu tendo Camille como modelo e que ela produziu a partir do rosto de Paul Claudel.



fig. 16
Camille CLAUDEL
Mon frère ou Jeune Roman
Bronze
1884
48 x 42 x 22 cm
Toulon, Musée de Toulon



fig. 17
Auguste RODIN
Camille aux cheveux courts
Bronze
1882?
27,2 x 25 x 27 cm
Paris, Musée Rodin

No capítulo seguinte, *O Ateliê*, Anne Delbée narra as primeiras impressões de Camille Claudel trabalhando como aprendiz de Rodin. Segundo a autora, Claudel teria escondido de toda a família sua entrada no ateliê, já prevendo a desaprovação. Delbée comenta o quanto a escultora foi hostilizada já no primeiro dia em que pisou naquele lugar. Olhares espantados por se tratar de uma mulher, comentários a respeito de sua beleza, aos quais ela respondera esclarecendo o que estava de fato fazendo ali: “Sou uma escultora!”. A defesa de Claudel não a livrou de ouvir mais gracinhas, já que para os moldes da época e possivelmente pela fama de Rodin, uma mulher bela e jovem não poderia estar em seu ateliê para trabalhar, salvo se fosse modelo. Com essas, aliás, Rodin geralmente mantinha relações sexuais. Uma delas debocha de Camille Claudel e isso diz muito mais sobre a visão predominante, do que sobre a modelo. Sua descrença com relação às mulheres artistas não é nada senão um sintoma do desrespeito por parte dos artistas e demais homens nos ateliês. Como já vimos no capítulo anterior, as mulheres já tinham seu espaço na sociedade, de modo que não eram bem recebidas nem respeitadas como artistas em ateliês, esses espaços tão masculinos:

A ruiva a olhara, meio bestificada: “Uma escultora! Você é escultora! Uma mulher!” E soltara uma gorda gargalhada. “Ouviram essa? A madame aqui é escultora!” (DELBÉE, 1988, p. 101).

Entre as passagens mais questionáveis desse segundo momento do livro está o relato da primeira relação sexual de Camille Claudel, que foi com Rodin. Como o livro carece de referências, é complicado deduzir em que fontes ela se pautou, ou se foi uma criação completamente livre. O texto, que mais parece um conto erótico de má qualidade, parece querer mostrar que a jovem escultora sabia o que queria e o que estava fazendo, pois ela inicia o relato afirmando que Claudel saiu de casa determinada a ir encontrá-lo e com uma finalidade clara. Ao mesmo tempo, mostra certa inocência por parte dela, o que era de se esperar de uma jovem. A partir de alguns fragmentos como “Tomou a decisão e o ventre queima como um sexo ereto. Ela quer que seja rápido, viu os animais no povoado, leu a respeito. [...] Ouviu falar horrores, as moças sentem dor” (DELBÉE, 1988, p. 113) podemos perceber essas questões. Em outro trecho, Delbée nos mostra uma jovem decidida, mas entregue aos domínios de um homem, muito mais velho, é preciso lembrar: “Sente a blusa que ele arranca, o corpete que ele rasga, sente os seios se libertarem [...], a calcinha que ele rasga” (DELBÉE, 1988, p. 113). Quando a autora escreve “ele a jogou no divã dos modelos, ela se sente modelada, moldada [...]” (DELBÉE, 1988, p. 114) é como se, em certa medida, estivesse descrevendo uma Camille Claudel, como qualquer uma das modelos do ateliê: exposta inteiramente disponível às vontades do mestre. Apesar de não condizer com a evidente diferença entre a artista e as modelos que trabalhavam no ateliê, parece indicar que o fato de Claudel ter posado tantas vezes para Rodin envolvia uma questão sexual, que nessa passagem acabou sendo tratada de um ponto de vista mais fetichista.

Não pretendo aqui fazer uma crítica literária à narrativa, pois não sou apta a fazê-la, tampouco pretendo ignorar o fato de que uma mulher escrevendo sobre a sexualidade de outra já causa certo incômodo, mesmo nos dias atuais. Mas creio que há excessos de detalhes nessa cena e, desconhecendo as fontes, pergunto-me, mais uma vez, no que a autora teria se baseado. Seria mais uma tentativa de mostrar uma Camille Claudel dona de si, madura o bastante para ter uma iniciativa sexual com um homem tão mais velho, transpondo a barreira hierárquica que existia entre eles? Seria uma tentativa de retratá-la como uma mulher, de fato, à frente de seu tempo? Ou ainda, seria uma forma de humanizá-la, mostrá-la como mulher e como mulher desejante? Apesar de a libertação sexual estar totalmente envolvida com a autonomia da mulher, desconfio da eficácia desse relato em uma obra que se propõe a revelar a verdadeira história de uma artista mulher. É preciso ter cuidado quando tentamos tirar Camille Claudel da posição da jovem seduzida, justificando que ela sabia o que estava fazendo, pois ao invés de estarmos a retratando

como uma mulher livre, podemos estar apenas impondo uma leitura contemporânea a fatos de dois séculos atrás, desviando, dessa forma, a atenção de um ponto que é muito importante: Rodin era vinte e quatro anos mais velho que Camille Claudel e o fato de ser seu mestre, ainda que ela pudesse discordar ou tentar mudar isso, colocava-a em clara desvantagem profissional e pessoal. Assim, questiono o quanto uma narrativa que enfatize o caráter afetivo-sexual com tamanha riqueza de detalhes possa contribuir para a aquisição de conhecimento a respeito de Camille Claudel como artista:

Ele abre-lhe as pernas, cada gesto que ela não conhece grava-se em seu cérebro, está lúcida como jamais esteve, vê seu corpo mentalmente, sabe que a vulva está intumescida [...]. Então abre-se ainda mais. Sabe que aquilo diz mais do que mãos. Nunca aprendeu, mas já compreende sua linguagem, ela o quer, que ele devaste tudo nela.[...] Nenhuma ideia de recuar, uma força multiplicada e uma alegria, como se tivesse desafiado os deuses (DELBÉE, 1988, p. 114).

Retomo à obra de Reine-Marie Paris para analisar como foi tratado o período de produção de Camille Claudel sozinha, após ter se separado de Rodin. Ela estava prestes a completar trinta anos. O capítulo intitulado *Os Anos de Solidão e as Últimas de suas Obras* compreende o período entre 1893 e 1913, quando ela inicialmente voltou a ficar apenas em seu ateliê, na Boulevard d'Italie, número 13 e Rodin abandonou o ateliê que ficava na mesma rua onde Claudel, até então, passara mais tempo do que em seu próprio estúdio. Novamente atenta a pontuar as produções da artista em cada período, destaca *La Valse* e *Clotho* [figs. 18-19], ambas expostas no salão de 1893.



fig 18
Camille CLAUDEL
La Valse
1889-1905
Bronze, fonte Elot (1905)
46,4 x 33 x 19,7 cm
Poitiers, Musée Sainte-Croix



fig 19
Camille CLAUDEL
Clotho
1893-1897
Plâtre (1893)
89,9 x 49,3 x 43 cm
Paris, Musée Rodin

É deste mesmo ano uma carta de Camille Claudel a seu irmão, cujo manuscrito [fig. 20] é reproduzido em livros e exposições da escultora. Na correspondência, Claudel agradece e aceita um dinheiro que o irmão queria lhe enviar, comentando sobre suas dificuldades, o aluguel que está atrasado, mas ainda tem forças para contar sobre sua obra mais recente, *Les Causeuses* [fig. 21] e faz um esboço dela na carta. Comenta ainda outras ideias para futuras obras e, após alguns esboços, encerra: “É apenas para você que as confio, não as mostre!” (Camille Claudel apud autor, ano p. 58, tradução minha).

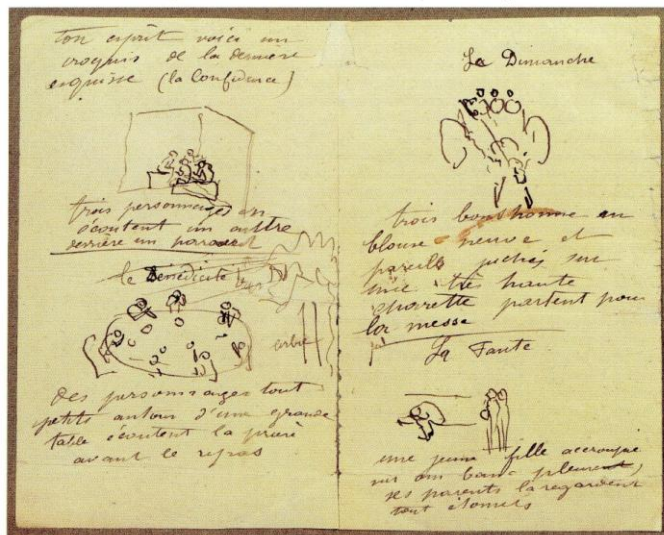


fig. 20
Camille Claudel à Paul Claudel
Lettre non datée (décembre 1893)
Paris, Bibliothèque nationale de France
Fragmento do manuscrito



fig. 21
Camille CLAUDEL
Les Bovardes ou Les Causeuses
1893-1905
Onyx et bronze (1897)
44,9 x 42,2 x 39 cm
Paris, Musée Rodin

Paris comenta a intenção de Camille Claudel de romper com o “estilo da escola Rodin”, o que, para a autora, seria uma estratégia ousada, dada a escassez de outras influências que pudesse seguir, na situação em que se encontrava naquele momento. Segundo Mathias Morhardt, seu amigo e apoiador,

Camille estava agora mais interessada em capturar cenas das ruas e o mundo exterior comum fora de sua janela. Sempre que ela não estava esculpindo, ela estava observando os transeuntes ou gastando longas horas estudando no Louvre ou no Museu Guimet, acumulando um grande número de notas e esboços, à maneira de Daumier, baseada em suas observações. Seu estúdio, Morhardt escreveu, era cheio de figurinos, uma espécie de repositório dos costumes e atitudes da época, todas elas, infelizmente, foram perdidas ou destruídas (PARIS, 1988, p. 56, tradução minha).

Paris destaca ainda que Camille Claudel estava empenhada em criar um “novo gênero de escultura narrativa, baseada na vida cotidiana”, enquanto “Rodin, por outro lado, ainda estava obcecado com a nudez, a ponto de retratar o pobre velho Victor Hugo como se tivesse sido tomado de surpresa em seu banho” (PARIS, 1988, p. 58, tradução minha). Em outra passagem ela comenta que, apesar de seus movimentos para tirar suas criações da sombra de Rodin, seu maior grupo escultórico, *L'Âge Mur* [fig. 22], mostraria ainda essa influência, que durou tanto tempo. De todo modo, é admirável que a autora, como pesquisadora de sua arte, tenha enfatizado as questões que eram caras à Claudel. Ao destacar que a escultora estava em busca de novas temáticas tendo o mundo, o cotidiano como ponto de observação, ela nos deixa claro que Camille Claudel buscava, na verdade, apropriar-se dos tais espaços da modernidade, de domínio masculino, tão comentados em meu primeiro capítulo.



fig. 22
Camille CLAUDEL
L'Âge mur
1890-1907
Bronze, fonte unique Thiebaut frères, Fumière
et Gavgnot (1902)
114 x 163 x 72 cm
Paris, Musée d'Orsay

Além das reflexões propostas a respeito das obras, Paris também se mostra preocupada em comentar a repercussão dos trabalhos de Camille Claudel na época, sua participação em salões e exposições em galerias. Quase todo ano, ela exibia na Sociedade Nacional de Belas Artes, no Salão do Outono ou no Salão dos Independentes e exibiu também nas galerias Bing e Eugène Blot. Camille Claudel exibiu também fora da França, em Bruxelas, no Salão da Livre Estética, em 1884, em Genebra, Roma, talvez até em Nova Iorque, afirma a autora. A obra *Hamadryad* [fig. 23] esteve no salão, “uma honra, com certeza”, escreve Paris, “e bem próxima do trabalho de Rodin, que tinha construído um pavilhão inteiro para abrigar sua arte” (PARIS, 1988, p. 61, tradução minha).



fig. 23
Camille CLAUDEL
Hamadryade
1895
Marbre non localisé, repr.
dans Paul Claudel, 1913, p. 39.

Ainda sobre questões do sistema das artes, Paris comenta uma correspondência de Camille Claudel a Maurice Fenaille, um dos colecionadores interessados em suas obras:

Com sua ajuda, eu espero finalizar *A Onda*, se você pudesse ser amável o bastante para não retirar seu patrocínio de uma artista que é de fato francesa, ainda não muito encorajada; e que depois de exibir por quinze anos no Salão, encontra-se no mesmo lugar onde começou, a despeito das falsas promessas feitas a ela por certas pessoas. (CLAUDEL, s/d, apud PARIS, 1988, p. 61, tradução minha).

A autora menciona ainda críticos que comentavam positivamente as obras de Camille Claudel, destacando a figura de Gustave Geffroy, que falava a seu respeito com frequência, no periódico *La Vie Artistique* [fig. 24]. Entre outros nomes citados pela autora estão os críticos Henry de Braisne, Mathias Morhardt e Gabrielle Reval, cuja crítica denominava Camille Claudel como “a melhor escultora francesa”. De acordo com a autora, o que parecia determinante era a “grande disparidade entre o reconhecimento do público e a admiração de seus pares artistas” (PARIS, 1988, p. 61-62). Afirma ainda que para ter sucesso como escultora, ela teria de ter encomendas oficiais, mas a despeito de algumas tentativas, nunca recebeu nenhuma realmente (PARIS, 1988, p. 62, tradução minha).

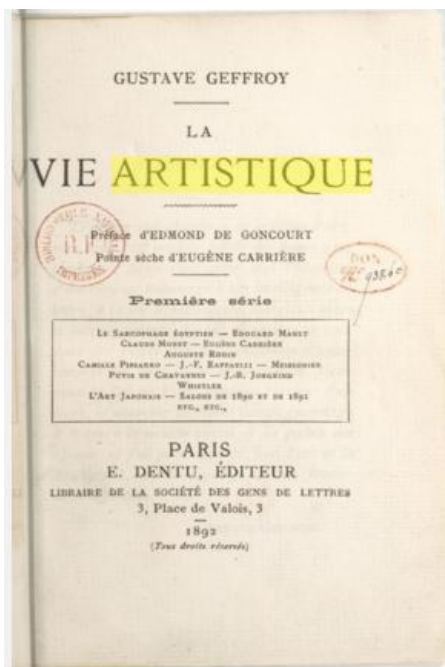


fig. 24
Primeira edição de
La Vie Artistique, 1892
Fonte: Gallica
Bibliothèque Nationale de France

Camille Claudel muda de ateliê ainda duas vezes: a primeira, em 1896, quando deixa o Boulevard d'Italie e passa um ano no número 63 da rua Turenne. A segunda em 1889, quando se transfere para o número 19 da Quai Bourbon, onde passaria seus últimos anos de vida em liberdade.



fig. 25-26
Quai Bourbon
2015
Paris
Fotografia: Ana Priscila Costa

Ao final deste capítulo, Reine-Marie Paris especula sobre as possíveis razões para internação de Camille Claudel, afirmando que “sua extrema solidão, seu sentimento de fracasso, seu ressentimento, contudo, não fornecem o suficiente para uma explicação para o complexo de perseguição que dominou o resto da vida de Camille Claudel” (PARIS, 1988, p. 63, tradução minha). Afirma ainda que esses sentimentos, observados por pessoas que conviviam com ela na época, não pareciam ser “sinais de loucura”, mas que, se comparados a depoimentos de vizinhos ou médicos, a visão dessas pessoas não teria tanto valor, já que a viam apenas ocasionalmente. Paris defende que seria possível especular sobre duas hipóteses: a de que Camille pode ser vista como completamente alienada e seu ódio crescente por Rodin como um sintoma patológico resultante, ou então ela pode ser vista como vítima de uma obsessão neurótica que deforma e exagera as percepções de uma mente saudável (PARIS, 1988, p. 63, tradução minha).

O fato é que, independente da hipótese na qual acreditemos, Camille Claudel passou a acreditar em uma conspiração por parte de Rodin, que incluía acusações de plágio e roubos de obras. E apesar de ser difícil de acreditar ou provar que um escultor na condição de Rodin precisaria fazê-lo, é preciso levar em conta que Claudel gastou mais de dez anos trabalhando em seu ateliê, então onde estariam todas essas obras criadas em conjunto, arduamente? Por que só podemos encontrar poucas obras assinadas, de fato, por Camille Claudel, enquanto trabalhava no ateliê de Rodin? Reine-Marie Paris encerra o capítulo afirmando que o passar dos anos da escultora em seu último ateliê parecia um plano de suicidar-se aos poucos, iniciado pela total reclusão que incluía fechar as janelas em definitivo e pela destruição de parte de suas obras.

A narrativa de Anne Delbée não apresenta muita diferença ao narrar o período sobre o qual comentei páginas atrás. Trata-se basicamente de uma forma diferente – bem mais comovente – de relatar o período, o que é compreensível, já que estamos falando de uma autora teatral. Convém dizer que a obra foi aos palcos em 1986, dirigida e encenada pela autora.



fig. 27
Camille Claudel, Une Femme
Fonte: Gallica
Bibliothèque Nationale
de France

Delbée dedica os textos finais à narração do episódio da internação de Camille Claudel, em 10 de março de 1913. No dia 3 do mesmo mês, seu pai havia morrido, embora ela não soubesse pois não leu a carta que comunicava o ocorrido. A autora toma liberdade, novamente, de escrever o que seriam pensamentos da escultora, em tom de presságios: “Ela espera o amanhecer. Ela os espera. Quem virá? Quantos serão?” E prossegue com divagações que, com exceção da nudez, podem ser confirmadas em outros relatos sobre o estado em que ela se encontrava na ocasião de sua internação: “Há uma semana ela não sai. Nem se alimenta. Nada de gestos inúteis. Nua. Para estar mais pronta, ela se despojou” (DELBÉE, 1988, p. 366). Tais descrições nos sugerem que Camille Claudel teria uma consciência prévia do que estava prestes a acontecer:

Eles surgiram de botas e capacetes. A porta arrombada. A matilha em peso a agarrou pela garganta como se fosse um cervo. Golpeada, jogada no chão. Ela não diz uma palavra. Uma mulher nua, não e de se suportar. Ela se deixa levar. Sem falar. As asas aparadas. A camisa de força está gasta. Lá fora a ambulância espera. [...] Os dois cavalos relinham sob o chicote (DELBÉE, 1988, p. 367).

Da internação, Delbée passa para o momento em que a família Claudel estaria à procura dos restos mortais de Camille Claudel, a fim de lhe dar uma sepultura mais digna. A resposta do órgão responsável pelos cemitérios foi de que a sepultura de número 392 havia desaparecido. Dessa forma, a autora encerra a narrativa, anexando uma cronologia e o artigo de Mathias Morhardt, de 1898. Sua preferência por expor fragmentos de cartas de Camille Claudel no período pós-internação entre os capítulos, ao invés de dar a elas mais espaço mostra que o objetivo de sua obra não era documental. Completamente diferente do trabalho de Reine-Marie Paris, que dedica um total de trinta e cinco páginas à tradução e comentários sobre correspondências trocadas entre 1907 e 1938, poucos anos antes de sua morte.

A importância da obra de Reine-Marie Paris extrapola a tradução para o inglês de tantas correspondências. Ela apresenta ainda outros capítulos que se referem a aspectos posteriores à sua internação e morte. No texto *O ouro que ela encontra*⁴¹, dá enfoque à evolução de suas obras, apontando o equívoco de se tratar Camille Claudel como uma talentosa aprendiz de Rodin, o que, para ela, seria uma “classificação inexata desde que, propriamente dizendo, Rodin nunca havia tido nenhuma pupila” (PARIS, 1988, p. 165). A autora critica ainda a forma como se referiam a Camille Claudel como uma autodidata, um “Rimbaud feminino da escultura”, pois isso daria a entender que ela criava suas obras instintiva e espontaneamente, desmerecendo a destreza e o profissionalismo que se pode notar desde suas primeiras obras.

Além de comentar o processo criativo de Camille Claudel, a autora defende algumas aproximações possíveis de suas obras com a arte grega, o que poderia ser evidenciado analisando o busto que esculpiu de Rodin; afirma ainda que se pode perceber influências impressionistas em sua arte, mais em suas pinturas e desenhos. De acordo com a autora, se analisarmos mais por suas fontes de inspiração e não tanto pelas questões formais, a artista mostrava uma honestidade instintiva no que dizia respeito a seus modelos e seu olhar para o mundo, o que a colocaria “mais próxima desse novo movimento e mais distante das pomposas repetições” (PARIS, 1988, tradução minha). Isso possivelmente é decorrência da posição social da família Claudel que, por sua origem humilde, manteve Camille Claudel apartada dos esnobes pensamentos burgueses do Segundo Império (PARIS, 1988, p. 169). Paris afirma ainda que o segredo da arte de sua arte era o amor que tinha pela terra, “esta era sua musa permanente” (PARIS, 1988, p. 169, tradução minha).

Seu último capítulo, *Camille Claudel Today*, conclui a pesquisa trazendo um dado importante: Mathias Mohrardt teria proposto a Rodin que o Hôtel Biron, hoje Museu Rodin, oferecido ao escultor pelo governo francês, tivesse um dos cômodos dedicados às obras de Camille Claudel. Rodin aceitou a proposta sem hesitar, porém, por questões administrativas e burocráticas, o projeto não chegou a evoluir. Para a autora, isso seria uma clara demonstração de proteção paternal por parte de Rodin, uma forma de organizar as obras de uma “filha adotiva”. Com essa conclusão, Reine-Marie Paris estava, já na metade dos anos 1980, alertando para o problema de manter em uma mesma instituição as obras

⁴¹A autora refere-se aqui à frase de Rodin “Eu a mostrei onde ela poderia encontrar ouro, mas o ouro que ela encontra pertence verdadeiramente a ela” (RODIN, s/d, apud PARIS, 1988, p. 165). Para Paris, a afirmação de Rodin mostra que qualquer um seria totalmente capaz de identificar entre uma escultura de Camille Claudel e uma de Rodin.

de Camille Claudel e as de Rodin. Ao criticar a atitude do escultor o comparando a um pai protetor ela parece afirmar que ele estava mais interessado em mantê-la sob sua supervisão. O que poderia ser visto inocentemente como uma homenagem pode significar apenas mais uma tentativa de fortalecer e deixar ainda mais clara a distância hierárquica entre os dois.

*Camille Claudel, A Life*⁴², publicado em 2002, evidencia que os anos 2000 representaram uma retomada da artista como tema de pesquisa. A partir do próprio título, observamos um interesse em contar a história de uma vida, com início, meio e fim. Parece se tratar de uma biografia propriamente dita, sem o interesse inicial de contá-la a partir da condição de mulher ou de artista, mas, de todo modo, a narrativa passa por isso, já que são questões indissociáveis da história. Nesse sentido, já no prefácio, Ayrál-Clause, deixa claro que o objetivo principal da obra é revelar a verdadeira Camille Claudel e desconstruir alguns mitos de sua história, mas que secundariamente também lhe interessa dar voz às artistas mulheres que viviam em Paris no mesmo período, como Claudel, “lutando para superar as limitações impostas a elas, incluindo Cecília Beaux, Marie Bashkirtseff, Kathleen Kennet Scott, Hélène Bertaux e muitas outras” (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 7, tradução minha).

A autora escolhe como prólogo da obra o reencontro entre Camille Claudel e Jessie Lipscomb, escultora com quem dividia ateliê. O episódio em questão é a visita da amiga acompanhada do marido ao asilo de Montdeverges, em 1929, quando Claudel já completava quinze anos de reclusão, então com sessenta e cinco anos de idade e depois de quarenta e dois anos de nenhum contato entre as amigas. Reproduzo aqui a ênfase nos dados fornecida pela própria autora, preocupada em mostrar ao leitor, em números, a ação do tempo. Os registros desse encontro, feitos por William Elborn, merecem destaque, pois se tornaram imagens emblemáticas da escultora e desse fato. A fotografia em que Camille Claudel está sozinha [fig. 29] é sempre apresentada em contraponto à imagem de 1884, de autoria de César [fig. 28]. Na escassez de mais registros, a foto tirada por Elborn parece ter o poder de mostrar os estragos provocados em Camille Claudel, que vão além dos aspectos físicos, além da questão óbvia do envelhecimento.

A fotografia de César apresenta uma artista desafiadora, de apenas vinte anos que nos encara, séria, firme, de pé, livre. Em contraponto ao que se poderia esperar de uma

⁴² AYRAL-CLAUDE, Odile. *Camille Claudel, A Life*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., 2002.

jovem artista do século XIX, Camille Claudel, ao enfrentar o fotógrafo está, na verdade, enfrentando os homens, o sistema das artes, as contrariedades. Está enfrentando a todos nós, ainda hoje. Passados tantos anos de sofrimento, silêncio, ausências e, principalmente, afastamento total de seu fazer artístico, a Camille Claudel retratada em 1929 é outra. É uma senhora pacata, que traz em seu semblante uma paz perturbadora, porque vem do cansaço da espera e da resignação. Eram raras as visitas que recebia. Do irmão, quando muito, uma vez a cada ano. Aos sessenta e cinco anos, depois de tanta privação, Camille Claudel está sentada, de mãos cruzadas, possivelmente um ato de não saber mais o que fazer com elas. Foi escultora um dia. É com essa fotografia que Odile Ayral-Clause ilustra um dos últimos capítulos de sua obra, intitulado “Sobrevivendo”.



fig. 28
Camille Claudel, 1884
Fotografia: César

fig. 29
Camille Claudel no asilo
Asilo Montdevergues, 1929
Fotografia: William Elborn

Se olharmos para as fotografias das artistas, lado a lado, em 1886 e em 1929, a diferença foge dos aspectos físicos da idade. Na primeira imagem [fig. 30], Camille Claudel e Jessie Lipscomb estão na faixa dos vinte anos. Junto delas está Louise, irmã de Camille Claudel, à esquerda da fotografia. Elas estão à mesa de chá, com cigarros nas mãos, conversando, em um momento de descanso do trabalho e de descontração. Claudel é a figura central da imagem, novamente encara o fotógrafo e o espectador numa postura ousada.



fig. 30
Jessie Lipscomb (à esquerda),
Camille Claudel (ao centro),
Louise Claudel (à direita)

A imagem do reencontro entre as duas amigas [fig. 31] se diferencia muito pouco da fotografia que a retrata sozinha. Nesta, Claudel está com os braços e não só as mãos cruzadas, mas o significado seria mais ou menos o mesmo. Lipscomb repousa a mão carinhosamente sobre a perna da amiga. A principal diferença é na expressão de Camille Claudel, que parece ter mais ternura. Ela esboça um sorriso que não sai e pode-se presumir por que razões. Quem sorriria para uma fotografia depois de tantos anos abandonada? Depois de tantos anos provavelmente sem sequer olhar-se no espelho? Mais do que isso, que motivos teria para sorrir? Teria sorrido para a própria amiga com a qual dividiu anos de juventude e trabalho?



fig. 31
Camille Claudel e Jessie Lipscomb
Asilo Montdevergues, 1929.
Fotografia: William Elbom

A escolha por iniciar a narrativa retratando o encontro entre elas se difere de outras obras comentadas aqui por abordar com clareza, pela primeira vez, a desavença entre as duas colegas de escultura. Dessa forma, a autora dedicou-se a traçar uma breve biografia de Jessie Lipscomb, apresentando sua família como grande apoiadora da filha e de Claudel, como se pode ver no capítulo “A nova parceira de estúdio”, no qual comenta o primeiro estúdio de Camille Claudel com parceiras inglesas e o ingresso de Jessie Lipscomb, em 1884, quando também teria passado a viver junto à família Claudel, tamanha a proximidade entre as duas amigas. Mas creio que, além de focar essa relação, que até então não tinha recebido tanta importância, a autora transmite aqui também uma outra mensagem: a do reencontro de duas juventudes, na Paris do século XIX, cheia de sonhos, agora, perdidos. Para a autora, possivelmente, estava ali uma metáfora da mulher artista naquele período: uma se casa e deixa a vida artística. A que insiste, acaba fracassando de outra forma, presa em um asilo.

Após essa longa digressão sobre as imagens, voltemos à obra. Os capítulos de Ayral-Clause repetem a ordem já vista nos dois livros anteriores, mas com uma abordagem diferente. À infância, por exemplo, a autora dedica um capítulo chamado *Uma Paixão Prematura*, no qual descreve a relação de Camille Claudel com a materialidade da natureza. Comenta o quanto a casa de férias da família em Villeneuve foi importante na criação da escultora, que via no barro o principal tesouro local. Evidentemente que a autora também explora a questão familiar, as constantes brigas que envolviam a todos, as desavenças com a mãe e a proximidade com o irmão. É dele, aliás, uma descrição bastante questionável sobre a própria mãe, Louise-Athanaïse: “como poderia esta mulher cujo caráter era sobretudo marcado pela humildade e pela simplicidade ter dois filhos como minha irmã Camille e eu?” (CLAUDEL, 1968 apud AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 12, tradução minha). Isso, de acordo com a autora, explicaria a afinidade de Louise com a filha mais nova, de mesmo nome, uma jovem mais tradicional para os moldes da época. “Ela nunca entendeu seus dois mais talentosos filhos, Paul e Camille”, afirma Ayral-Clause (2002, p. 12, tradução minha).

Posteriormente, relata a chegada de Camille Claudel a Paris, fase que também ganhou destaque nas obras anteriormente analisadas. O capítulo chamado *Camille nos anos 1880* destaca a importância da mudança para sua carreira e desenvolvimento, já que a cidade, mesmo que cheia de restrições para mulheres artistas, ainda configurava um cenário muito mais oportuno para ela, em comparação às suas residências anteriores. A autora aponta que

Camille não podia ter escolhido um momento melhor para se mudar para Paris. A cidade era vibrante, industrializada e movimentada pelas atividades artísticas. Os estúdios tinham se mudado para as ruas, e a arte estava verdadeiramente envolvida com a vida contemporânea (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 22, tradução minha).

Ela destaca questões institucionais pelas quais as artistas mulheres se viam obrigadas a buscar escolas e estúdios particulares como alternativa para algum acesso à educação em artes. No caso de Camille Claudel, como já vimos, a alternativa foi a Academia Colarossi, mais justa na relação custo-benefício, na qual ela ingressou em 1881. No capítulo seguinte, comenta especificamente sobre escultura, dando bastante espaço à Rodin na narrativa. Nesta fala, destaca a importância de se fazer diferença entre a escultura e a arte em outros suportes, especificando suas dificuldades especialmente para mulheres:

Escultura é um desafio ao senso comum por sua própria natureza: é bagunçada, vigorosa e é cara. É bagunçada e vigorosa porque escultores trabalham no pó e na sujeira, gastando incontáveis horas fazendo trabalho manual. [...] Para mulheres, além de sujo, era provavelmente mais difícil, uma vez que mulheres que desejavam se vestir como homens, tinham de ter solicitado uma permissão especial ao chefe de Polícia. Com as bainhas de seus longos e atrapalhados vestidos arrastando no chão, elas também subiam escadas e carregavam materiais pesados (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 34, tradução minha).

Quando a autora se refere à escultura como uma arte cara, além dos materiais envolvidos, ela destaca o custo extra que escultores tinham na contratação de modelos particulares. Ocorria com frequência de iniciantes convidarem amigos e familiares para posarem para eles, como ocorreu com a própria Camille Claudel que tomava por modelos seu irmão, sua irmã e um amigo, Giganti [fig 32]. Ela destaca, porém, que essas pessoas não podiam ser comparadas a modelos profissionais⁴³, capazes de posar por horas sem descanso, mesmo nas mais desconfortáveis posições.

⁴³ “Ao longo da segunda metade do século XIX, novas escolas de arte e estúdios produziram um aumento de demanda para todos os tipos de modelos. Consequentemente, vários italianos se mudaram para a França em resposta a essa demanda, e Paris contava quinhentos modelos italianos por volta do final do século” (AYRAL-CLAUDE, p. 35, tradução minha).



fig. 32
Camille CLAUDEL
Gigant
1885-avant 1892
Bronze
42,2 x 25,7 x 26,5 cm
Nogent-sur-Seine, Musée Camille Claudel

Ayral-Clause destaca ainda neste capítulo que a relação de Rodin com sua companheira, Rose Beuret, teria começado em 1864, quando ela era sua modelo particular. A autora afirma que essa “costureira encantadora” de características “levemente masculinas” pode ser percebida em algumas das primeiras esculturas de Rodin. Tão logo a relação deixou de ser apenas de escultor com a modelo, Rose tornou-se responsável por cuidar do ateliê de Rodin, tanto na manutenção e organização, como em coisas mais específicas, como o controle da temperatura e da umidade das esculturas e materiais do escultor. Auxiliou também cuidando do pai de Rodin, desde que ele ficou doente, até sua morte. Acredito que a autora tenha dado espaço à profundidade dessa relação na narrativa não como forma de justificar o porquê de Rodin jamais ter se separado de Rose. Parece-me que ela está mais interessada em tornar evidente o comportamento do artista em relação às mulheres, já que ele jamais se casou com Rose, embora tenha vivido com ela até o fim da vida e não deu seu sobrenome ao filho que tiveram, Auguste. Rodin vivia para a escultura e não assumir compromissos com mulheres não parece circunstancial, pelo contrário, soa como uma convicção.

Nos capítulos seguintes, a autora discorre sobre a vida no ateliê que Camille Claudel dividia com amigas inglesas, inclusive Jessie Lipscomb e em seguida discorre sobre o ingresso das duas escultoras no ateliê de Rodin. Ela destaca a importância das correspondências guardadas pela amiga de Claudel, que incluem cartas recebidas dela e de Rodin, cujas informações darão o tom no relato de alguns fatos. De certa forma, parece haver um interesse da autora em relatar o quanto Jessie era menos privilegiada que Claudel,

talvez como um meio de explicar o distanciamento entre as amigas, que durou tantos anos. Em dada passagem, ela comenta as vantagens de jovens que trabalhavam em ateliês particulares de mestres, mas que Rodin não investia em todas na mesma proporção. Ela explica:

Elas trabalhavam para Rodin, elas aprendiam com Rodin e elas compartilhavam modelos e criações. Elas também desfrutavam de outros privilégios, porque o lado “esplêndido” de trabalhar no ateliê de um mestre se estendia para além das oportunidades de aprendizado. Um artista importante como Rodin poderia ajudar suas protegidas a conseguir acesso em vários Salões, encontrar possíveis compradores, e receber reconhecimento nos jornais. Enquanto Rodin parecia ter feito pouco por Jessie a esse respeito, numerosas anotações e cartas indicam que ele frequentemente usou sua influência em benefício de Camille. Mas mais do que motivado por pura admiração pelas esculturas de sua pupila, pelos anos 1885, ele estava apaixonado por ela (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 56, tradução minha).

No capítulo em que aborda o *Amor Difícil* entre Camille Claudel e Rodin, a autora relata o quanto essa relação era incômoda de se tratar ainda em 1936, quando Judith Cladel, biógrafa do escultor, se referia a Claudel, sem lhe dar nome, chamando-a de “La belle artiste”. Segundo Ayrál-Clause, esse era um tratamento que dava à escultora um status de “assombração”, no livro dedicado a Rodin. Isso teria a ver com o fato de que, ainda que no ano em questão a artista estivesse internada no asilo de Montdeverges, algumas fontes⁴⁴ já a declaravam como morta em 1920. Outro indício desse suposto plano de acabar com rastros da história de Camille Claudel ocorreu com suas correspondências. As cartas trocadas entre ela e seu pai desapareceram – ou foram destruídas, como afirma a autora – assim que ela foi internada.

O mesmo ocorreu com as correspondências entre ela e Rodin. De acordo com a autora, Mathias Morhardt entregou uma coleção de cartas entre os dois escultores ao Museu Rodin e as cartas, que ficavam guardadas em um envelope “Cas Camille Claudel”, escrito pelas mãos de Rodin, desapareceram, mas foram reencontradas posteriormente e hoje já integram novamente os arquivos do Museu. “Cinco delas”, afirma Ayrál-Clause, “foram encontradas na casa de Cécile Goldschneider, antiga curadora do Museu Rodin depois de sua morte” (AYRAL-CLAUDE 2002, p. 261, tradução minha).

⁴⁴ Diversos dicionários e enciclopédias citam a data de sua morte em 1920. Entre eles, Le Grand Larousse Encyclopédique (Paris, 1960); Le Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs (Paris, 1955); E. Bénézit, Dictionnaire critique ET documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs ET graveurs (Paris: Gründ, 1976). Cfe. nota de Ayrál-Clause, tradução minha.

A autora comenta a importância de Jessie Lipscomb como mediadora da relação entre Camille Claudel e Rodin, servindo muitas vezes de aliada dele, como na situação em que viajou com a amiga à Inglaterra em 1886 e Rodin lhe escrevia pedindo notícias de Claudel, que não lhe respondia sempre. Além disso, ele viajou a Londres para encontrá-las e, a família Lipscomb como era muito admiradora de seu trabalho, o convidou para ficar na casa deles por um dia ou dois, acompanhado de Rose. Acabou permanecendo por apenas uma noite, um mês depois do convite. Foi um episódio tenso para “os amantes”, como comenta Ayral-Clause. Especialmente para ela, é claro, que estava “focada demais em sua carreira artística para arriscar perder seu professor e mentor por puro capricho” (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 63, tradução minha). A autora explica que:

Em sua vida privada, Camille estava arriscando mais do que Rodin, e ela só temia as consequências da descoberta. Em sua vida profissional, dúvida e frustração estavam vindo à tona. Ela deu muito a Rodin: sua energia, talento, mesmo sua beleza, já que ela posava para muitos retratos que ele fez dela entre 1884 e 1886. Sua contribuição como modelo pode ter se estendido a alguns dos nus que Rodin criou ao longo desse período. Em troca, ela esperava seu forte apoio no mundo da arte para exposições, artigos e jornais, e introdução a possíveis compradores. Camille também esperava sua atenção focalizada, sem interferências da sempre presente Rose, modelos femininos sempre familiares e das sempre solicitantes alunas. Ela havia provado bem cedo que sua determinação poderia prevalecer acima das hesitações de seu pai, e ela colocava a mesma determinação para trabalhar com Rodin (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 64, tradução minha).

Para uma melhor compreensão das expectativas pessoais e profissionais da artista em relação a seu mestre e também como um possível indicativo para as divergências que ocorreriam entre ela e a amiga Jessie, convém exibir integralmente o contrato escrito por Rodin, datado de outubro de 1886, cujo manuscrito [fig. 33] ainda pode ser encontrado nos arquivos do Museu Rodin. É difícil deduzir se essas palavras foram escritas por iniciativa dele, ou por exigência de Camille Claudel, mas fica muito claro aqui que, para ela, a demanda dessa relação não era unicamente afetiva, como outros autores podem afirmar. Ao revelar Claudel como uma jovem artista preocupada com a exclusividade de aulas e apoio em sua carreira, ela confirma o ponto de vista de Reine-Marie Paris que, como já vimos, desconfia da imagem de Camille Claudel loucamente apaixonada por Rodin:

No futuro e a começar de hoje, 12 de outubro de 1886, eu terei por aluna apenas a Senhorita Camille Claudel e eu irei protegê-la sozinho por todos os meios que eu tenho à minha disposição, através dos meus amigos que serão dela, especialmente através dos meus amigos influentes.

Eu não aceitarei nenhuma outra estudante de modo que nenhum outro talento rival possa ser produzido por acaso, embora eu suponha que raramente se encontrem artistas tão naturalmente dotados.

Na exposição, vou fazer tudo que posso pela localização e os jornais.

Sob nenhum pretexto irei para a Senhora... a quem eu não vou mais ensinar escultura. Após a exposição em maio iremos para a Itália e viveremos lá comunalmente por pelo menos seis meses de uma ligação indissolúvel na qual Senhorita Camille será minha esposa. Ficarei muito feliz em oferecer uma estatueta de mármore, se Senhorita Camille desejar aceitá-lo, dentro de quatro ou cinco meses

A partir de agora até maio não terei nenhuma outra mulber, caso contrário, as condições do presente contrato estão quebradas.

Se a minha encomenda chilena vier, iremos ao Chile em vez da Itália.

Não levarei nenhuma das modelos que conheci.

Teremos uma fotografia tirada por Carjat nos trajes usados por Senhorita Camille na Académie, roupas para o dia e, possivelmente, roupas para a noite.

Senhorita Camille vai ficar em Paris até maio.

Mademoiselle Camille promete-me as boas-vindas a seu atelier quatro vezes por mês até maio.

Rodin.

(RODIN, 1886, apud AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 69-70, tradução minha).

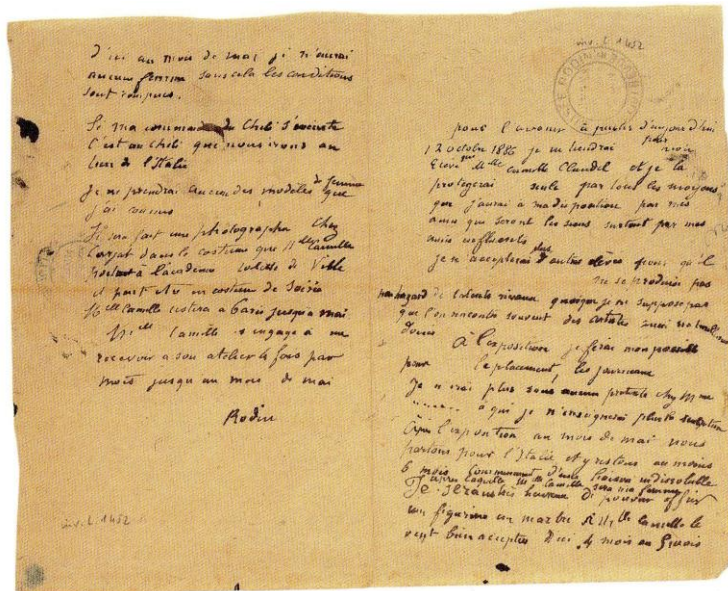


fig. 33
Auguste RODIN
Contart d'engagement avec Camille Claudel
12 octobre 1886
Paris, Musée Rodin

As razões pelas quais Camille Claudel e Jessie Lipscomb romperam amizade não podem ser reveladas completamente pela ausência de documentos para a reconstituição dos fatos. Segundo documentos acessados pela autora, as razões eram mais profissionais, de competição. Enquanto Claudel era superprotegida por Rodin, Lipscomb não conseguia participar de muitas exposições em Paris, pois seu trabalho, pautado na tradição vitoriana, parecia atrair apenas o público inglês. Ela se sentia desassistida e negligenciada por seu mestre e, desconhecendo o conteúdo do “contrato” firmado entre ele e Claudel, ela não podia compreender a distância dele, sua ausência como professor. De acordo com Ayrál-Clause, Camille Claudel teria começado a acumular rancor por Lipscomb assim que ela solicitou uma redução do valor que pagava à Claudel, pelo aluguel do estúdio onde trabalhavam juntas. Em trechos de correspondências como “Jessie chega na terça-feira à noite. Acho que ela deve ter comprado muitos vestidos neste ano, porque ela solicitou uma grande redução no aluguel do meu ateliê⁴⁵, ou ainda “Que felicidade se meu dinheiro puder ser útil pra você! [...] Enviarei a Petersburgo seu Narciso, seus estudos e os bustos porque não tenho muito espaço em meu ateliê e você vai me permitir, assim como vai me pagar pelo transporte, não vai?”⁴⁶.

Possivelmente em função das combinações com Camille Claudel, Rodin se recusa a dar aulas a Lipscomb e uma amiga sua, Emily Fawcett. A partir de uma troca de cartas entre aluna e mestre, fica claro que Rodin delegou à Claudel que o substituísse nas aulas e, fica evidente em outra passagem que obrigava Lipscomb a continuar sendo mensageira entre ele e Claudel em troca de aulas, misturando essa questão pessoal. Farta dessa função e da atitude relapsa de Rodin, ela se nega a servi-los nesse sentido e então a amizade entre as duas fica cada vez mais abalada, como mostram outros trechos reproduzidos pela autora, em que Camille Claudel se queixa novamente à amiga Florence Jeans, relatando sua decepção com o comportamento da amiga, citando, entre outras coisas, que Lipscomb estava se oferecendo como professora de escultura a alunas inglesas que procuravam Claudel, alegando que tinha condições de fazê-lo, “tão bem quanto Rodin” e que o preço que Camille Claudel pedia pelo aluguel do estúdio era muito alto (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 82).

⁴⁵ Carta de Camille Claudel à amiga Florence Jeans, em 12 fevereiro de 1887, onde comenta o retorno de Jessie Lipscomb a Paris, depois de ter passado todo o verão na Inglaterra.

⁴⁶ Carta de Camille Claudel onde responde com tom de sarcasmo a Jessie Lipscomb, que havia questionado sobre o valor inflacionado na fundição de um busto. Correspondência do arquivo de Elborn, sem data. A autora destaca em nota que a carta não parece escrita por Camille Claudel e também não parece um documento original.

Outro importante apontamento apresentado nessa biografia é o de que Rodin, ainda que tenha se inspirado fortemente no corpo das mulheres em suas reproduções e as tenha explorado amplamente em sua vida pessoal, tinha uma postura com relação a alunas que precisava ser destacada. A partir da admissão de Claudel e Lipscomb como aprendizes e a despeito do comportamento de seus pares artistas, ele mantinha seu ateliê aberto para outras alunas.

Acerca das especulações sobre duas ou mais gestações de Camille Claudel, Ayral-Clause comenta que os rumores foram negados por Rodin em sua biografia. A autora afirma que o assunto também é mencionado em uma carta que Paul Claudel enviou a uma amiga que confessou ter feito um aborto no passado, datada de 1939. Pelo conteúdo da correspondência, pode-se supor que houve ao menos uma interrupção de gravidez e, pelo tom de Paul, não foi espontâneo, mas provocado:

Uma pessoa muito próxima de mim cometeu o mesmo crime e está pagando por isso em uma casa para loucos por vinte e seis anos. Matar uma criança, matar uma alma imortal, isto é horrível! Isto é medonho! Como você pode viver e respirar com tamanho crime sobre sua consciência (talvez eu não tenha entendido você?) [...] De qualquer forma, eu não falo com você com a indignação de um Fariseu, mas com a compaixão de um irmão. (AYRAL-CLAUDE, 2002, p. 115, tradução minha).

Longe de querer fazer uma leitura contemporânea no que se refere a aborto, mas me surpreende a tirania de Paul Claudel de tomar a atitude da irmã como justificativa para seu trágico fim. A interdição de Camille Claudel – muito longe de ser um *castigo divino* – foi arquitetada por ele e sua mãe. As pouquíssimas visitas que fez à irmã ao longo dos trinta anos de reclusão deixaram explícito que a internação de Claudel foi mais uma espécie de punição de sua família do que uma preocupação com sua saúde ou segurança.

Odile Ayral-Clause utiliza-se da obra *La Convalescente* [fig. 34] de Rodin, para falar do fim de seu relacionamento com Camille Claudel, que se deu, em definitivo, quando ele tinha cinquenta e três anos e ela, vinte e nove. Nas palavras da autora, “[...] a cabeça e as mãos de Camille mal emergem da pedra, como se uma tempestade estivesse prestes a engoli-la. Ela parece flutuar com as mãos nos lábios, em um gesto de último adeus” (AYRAL-CLAUDE, p. 116, tradução minha).



fig. 34
Auguste RODIN
La Convalescente
1892
Marbre
Paris, Musée Rodin

Como na obra de Reine-Marie Paris, a narrativa de Odile Ayrál-Clause também privilegia aspectos profissionais de Camille Claudel. Essa última, todavia, enriquece ainda mais os capítulos trazendo fragmentos de comentários de críticos e jornalistas da época. Para citar alguns exemplos:

Junto a Berthe Morisot, Camille Claudel é o mais belo nome da arte feminina no final do século XIX. Eugène Blot, comerciante de arte e defensor de Camille Claudel, escreveu justamente que ela estava para Rodin como Morisot estava para Manet. Cada uma, trabalhando próxima de um mestre esmagador, manteve sua própria personalidade. Claudel também deve algo ao mestre de Meudon; ele a marcou com seu toque, formou-a como ele modelava gesso. Mas essa mulher rústica de Lorraine, dura, teimosa, indomesticável, manteve-se ela mesma. [...] Camille Claudel, que foi infeliz e desapareceu como um meteoro do mundo dos ateliês, merecia a honra dada a ela pela Société des Femmes Artistes et Modernes. Elas são legitimamente orgulhosas por esta mulher, cujo autêntico gênio continua reconhecido apenas por alguns.⁴⁷

O grupo em mármore branco é maravilhoso por causa tanto de sua graça, quanto de seu poder. O torso de adolescente vive e palpita, e o jovem homem segura a mulher desmaiada com tanta admiração apaixonada. O trabalho é de uma incomparável pureza de traço. [...] Senhorita Claudel é uma completa figura do gênio feminino.⁴⁸

A nota de Gabrielle Réval referia-se à obra *Vertumne et Pomone* [fig. 35], versão em mármore de *Sakuntala*.

⁴⁷ Louis Vauxelles, “*Les Arts: rétrospective Camille Claudel?*”, *Le Mode illustrée* (12 May 1934). O pai de Camille era da região de Vosges, por isso a referência a “essa rústica mulher de Lorraine. Nota de Ayrál-Clause. Tradução minha do trecho em inglês.

⁴⁸ Gabrielle Réval, *Les Artistes Femmes au Salon de 1903*, *Femina* 55 (1 May 1903), p.520. Cf. nota de Ayrál-Clause.



fig. 35
Camille CLAUDEL
Vertumne et Pomone
1905
Marbre blanc sur socle marbre rouge
92 x 80 x 42,5 cm
Paris, Musée Rodin

Camille Claudel é uma grande artista. Alguns de nós temos dito isso por muito tempo, e gostaríamos de acreditar que ninguém não sabe disso; estaríamos errados; continuamos apenas alguns. Nada mais injusto que o destino dessa mulher heroica. Ela jamais parou de trabalhar e seu trabalho obstinado é visível em trabalhos que pertencem ao mais bonito da escultura contemporânea; ela continua pobre e sua produção está comprometida devido às suas precárias condições de vida. E ainda, isso precisa ser sabido, e gostaria de gritar isso, na esperança de ver essa iniquidade acabar.⁴⁹

Ayral-Clouse dedica quase cem páginas de seu livro ao período pós-internação de Camille Claudel. Reproduz incontáveis correspondências, a fim de tornar explícita a tentativa inútil empreendida pelos médicos que a tratavam e também por Jessie Lipscomb que escreveu à família contando de sua visita em 1929. De acordo com a autora, ficou muito claro para a amiga que a escultora estava completamente lúcida e não representava perigo para ninguém. A mesma fotografia emblemática tirada pelo marido de Lipscomb foi enviada na ocasião para a irmã de Camille Claudel, Louise, que afirmou ser incapaz de reconhecer a própria irmã. Argumentou, porém, que, de todo modo, não poderia fazer nada para salvar a irmã, pois ela já teria feito muito mal à família. As correspondências da mãe e do irmão em resposta aos médicos são ainda mais desoladoras, por não

⁴⁹ Charles Morice, após exposição individual retrospectiva de Camille Claudel, na galeria de Eugène Blot, em 1905.

apresentarem nenhum sinal de compadecimento pela situação da escultora. Pautada por essas cartas, Ayral-Clause levanta questões cruciais para a discussão, o que nos leva a crer que o silenciamento da artista foi bem planejado pela família, que sequer se preocupou em dar um fim digno para seus restos mortais: eles também desapareceram, como parte de suas cartas.

Encerrando as biografias, está *Camille Claudel, Une Mise Au Tombeau*⁵⁰, publicada em 2009 e ainda não traduzida do francês, o que me impediu de analisá-la com a mesma minúcia com que analisei as demais obras. Todavia, não poderia deixá-la de fora, ainda que seja para comentar seus principais aspectos. Começamos pela capa [fig. 36], como fiz nos casos anteriores. O autor optou por apresentar fotografias de quatro momentos emblemáticos da artista, como forma de anunciar que o livro dará conta de uma trajetória e não apenas de um recorte.



fig. 36
Capa da edição francesa,
publicada em 2009.

O título nos diz ainda mais, pois traduzindo para o português seria *Camille Claudel, Um Enterro*: mostra o posicionamento do autor, Jean-Paul Morel (França, 1943-) de desvendar a história de Camille Claudel afirmando que ela, seu nome, sua história foram

⁵⁰ MOREL, Jean-Paul. *Camille Claudel, Une Mise Au Tombeau*. Bruxellas: Les Impressions Nouvelles, 2009.

enterrados. A exemplo das outras biografias que dedicaram bastante espaço para tratar do período pós-internação da artista, arrisco afirmar que Morel tem em mente que o sepultamento da artista se deu em vida. Isso se confirma ao olharmos para o sumário da obra, que traduzi para o português:

- **Capítulo I - Em busca de Camille desaparecida**, onde o autor comenta seu anúncio de morte em 1920, questionando se houve ou não uma *Conspiração do silêncio* e comenta um pouco sobre sua história, seu nome – Camille é um nome que serve para ambos os sexos, escolha que teria sido proposital por parte de sua mãe, devido à perda de um filho, no ano anterior ao nascimento da escultora;
- **Capítulo II - Sua Vida, um Quebra-Cabeças a Ser Reconstruído**, do qual destacaria os textos *Gênio-Mulher-Loucura*, pela proposta de discorrer sobre esses aspectos tão abordados em suas biografias, assim, em conjunto; e *Camille, feminista?* pois, foi a primeira vez que encontrei a associação da artista como o feminismo ao longo de toda pesquisa. Embora não possa avaliar precisamente o que defende o autor, em função de minha limitação com o idioma, é importantíssimo encontrar essa aproximação proposta em uma biografia, já que o que costuma ocorrer é a presença de Camille Claudel em livros de história da arte feministas e não discussões do feminismo em suas biografias. Isso, sem dúvida, é uma novidade em comparação aos outros materiais trabalhados nesta pesquisa;
- **Capítulo III - Os protagonistas de seu Enterro**, onde o autor apresenta a árvore genealógica de sua família e trata dos que a enterraram e também dos que tentaram salvá-la. Um dos textos, *Culpa de Rodin?* é rico de correspondências entre os dois e, ao que me parece, apresenta questões emocionais e profissionais que influenciaram na decadência de Camille Claudel;
- **Capítulo IV - Pré-história da internação**, no qual comenta “as razões de uma insensatez”, onde procuraria remontar os fatos que levaram à sua internação compulsória, orquestrada pela família. No outro texto, parece querer tratar da dependência de Camille Claudel de Rodin “ou o homem de gênio”, como chama o autor, parafraseando Paul Claudel;

- **Capítulo V - Internação ou sequestro?** é possivelmente o capítulo mais completo da biografia. Além das correspondências, presentes também nas demais obras, o autor lançou mão de documentos médicos dos dois asilos. Entre inúmeros materiais surpreendentes, destaco um relatório de pesagem de Claudel, do ano de 1913, de Ville-Évrard, onde permaneceu até ser transferida para Montdevergues. Nesse levantamento, podemos observar a perda de peso da escultora: um total de 21kg em 9 meses de internação, que nos alerta sobre possíveis condições precárias de alimentação. O autor traz ainda um dado pouco ou nada explorado nas biografias da artista: entre 1913 e 1914 houve uma forte pressão na imprensa reivindicando a revisão da Lei de 30 de junho de 1838, assim como a liberação de Camille Claudel do asilo. Essa lei permitia a internação involuntária de pessoas nos chamados asilos, que posteriormente seriam chamados de hospitais psiquiátricos. Em resumo, a partir dessa lei, a loucura passou a ficar a cargo da medicina e não mais da justiça. Dessa forma, me parece que a internação de Camille Claudel não indignava apenas membros da classe artística, mas a sociedade como um todo, conferindo à questão um caráter político no que diz respeito ao tratamento de transtornos psíquicos. O autor apresenta ao todo sete artigos escritos pelo jornalista Paul Vibert, no jornal *Le Grand National*. O capítulo referente ao período de internação é o mais longo do livro, algo que se repete em relação às outras obras. Tratando-se de trinta anos de internação nem teria como ser diferente;
- **Capítulo VI - Última etapa**, no qual o autor reconstituiu as visitas de Paul Claudel à irmã. De acordo com o texto, foram dez visitas ao longo de todo o período em que sua irmã esteve reclusa. Segundo outras biografias, as visitas foram mesmo poucas, mas nenhuma outra obra foi tão precisa em apresentar as datas, ilustradas com correspondências afins. O texto final deste capítulo, *Descanse em Paz* (escrito no latim, *Requiescat in Pace*), nos traz uma ficha da artista, de entrada e saída do asilo de Montdevergues, especificando inclusive a causa de sua morte, em 19 de outubro de 1943, que teria sido por decorrência de um acidente vascular cerebral.

2.2 A imagem de Camille Claudel nas obras *Camille et Paul e Camille Claudel & Rodin*

Embora o enfoque do trabalho seja a visão predominante sobre Camille Claudel em suas biografias, ou ao menos nos livros dedicados a ela, existem outras obras disponíveis que podem nos auxiliar a compreender o poder que tem uma abordagem essencialmente pessoal na mitificação de um artista. Como já disse, essa não é uma fórmula aplicada exclusivamente às artistas mulheres, tampouco à Claudel. Mas está claro que a frequente associação direta da artista aos homens de sua vida nos prova o quanto a fixação nessas relações contribuiu e continua contribuindo para sua anulação como artista.

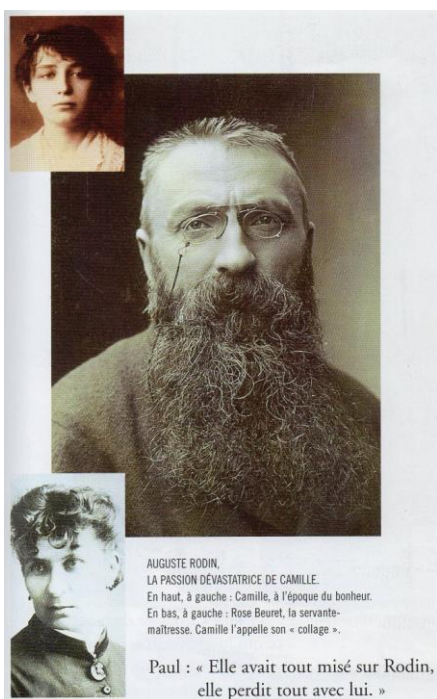
A obra *Camille et Paul, La Passion Claudel*⁵¹ apresenta um sumário poetizado, cujos títulos dos capítulos são, em grande parte, metáforas que associam as fases da vida à eventos da natureza: *A Terra e o Vento, A Cidade e o Mar, Trovoadas, O Asilo e o Castelo, O Último Julgamento*. Em função do idioma, só será possível fazer uma análise pelo sumário e pelas poucas imagens contidas na obra. Do que me foi possível compreender, o livro se dedica mais à vida da escultora do que à do irmão. Além do capítulo que aborda a infância e juventude – comum aos dois porque se deu em um mesmo ambiente – e um texto intitulado *Paul e Rodin*, não há muito espaço para Paul. Desconfio que seu lugar aqui é o de narrador, já que suas correspondências foram amplamente utilizadas para contar a história de sua irmã.

São poucas as imagens utilizadas pela autora e dou destaque às fotografias a seguir, para propor uma reflexão sobre a imagem da mulher uma vez mais. Em uma das páginas [fig. 37], Rodin é a figura central e sua fotografia está ampliada. Acima, está a imagem de Camille Claudel e abaixo, uma fotografia de Rose Beuret. Além de colocá-lo como protagonista de um triângulo amoroso, completa com a legenda: “Auguste Rodin, a paixão devastadora de Camille”. Não sendo suficiente, para referir-se à Rose, o autor utiliza a expressão “servant-maitresse” (“serva-amante”).

Ao lado dessa combinação confusa, temos a fotografia de Rosalie Vetch [fig. 38], “O grande amor de Paul”, em página inteira. Não posso conter minha surpresa ao tomar conhecimento de que Paul Claudel teve um caso de amor com uma mulher casada, mãe de quatro filhos. Rosalie teria inspirado a personagem *d’Ysé*, de sua peça *Le Partage*. Para um

⁵¹ BONA, Dominique. *Camille et Paul, La Passion Claudel*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2006

homem religioso, de conduta tão moralista, que parecia estar punindo a irmã com sua ausência, essa informação é mesmo de espantar. Buscando saber um pouco mais sobre esse dado curioso, enfrentando novamente as limitações que o idioma me impõe, encontrei textos a respeito da própria peça, com a exceção da postagem⁵² de um *blog* que afirma que Rosalie, grávida, teria desaparecido sem deixar avisos, em 1904. E completa informando que no ano seguinte, Paul Claudel e Francis Vetch, marido de Rosalie, teriam se unido em uma viagem pela Holanda e por Bruxelas, em busca de sua amante-esposa, descobrindo que ela havia começado uma nova vida com um terceiro homem, para decepção de ambos. Ainda que desconheça a história completa e sendo muito desconfiada a respeito da construção de mitos em torno de mulheres, confesso meu interesse pela história dessa mulher. Aliás, a curiosidade me acompanha ao longo deste trabalho: quanto mais mulheres a pesquisa me dá a ver, mais me interessa saber sobre elas.



figs. 37-38

⁵² PERCEVAL. *Il Était Une Fois...Une Femme*. Disponível em <http://eve-adam.over-blog.com> . Acesso em 24 de novembro de 2015.



figs. 39-40

É frustrante observer que, ao contrário de Paul, Camille Claudel não tem sequer uma página inteira para uma imagem sua: ela divide espaço com Rodin e Rose Beuret em um *triângulo amoroso*, com a família e por fim, ao lado de Debussy, com quem teria vivido um romance.

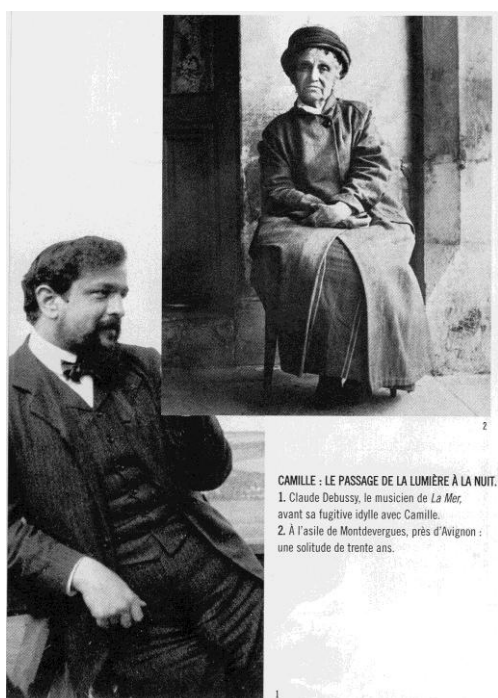


fig. 41

Ao nos depararmos com a obra *Camille Claudel & Rodin O Tempo irá curar tudo*⁵³, publicado com apoio do Museu Rodin, não podemos esperar nada muito generoso em relação à escultora. De início, a autora comenta as negociações com Rodin para que Claudel ganhasse um espaço exclusivo no Hôtel Biron, que anos mais tarde se tornaria o museu dedicado ao escultor. O texto é bastante generoso do ponto de vista institucional, valorizando a imensa quantidade de obras de Camille Claudel presentes até hoje em seu acervo. Traz também manuscritos de cartas dela a Rodin e a amigos.

Os capítulos dos livros são divididos por períodos e relacionados a obras de dois artistas, o que pode ser muito positivo. O grande problema é que, como de costume, a análise não parece se voltar para os aspectos da produção e os subtítulos nos induzem a pensar essas obras como confissões levadas a público, dando o tom da narrativa da história desse casal e ignorando aspectos da própria escultura.

No capítulo *1882-1891 – Sakountala*⁵⁴, ou *a felicidade de sempre ser compreendida*, a autora arriscadamente vê a felicidade afetiva de Camille Claudel refletida em suas obras, dando especial destaque à obra que intitula o capítulo. A autora se refere a essa obra por seu grande sucesso no Salão de 1888, destacada como “honorável”. Trata-se do maior e mais ousado trabalho da escultora; sendo concebido no auge de sua carreira, parece-me problemático associá-lo somente a uma fase de sua vida pessoal.

No capítulo *1892-1893 – Juventude Triunfante ou Destino e a convalescente (suplicante, humilhada, de joelhos)*, a autora compara *Triumphant Jeunesse* [fig. 42], de Rodin, à *L'Âge Mûr*, de Claudel. Enquanto a primeira uma interpretação de Rodin para sua relação com Claudel, por apresentar uma jovem repousada no colo de um homem, sendo protegida por ele, a segunda seria a versão de Camille Claudel para a história dos dois. Nessa obra, a escultora coloca Rodin dividido entre duas mulheres: uma jovem suplicante, de joelhos e uma velha, que o arrasta. Na primeira versão, em gesso [fig. 43], o homem toca as duas mulheres, parecendo estar de fato dividido. Na versão em bronze da mesma obra, a jovem ajoelhada

⁵³ LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. *Camille Claudel & Rodin, Time Will Heal Everything*. Paris: Hermann Éditeurs e Rodin Museum, 2014.

⁵⁴ A obra é inspirada em uma lenda indiana que conta a história do Príncipe Douchanta que estava tão apaixonado por Sakountala, a filha de Brahman que lhe prometeu um anel de casamento. Em seu caminho de volta para a corte, o príncipe é atingido por um feitiço: perdeu a memória e só voltaria a lembrar de seu amor quando visse novamente o anel. Ocorre que o anel havia caído no Lago da Ablução (do latim, ablutio, que quer dizer lavagem). Sakountala ao não ser mais reconhecida pelo príncipe, refugia-se no deserto, onde dá a luz a um filho. Quando o anel é reencontrado no intestino de um peixe, Douchanta se lembra de seu amor e começa a procurá-la e, encontrando-a, fica de joelhos e lhe pede perdão. Sakountala aceita imediatamente. Cf. LE NORMAND-ROMAIN.

já está isolada em um lado. O homem se encontra totalmente envolvido pela figura quase diabólica da outra mulher e sua mão já não encosta na suplicante.

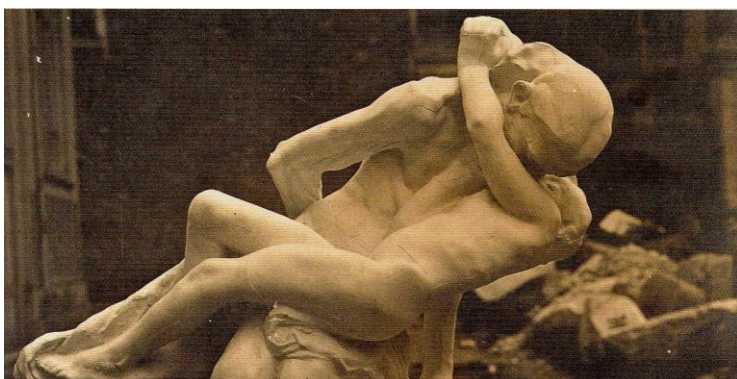


fig. 42
Auguste RODIN
Triumphant Jeunesse
1896
Plâtre
Fotografia: Eugène Druet



fig. 43
Camille CLAUDEL
L'Âge mûr
1890-1907
Plâtre (1^o version), vers 1890?
87 x 99,5 x 52,5 cm
Paris, Musée Rodin

A narrativa da escultura é passível de associações e muitos autores citam Paul Claudel para confirmar que se trata mesmo de uma obra autobiográfica. Essa passagem reforça o que vimos no início deste capítulo: pouca ou nenhuma atenção é dada ao trabalho de escultura da artista. O que se busca em suas obras é a expressão pública de seus dramas pessoais:

Essa jovem nua é minha irmã! Minha irmã Camille. Suplicante, humilhada, de joelhos, e nua! Tudo está acabado! É isso que ela nos deixou para olhar para sempre. E sabe de uma coisa? O que está sendo arrancado dela neste momento, sob seus olhos, é sua alma! A alma, única, e tudo - gênio, razão, beleza, vida e o próprio nome. O trabalho de minha irmã é a história completa de sua vida, e é isso unicamente o que lhe dá interesse (CLAUDEL, 1951, apud LE NORMAND-ROMAIN, 2014, p. 75, tradução minha).

Por fim, no capítulo *1894-1913 – Niobe Ferida*⁵⁵: *uma aranha enredada em sua própria teia*, a autora comenta essa obra como sendo *Sakountala* sem seu companheiro. Ao invés de tratar da questão formal dessas esculturas – como por exemplo, comentar que partem de um mesmo molde – a autora novamente se fixa em uma leitura autobiográfica, já que Camille Claudel estava separada de Rodin quando a realizou, em 1907.

A autora encerra esse capítulo transcrevendo uma carta de Eugène Blot, em 1932, depois de muitos anos sem falar com Claudel, afirmando acreditar no quanto Rodin a amava. A carta se encerra com a frase que dá título ao livro:

Na realidade [Rodin] amou você, Camille - eu posso dizer isso hoje. Todo o resto – aquelas lamentáveis aventuras, essa ridícula vida mundana, ele que em seu coração manteve-se um homem do povo – foi a saída para um caráter excessivo! Oh! Eu sei que ele abandonou você, Camille. Não estou tentando encontrar desculpas. Você sofreu demais nas mãos dele. Mas eu não levo nada em troca disso que acabei de escrever. O tempo irá curar tudo (BLOT, 1932, apud LE NORMAND-ROMAIN, 2014, p. 116, tradução minha).

*Rodin's Lover: A Novel*⁵⁶ é, sem dúvida, a obra mais curiosa que encontrei ao longo dessa pesquisa. Lanço mão dessa obra apenas como amostragem, pois ajuda a refletir o fato de que, ainda em 2015, a história da escultora seja lida por este viés. Ainda que tenha me dedicado prioritariamente à leitura atenta das biografias mais respeitáveis de Camille Claudel, creio que citar uma publicação dessas, ao que tudo indica, bem recebida pela crítica nos jornais, fomenta a discussão. Observei que a autora respeita a ordem cronológica de vida e obra da artista. Ela apresenta uma breve biografia de Claudel, indicando sua página na internet como fonte para mais informações. Aceitando a sugestão, visitei sua página⁵⁷, e o que pude encontrar era um compilado de comentários da crítica sobre sua obra.

O texto de apresentação da contracapa do livro, já diz muito sobre o foco da autora. Uma história romântica, que destaca a mãe da artista como um dos maiores obstáculos e que se refere à Camille Claudel como “escultora aspirante”, ofuscada por seu mestre e amante. É pouco provável que a obra dê a devida atenção às obras da artista e,

⁵⁵ Niobe, personagem da mitologia grega, filha de Tântalo e Dione, esposa de Anfião, rei de Tebas. Teve quatorze filhos, sete homens e sete mulheres e todos eles foram mortos por Apolo e Artemis. Compadecido de sua dor, Zeus a transformou em uma rocha, mas ela ainda chorava a perda dos filhos vertendo água numa nascente.

⁵⁶ WEBB, Heather. *Rodin's Lover, A Novel*. New York: Plume, 2015.

⁵⁷ PINET, Hélène. *Rodin's Lover*. Disponível em: <<http://www.heatherwebbauthor.com>>. Acesso em 10 de outubro de 2015.

mais ainda, que leve em conta todas as questões sociais que dizem respeito a essa história, já que se refere ao período como *Belle Époque*, como forma de privilegiar seus aspectos positivos, que foram inegáveis, mas neste contexto talvez não seja a expressão mais adequada:

Um conto hipnotizante de arte e paixão na França da Belle Époque. Como mulher, uma escultora aspirante, Camille Claudel tem muitos críticos, especialmente sua mãe ultra-tradicional. Mas quando Auguste Rodin faz de Camille sua aprendiz - e sua musa - a paixão deles inspira obras inovadoras. No entanto, o sucesso de Camille é ofuscado pela estrela em ascensão de seu amante, e suas obsessões cruzam beirões à loucura. *Rodin's Lover* traz à vida o caso de amor volátil entre um dos maiores artistas da época e uma mulher entrelaçada em um trágico dilema do qual ela não pode escapar (WEBB, 2015, tradução minha).

Parece-me claro, a partir de tal novela, a urgência de o campo da história da arte se debruçar sobre as obras de Camille Claudel e de outras tantas mulheres artistas, ofuscadas por seus mestres, amantes, irmãos, pais.

Na obra *Rodin, The Hands of Genius*⁵⁸, Camille Claudel é citada em algumas passagens. A autora se refere a ela como uma jovem escultora, o que é de praxe, e como “irmã mais nova do futuro dramaturgo e diplomata Paul Claudel” (PINET, 2010, p. 50). Impressiona que para garantir que o *status* da artista fique abaixo ao do irmão, a autora recorre à carreira brilhante de Paul Claudel que, como ela mesma coloca, estaria ainda no futuro em relação à irmã, que já esculpia na data em questão, 1883.

Tratando-se de uma biografia de Rodin, é claro que a autora privilegia seu ponto de vista, o de homem dividido entre dois amores. Ela explica a afeição do escultor por sua aprendiz, comparando-a ao relacionamento com sua companheira. Parece-me uma tentativa inocente de justificar o comportamento do escultor com Rose, a quem se atribui supostas limitações intelectuais ou culturais, companheira que ele jamais assumiu de fato e à qual traía aos olhos de todo mundo:

Ele encontrou nela (Camille Claudel) uma amante ideal e companheira de trabalho, com quem ele poderia discutir assuntos em pé de igualdade. É claro que ele mantinha um grande afeto por Rose Beuret, mas ela vinha sendo incapaz de se adaptar à mudança de posição social dele (PINET, 2010, p. 58, tradução minha).

⁵⁸ PINET, Hélène. *Rodin, The Hands of Genius*. London, Thames & Hudson, 2010.

Por parte de Camille Claudel, a autora afirma que “ela encontrou um homem muito mais velho que ela, por quem ela tinha uma intensa admiração” (2010, p. 58), o que também é arriscado dizer quando se trata do início da relação dos dois, posto que já vimos nas biografias da escultora que essa reverência – se verdadeira – não foi imediata, ao menos.

Para falar da influência de Camille Claudel sobre Rodin, a autora menciona obras que tiveram sua participação, mas ao invés de falar do árduo trabalho de Claudel, ela comenta que “várias almas condenadas da *La porte de L'enferm* [fig. 6] foram modeladas nela”, citando ainda outras obras dele onde Claudel é sua inspiração. É curioso que no parágrafo seguinte a autora destaque que a presença da jovem aluna “mudou a forma como ele olhava para as mulheres, que passaram a ocupar um importante espaço em suas obras” (PINET, 2010, p. 58-59). Não estou apta a fazer um juízo de valor sobre a obra do escultor, mas se Camille Claudel provocou essa transformação em seu modo de olhar e isso poderia ser visto nas obras, como sugere a autora, utilizar *Le Baiser*, *L'Eternelle Idole*, *Triumphant Jeunesse* e um busto de Camille Claudel para ilustrar seu texto, mostra que Rodin permanecia impondo à mulher a condição de musa. E ainda, não comentando sobre a participação efetiva da artista na criação de *La Porte de L'Enferm* – mas apenas sua atuação como modelo – não apresentou bons exemplos para fundamentar a mudança de olhar de Rodin. Ela conclui informando que é na fase em que estava com Claudel, que se vêem as mais eróticas e ousadas esculturas de Rodin, o que me parece confirmar a relação mestre-musa que se estabeleceu e segue até hoje.

Para relatar o término do relacionamento, a autora segue a mesma interpretação simplista, retratando um Rodin muito apaixonado por Camille Claudel, mas impossibilitado de abandonar sua antiga companheira. Comenta que ele continuou convicto em apoiar os trabalhos de Claudel por meio de terceiros, já que “ela se recusava a aceitar qualquer ajuda vinda dele” (PINET, 2010, p. 75) conclui a questão afirmando que a escultora teria tido um ganho de prestígio e citando obras suas que foram exibidas nos Salões, destacando *L'Age Mur* como “sua obra mais autobiográfica”. Minimizando as complexidades, a autora parte para um pequeno texto em que dará ênfase aos “sintomas de complexo persecutório” que a artista começou a apresentar, entre eles, o medo de ter suas ideias e obras roubadas por Rodin. Trago aqui uma das raras passagens mais lúcidas dessa obra, que aponta para a fusão criativa dos dois artistas. De todo modo, seu argumento é claramente a favor de Rodin:

Havia uma forte similaridade no estilo entre os dois artistas ao longo dos anos iniciais de vida juntos. Claudel tinha sido tanto musa quanto mão direita de Rodin. Ela havia compartilhado seus talentos com ele e, sem pensar muito, em certos trabalhos [...] é impossível determinar quem inspirou o outro (PINET, 2010, p. 75, tradução minha).

2.3 Camille Claudel nas adaptações para o cinema

É importante trazer à discussão as obras cinematográficas inspiradas na biografia de Camille Claudel pois, ao menos em seu caso, esses filmes costumam ser o primeiro acesso que se tem à sua história mais especialmente no Brasil, onde suas obras não me parecem muito difundidas. Isso se deve tanto ao fato de que Camille Claudel – e outras mulheres artistas – ainda são pouco estudadas, quanto ao fato de que o cinema possui, em parte, um poder de alcance maior que os livros em nossa sociedade por questões que extrapolam o tema dessa pesquisa, por isso não serão aprofundadas. Em muitos casos, pode-se notar um esforço do cinema no sentido de expandir e disseminar uma história pouco explorada. Em outras situações, devido ao enorme apoio publicitário que o cinema possui, o diretor pode optar por qual ponto de vista construirá seu enredo, como fazem os autores das biografias.

Nesse sentido, a escolha do que e como será olhado pode ser equivocada ou, no mínimo, tendenciosa, já que o cinema tem seus recursos e linguagens próprias, não cabendo ao público cobrar de uma obra que foi “livremente inspirada em” que seja totalmente “verossímil a”. Ainda que sua ampla visibilidade, superior à dos livros, seja muito positiva, nem sempre ela é utilizada em favor de um relato fiel à história. Entretanto, mesmo nas obras mais fidedignas tratadas ao longo do texto anterior, encontramos abordagens e posicionamentos que foram tomados pelas autoras, de modo que pode-se dizer que alguns dos livros trazidos nesta pesquisa também são, a seu modo, “livremente inspirados” na história de Camille Claudel. Um caminho possível seria encarar essas referências – literárias e cinematográficas – como complementares para compreender a imagem da escultora que ainda hoje predomina.

O filme *Camille Claudel*, de Bruno Nuytten [figs. 44-45] foi o primeiro material a respeito da artista com o qual tive contato, em decorrência do projeto de extensão já citado na introdução da pesquisa. O filme é baseado no livro de Reiné-Marie Paris, uma das obras-chave deste trabalho, que eu só leria muito depois, devido às dificuldades de

encontrá-lo no Brasil. Cuidarei de ressaltar os aspectos que julgo mais importantes, que apresentem novas propostas de olhar ou, ainda, que confirmem ou neguem pontos de vista apresentados nas biografias.



figs. 44-45
Capas do filme *Camille Claudel*,
edições brasileira e francesa, respectivamente.

O recorte escolhido pelo diretor é a partir do período efetivamente produtivo da artista, já em Paris, em 1885. A primeira sequência de cenas do filme, das melhores, em minha opinião, apresenta Paul Claudel em busca da irmã, que havia sumido de casa e nos é mostrada roubando barro em uma obra de madrugada. Essa me parece uma escolha muito acertada do diretor: mostrar Camille Claudel como uma *escultora*, de fato, obstinada e completamente envolvida com a matéria de sua obra, desde muito nova. Esse envolvimento é evidente em outras cenas do filme onde Claudel aparece coberta de pó de gesso e de mármore. A tensão em torno de seu sumiço se contrapõe ao silêncio da artista: a personagem de Camille Claudel não emite uma palavra sequer durante os nove minutos iniciais do filme, prepara o barro e modela com ele, enquanto Giganti, seu modelo, posa. A artista trabalhando emudecida se mostra indiferente à aflição da amiga, Jessie Lipscomb, que invade o ateliê, aliviada por tê-la encontrado.

A manhã que sucede a fuga noturna de Camille Claudel é a data da primeira visita de Rodin ao ateliê que as escultoras dividiam. Como sabemos, ele assumira a função de visitá-las periodicamente a pedido de Alfred Boucher, que não poderia mais assisti-las. A cena é narrada colocando em contraposição Jessie Lipscomb, ansiosa pela recepção e Claudel indiferente, contagiada pelo nervosismo da amiga somente na chegada do escultor. Rodin, apressado e aparentemente desinteressado se surpreende quando a jovem escultora lhe pede mármore, já em sua primeira visita. Essas opções fílmicas parecem confirmar o

interesse estritamente profissional nos primeiros contatos entre Claudel e aquele que se tornaria seu mestre.

A forma como Camille Claudel é apresentada na narrativa, enquanto escultora, mantém-se a mesma do início ao fim do filme. Mesmo nas cenas que narram momentos românticos entre ela e Rodin, veremos a presença maciça da escultura, por parte de ambos. Da mesma forma, nos momentos em que Claudel já está em crise, o foco de sua ira me parece ser muito mais as dificuldades no ofício em oposição à fluidez da carreira de Rodin, do que propriamente a frustração afetiva. Todavia, Nuytten nos mostra que, impondo-se a essa Camille Claudel tão decidida e voraz, estavam os embates do ambiente e do sistema das artes, desde sua entrada no ateliê de Rodin, até o final de sua carreira. O diretor deixa claro seu interesse em relatar como a escultora não era dada às exigências sociais, próprias de uma carreira artística bem-sucedida, naquele período e o quanto criticava Rodin por curvar-se a essas necessidades. Esse comportamento da artista pode ser visto em diversas cenas do filme, nos momentos em que ela insulta Rodin, ou enfrenta com violência Mathias Morhardt, cobrando-lhe uma suposta promessa de participar do Salão de 1900, com *L'Âge Mûr*.

Antes do sistema, estava ainda a família de Camille Claudel, retratada ao longo do filme de forma quase idêntica à das biografias. Com o irmão, a relação que vemos é de extrema cumplicidade, até o momento em que Paul Claudel toma conhecimento do caso da irmã com Rodin. Algumas cenas retratam Paul como um irmão que tinha ciúmes além da conta da irmã e, em dada passagem, ele chega a pedir um beijo a ela, o que dá margem para uma dupla interpretação. Na mesma medida em que era incentivada em sua carreira pelo pai, era destrutada por sua mãe, pela mesma razão. Nesse sentido, duas cenas são especialmente marcantes na película: logo no início, quando a mãe de Camille Claudel começa a insultá-la à mesa, mostrando todo o rancor que nutria por terem sido obrigados a se mudar para Paris, ficando todos distantes do patriarca. Como se estivesse querendo reafirmar a imagem de uma artista indiferente e desinteressada, Bruno Nuytten novamente a retrata silenciosa: depois de ouvir todo tipo de xingamento da mãe, retira-se da mesa, furiosa, mas quieta.

A personalidade forte de Camille Claudel, tão bem destacada no filme, fica em oposição à estrutura que a narrativa possui. Na obra de Nuytten, a história de Camille Claudel nos é contada a partir de suas relações com os homens de sua vida: o pai, Louis Prosper; Alfred Boucher, seu primeiro mestre; Giganti, seu amigo e primeiro modelo

profissional; Auguste Rodin, seu mestre e amante; Claude Debussy, com quem teria tido um breve caso amoroso e, por fim, Eugène Blot, mentor em sua fase final de produção, responsável por sua única exposição individual retrospectiva e que nutria uma amizade por ela até mesmo depois da internação. Se analisarmos, a própria relação conturbada com sua mãe nos é apresentada a partir de uma competição pela atenção do pai, minimizando outras tantas complexidades, já citadas aqui, presentes em outras biografias. A narrativa construída a partir de suas relações com homens nos permite uma interpretação ambígua: ao mesmo tempo em que apresenta Camille Claudel a partir de homens, o que seria contraditório se o objetivo do filme é propor uma biografia *da artista*, a coloca ombro a ombro com eles, como destacamos no texto que comenta o filme, em 2014:

De certa forma, essa escolha narrativa do diretor do filme nos intriga porque soa como uma contradição, porque sugere que uma artista com a personalidade de Camille se manifestava, se constituía a partir dos encontros e desencontros com esses homens. Parece-nos que essa ênfase a coloca em pé de igualdade com eles, como se Camille, ao fim e ao cabo, não se submetesse a eles. Com isso, o mundo real entra em cena, porque o que vemos é um mundo mediado por homens, que detêm o poder, controlam tanto os destinos em sociedade quanto no meio artístico (COSTA; COSTA; FABRES, 2014, p. 117).

O diretor vai nos mostrando, pouco a pouco, uma Camille Claudel transtornada depois do rompimento com Rodin. Como disse, fica evidente que é uma questão mais relacionada a seus fracassos profissionais, do que ao próprio fracasso na relação. Apesar de as cenas a partir daí a apresentarem com sintomas de delírio persecutório contra Rodin, ainda assim, nas falas da personagem se notam dificuldades bastante prováveis, muito distantes de devaneios, se pensarmos no meio artístico da época.

As cenas que apontam para o final da narrativa são muito dramáticas, destacando-se o momento em que a escultora vai à procura do pai e sofre pela decepção que lhe causou ao se envolver com Rodin. Nessa cena, Louis Prosper faz a leitura de um trecho da obra *Tête D'Or*, uma das primeiras peças de Paul Claudel, e suas palavras parecem narrar tanto o trágico fim que Claudel teria, quanto a dor do pai ao ver a filha em ruínas. Ele afirma que não deu a devida atenção ao filho mais novo, adiantando que ele seria um grande poeta. Camille Claudel admite que sempre tomou tempo demais do pai, colaborando para que Paul fosse preterido. Sua fala soa como uma profecia, já que a carreira de seu irmão escritor é inquestionável, enquanto sua relevância como escultora continua sendo posta à prova até nossos dias.

Duas cenas são ricas em simbologia no final do filme: a cena em que ela joga no rio o pé que esculpiu com o primeiro mármore concedido por Rodin assinado por ele; a

cena em que ela destrói suas obras em gesso (as de bronze e as de mármore teria cedido à Eugène Blot, depois da exposição individual realizada em sua galeria) e a seguir enterra os pedaços, uma aparente metáfora de si própria: parece estar enterrando sua carreira como escultora.

O filme se encerra efetivamente com a internação de Camille Claudel, tramada pela mãe e pelo irmão que, não sabendo mais como proceder a seu respeito, mandaram-na para um asilo e jamais a retiraram de lá. A cena final retrata a escultora como no início: em silêncio. Ela não grita, nada pode contra a internação. Nesse caso, o silêncio não parece ser voluntário, ele pode dar a entender que ela foi levada praticamente inconsciente, medicada ou ainda que estava embriagada e não se deu conta do que acontecia.

Iniciando os créditos do filme, o diretor utiliza a última imagem de Camille Claudel em Montdevergues, 1929 [fig. 29]. A foto está ampliada de tal modo que o foco está nas mãos da escultora e a abertura da câmera entrega a imagem completa da escultora já na velhice, internada havia muitos anos.

Na contramão dessa narrativa está *Camille Claudel 1915*⁵⁹ [fig. 46], de Bruno Dumont, que estreou no Brasil em 2013. O filme foi livremente inspirado em documentos médicos dos asilos e na correspondência de Camille e Paul Claudel. O objetivo do recorte escolhido foi justamente o oposto: mostrar a artista já interditada, em Montdevergues. Em 1915, ela havia sido transferida para esse asilo no ano anterior, em decorrência da Primeira Guerra. Ao contrário do primeiro filme, neste, não há quase tréguas. Não podemos respirar vendo-a esculpir, sozinha ou em ateliês. Nessa narrativa, aliás, somos quase induzidos a esquecer que um dia ela foi uma artista. São poucas as exceções que nos mantêm ligados à *escultora* Camille Claudel: destacaria a cena em que a personagem comenta que a estavam forçando a produzir ou em outra cena que ela toma um pedaço de barro nas mãos e tenta, inutilmente, modelar, enchendo-se de raiva por não conseguir, ou mesmo por não *querer* mais isso, já que ela atira o barro de volta no chão, num misto de raiva e ressentimento com a matéria que lhe era tão cara.

⁵⁹ *Camille Claudel, 1915*. Dir.: Bruno Dumont. Prod.: Rachid Bouchareb. França: 3B Productions, 2013. 91min, DVD.



fig. 46

Capa do filme *Camille Claudel, 1915*
2013

Entretanto, há outras interpretações possíveis a respeito da ausência da escultura na obra de Bruno Dumont. Em uma resenha crítica⁶⁰ veiculada em um site de cinema no ano de estreia do filme, o cineasta e crítico de cinema Pablo Gonçalves nos sugere que a escultura estaria presente em algumas escolhas cênicas de Dumont. Uma percepção que me parece tão acertada a ponto de pensar que Gonçalves tem algum ou muito conhecimento da biografia de Camille Claudel, pois a escultora teve na natureza e nas rochas de Villeneuve, ao longo da infância e adolescência, sua maior fonte de inspiração. Ele destaca que:

É curioso, assim, constatar que o filme não mostra nenhuma escultura de Camille Claudel. No entanto, a escultura, como arte, é arquitetada de forma sutil, entre as rochas e as pedras. Os planos gerais, por exemplo, realçam ora as rochas de uma montanha, num passeio de Camille, ora as pedras imponentes de uma igreja, logo após o rosto de Paul Claudel ser apresentado. Como figuras, os personagens de Dumont são envolvidos por esses tecidos pétreos, por esse ambiente (GONÇALO, 2013).

Pergunto-me para quem o filme seria mais impactante: para uma pessoa iniciada no assunto, já conhecedora da biografia da artista ou se para uma pessoa que o toma como primeira referência a respeito dela. Desconfio que é chocante em ambos os casos, pela devida ênfase que o diretor dá ao ambiente em que Camille Claudel se encontra, a pressão que lhe é imposta em tempo integral. No que diz respeito a dar tom de realidade, o diretor se supera ao colocar em cena mulheres que de fato possuem distúrbios mentais verdadeiros, como uma forma de mostrar o quão heterogêneos podiam ser os grupos de pacientes internados nesses hospitais psiquiátricos. Na narrativa, ele não apresenta nenhuma pessoa em estado mais ou menos comparável ao de Claudel, retratando-a como a

⁶⁰ GONÇALO, Pablo. *Camille Claudel 1915, de Bruno Dumont: Um Rosto esculpido na sombra*. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br>>. Acesso em 10 de novembro de 2015.

mais lúcida entre os internos. Os distúrbios psíquicos da artista são sutilmente expostos ao longo da narrativa. Uma das cenas emblemáticas nesse sentido é quando a personagem está cozinhando a própria comida com medo de ser envenenada por ordens do “bando de Rodin”. Também percebemos esses sintomas nas duas falas mais longas da personagem, na qual ela desabafa. Primeiramente, no diálogo com o médico, no qual ela começa relatando seu desespero de não saber o porquê de sua internação e pela ausência da família e logo começa a falar do envolvimento de Rodin nessa espécie de complô pela sua internação. A resposta do médico a ela parece querer nos provar que se trata mesmo de um delírio: “Entretanto, seu relacionamento com Monsieur Rodin acabou há mais de vinte anos...”. Em outra fala, na ocasião da visita do irmão, ela repete a suposta perseguição que sofria de Rodin e ainda acusa um amigo de Paul Claudel de executar os mandos do escultor contra ela, roubando seus projetos e esboços.

A narrativa é marcada pelo predominante silêncio de Camille Claudel, que só é quebrado por raros e curtos diálogos – os mais longos já citados – e por duas sérias crises de choro, uma quando não consegue escrever uma carta contando de sua situação e pedindo ajuda e outra quando assiste a um ensaio das internas para uma peça aparentemente sobre *Don Juan*, quando parece ver sua própria história na fala e abandona da sala aos prantos. Nas duas situações, ela é interrompida por alguma interna; o mesmo acontece em suas refeições ou quando se dirige ao pátio do asilo. Tais cenas deixam evidente a situação aflitiva e antagônica que é ficar isolada, afastada do seu mundo e das pessoas que fazem parte dele e, ao mesmo tempo, não poder ficar de fato sozinha, ser privada da privacidade e do sossego.

Contrapondo-se ao silêncio de Camille Claudel está seu irmão, a quem é dado bastante espaço na narrativa. Na maioria das vezes, as falas de Paul nos são dadas através da leitura das cartas que escreve nas cenas. Duas principais: a que conta a uma amiga a respeito do aborto da irmã, já mencionada nesta pesquisa e a outra, uma carta remetida a uma autoridade religiosa, na qual pergunta sobre a possibilidade de exorcizar sua irmã à distância, por acreditar que ela seria vítima de uma possessão e não de loucura.

Reconheço que dar voz a Paul Claudel, especificamente nesse recorte temporal, foi muito importante. Ao invés do irmão aflito e culpado por ter de internar a irmã, apresentado no filme de 1988, temos aqui um Paul Claudel nada misericordioso. Sua convicção religiosa parece enriquecer o julgamento que impõe à irmã. Ele parece certo de que era aquilo o que ela merecia, ele não hesita, nem se comove com o desespero da irmã.

Também é marcante a frieza e o orgulho que vemos quando ele fala por longos minutos de si próprio, de sua trajetória, de sua iluminação espiritual: parece mais prazeroso falar de seu sucesso quando comparado à ruína da irmã. Bruno Dumont, ao que parece, preferiu retratar Paul Claudel como o irmão vitorioso que decide o destino da irmã, mediado pelos próprios interesses – como escritor e como diplomata ele jamais poderia ter seu nome vinculado a uma irmã psicologicamente desequilibrada, fosse internada ou livre. Isso pode explicar suas escassas visitas, assunto já comentado nessa pesquisa.

Ao encerrar o filme com Camille Claudel se despedindo do irmão em tom de desistência pela certeza da incompreensão, afirmando que irá tomar sol, pois isso a acalmava, o diretor está antecipando o que seriam os quase trinta anos dali em diante. Impedida de voltar ao convívio da família e da sociedade, apesar das tentativas e dos avais médicos, a escultora não teve outra alternativa senão ficar calma, resignar-se e, pouco a pouco, silenciar-se cada vez mais.

2.4 Pesquisa de campo: visita à exposição *Camille Claudel Au Miroir d'un Art Nouveau*

Para comentar a respeito da exposição *Camille Claudel – Au Miroir d'un Art Nouveau*, que pude assistir em janeiro de 2015, é necessário contar um pouco sobre a história do museu onde ela foi realizada, assim como comentar o envolvimento da instituição com Camille Claudel. *Roubaix – La Piscine Musée d'Art et d'Industrie André Diligent*, que fica na cidade de Roubaix, ao norte da França, foi inaugurado em 2001 no local onde antigamente funcionava a piscina pública da cidade - construída entre os anos 1927 e 1932, e que encerrou suas atividades desportivas em 1985, por questões de segurança.



figs. 47-48

La Piscine

Fonte: www.roubaix-lapiscine.com

A relação entre o Museu da Arte e da Indústria de Roubaix e Camille Claudel começou em 1995, quando lançaram um edital público para aquisição de uma escultura. De acordo com Bruno Gaudichon e Anne Rivière, autores do texto curatorial⁶¹ da exposição já mencionada, esse edital foi o primeiro dessa natureza lançado na França. A escultura em questão era *Petite Châtelaine* [fig. 49], de Camille Claudel, cuja instalação já seria no novo sítio do museu, o espaço da belíssima piscina que se tornaria uma instituição. Os autores comentam que uma chamada para arrecadação de verba para esta finalidade, no momento em que a cidade passava por uma forte crise econômica, tinha tudo para ser mal-interpretada. Mas a ideia era justamente de encontrar ferramentas para enfrentar a fase complicada em que se encontravam, através de uma renovação da cidade. A adesão que o projeto teve mostrou que o objetivo foi bem compreendido pelos cidadãos: “foram milhares de anônimos a confirmar seu orgulho em ajudar no enriquecimento do patrimônio ou a encontrar uma ocasião para afirmar também seu orgulho de ser roubainenses” (GAUDICHON; RIVIÈRE, 2014, p. 9, tradução Sérgio José Fritzen).



fig. 49
Camille CLAUDEL
La Petite Châtelaine
1892-après 1898
Marbre (1898)
Roubaix. La Piscine – Musée d’art
et d’industrie André-Diligent

⁶¹ GAUDICHON, Bruno; RIVIÈRE, Anne. In 2015. La Piscine Musée d’Art et d’Industrie André-Diligent. *Camille Claudel, Au Miroir d’Un Art Nouveau*. Paris: Éditions Gallimard, 2014. Catálogo.

Tendo uma escultura de Camille Claudel como protagonista da empreitada de renovação de Roubaix, a administração do museu achava muito importante promover alguma ação que celebrasse os cento e cinquenta anos de nascimento da artista, completados em 2014. É importante ressaltar que depois da aquisição da primeira escultura, a instituição adquiriu outras cinco, que integram seu acervo: *Buste d'Auguste Rodin*, (1886-1892), *Torso de Femme Accroché* (1884-1885), *Chienne rongant um os* (1893), *Les Bavardes ou Le Causeses* (1893-1905), *Étude pour L'Implorante* (1890-1907).

Segundo meu entendimento, *Au Miroir d'un Arte Nouveau*, que esteve em cartaz entre 8 de novembro de 2014 e 8 de fevereiro de 2015, mostrou claramente o respeito e cuidado que a instituição possui pela obra de Camille Claudel. Estavam expostas mais de 90 obras de Camille Claudel, entre elas, as seis que integram o acervo do La Piscine.

É importante lembrar que sua localização, um pouco distante de Paris, faz com que o museu não integre os roteiros de turismo mais comuns, pode-se dizer que *La Piscine* não é muito popular. Todavia, na ocasião de minha visita, o museu estava cheio e já se formava uma pequena fila, mesmo antes da abertura. Em sua maioria, o público era mais velho, formado por grupos guiados. Observei algumas pessoas que estavam de mala, dando a entender que a exposição foi importante para atrair público de outras cidades e países próximos. A divulgação da exposição estava por toda a cidade: vitrines em pequenos centros comerciais e mesmo em estabelecimentos de pequeno porte, displays de comunicação pelas ruas, entre outros. O envolvimento de Roubaix com a exibição era imenso, de modo que era praticamente impossível que um morador da cidade não fosse impactado pela comunicação visual ao menos na região mais próxima do museu.



figs. 50-53
Roubaix
2015
Fotografia: Ana Priscila Costa

O caminho que percorri até essa exposição foi diferente. Tão logo materializado o plano de ir a Paris e já tendo iniciado a pesquisa, meu primeiro passo foi mapear os locais onde pudesse ver obras de Camille Claudel, por saber que não encontraria esculturas de Camille Claudel em instituições no Brasil⁶². Essa foi uma das etapas mais difíceis do

⁶² Apesar da ausência de obras de Claudel em acervos de instituições no Brasil, o número de exposições que já ocorreram pode nos surpreender positivamente. Listo a seguir as informações extraídas do cruzamento de dados entre reportagens veiculadas na imprensa e as páginas das instituições:

Camille Claudel, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com curadoria de Reine-Marie Paris, que ficou em cartaz de 8 de setembro a 7 de dezembro de 1997. A publicação do catálogo saiu pela editora da Pinacoteca, mas a exposição também passou por Belo Horizonte e Rio de Janeiro, permanecendo no Brasil até 17 de maio de 1998.

Camille Claudel, a sombra de Rodin que esteve em Tocantins, Pará, Amazonas, Espírito Santo e Minas Gerais ao longo de 2007, cuja curadoria foi do escritor e crítico de arte Romaric Sulger Büel e de Reine-Marie Paris. Em Minas a exposição ocorreu no Museu de Artes e Ofício e, além da exposição, eram realizadas sessões semanais de exibição do filme *Camille Claudel*, de Bruno Nuytten e do documentário de mesmo nome, de

começo da pesquisa, por minha própria inexperiência como pesquisadora. Saberá só depois que algumas informações na internet estavam desatualizadas ou incorretas, mas elegi, enfim, três instituições: Museu Rodin, Museu D'Orsay e Petit Palais, já listando que obras encontraria nesses locais. Minha primeira visita foi ao Museu D'Orsay, onde não encontrei *L'Age Mûr*, como havia programado. Teria sido emprestada ou seria um equívoco de meu levantamento? Concluí a visita sem descobrir e sem imaginar que teria de voltar lá depois.

A visita ao Museu Rodin foi outro episódio decepcionante. Na bilheteria fui informada de que as obras de Camille Claudel não estavam lá, pois haviam sido emprestadas (assim como algumas de Rodin) para a exposição em Roubaix, da qual eu ainda não tinha conhecimento. A parte interna da casa sede do museu estava fechada para uma reforma (possivelmente aproveitando os empréstimos de obras), então só seria possível ver as esculturas de Rodin localizadas no jardim da casa e também uma exposição chamada *Rodin: o laboratório de criação*⁶³, voltada para o processo criativo do escultor, que trazia a história de algumas grandes obras como *Balzac (1898)*, *Monument à Victor Hugo (1909)* e *Les Bourgeois de Calais (1884-1895)*. Figuravam na exposição diversos estudos e fragmentos das obras, muitas peças de mãos, pés, cabeças e mesmo algumas obras inteiras, em suas versões em gesso.

Pela dificuldade do idioma, fui forçada a perguntar mais de uma vez até, enfim, compreender que de fato não veria esculturas de Camille Claudel. Notei que a insistência causou irritação e me responderam rispidamente que o que havia de melhor lá eram justamente as esculturas do jardim. Provavelmente não poderiam compreender como uma pessoa vai ao Museu Rodin tendo como principal objetivo ver esculturas de sua *amante*. Não deve ser o mais comum, de fato. O antigo Hôtel Biron é o reino de Rodin, seu maior espaço, um processo de aquisição que ele começou ainda em vida, como vimos. Naquele momento, só me ocorria uma pergunta: o que restaria para alguém que quisesse ver obras de Camille Claudel senão ir até o Museu Rodin? E ainda, a artista estaria mesmo fadada a ser um apêndice de seu mestre para sempre, de modo que um admirador de seus trabalhos deveria ser necessariamente apreciador da obra de Rodin?

Dominique Rimbault. A exposição também esteve em São Joaquim (SC), de junho a agosto de 2007, no espaço expositivo da Vinícola Villa Francioni.

Camille Claudel e Rodin, o Último Mito, exposição que passou por São Paulo (Centro Cultural Banco do Brasil, CCBB), Rio de Janeiro (CCBB), Belo Horizonte (Palácio das Artes) e Curitiba (Museu Oscar Niemeyer), entre abril e novembro de 2009, promovida em comemoração ao ano da França no Brasil.

⁶³ Informações completas da exposição podem ser encontradas na página do Museu Rodin: <http://www.musee-rodin.fr>.

Desesperançada de ver as obras de Camille Claudel, dirigi-me ao Petit Palais, onde, de acordo com uma página da internet, encontraria o busto de Rodin, esculpido por ela, o que não ocorreu. Na manhã seguinte, decidi voltar ao Museu D'Orsay a fim de me certificar se de fato suas obras não estavam lá ou e, se fosse o caso, descobrir para qual exposição teriam sido emprestadas. Para meu espanto, a recepcionista do *concierge* confirmou que as obras estavam na instituição. Chegando ao andar onde estariam, novamente não as encontrei. Dessa vez, depois de já ter conferido na própria página do Museu que não se tratava de um engano, conversei com os seguranças do andar para tentar compreender. Eles tinham mais informações do que a primeira atendente e me confirmaram que *L'Âge Mûr* havia sido emprestada mesmo, mas que *Torse de Clotho* [fig 54] se encontrava a alguns passos de mim.

Minha decepção de dois dias antes me impediu de procurar pelo *Torse de Clotho*. Ao encontrá-la, vi que ela fica na mesma galeria que *Balzac*, uma das obras mais monumentais de Rodin. A escultura é imensa e impressionante e, ao fitá-la, fiquei de costas para a obra de Camille Claudel. Com isso não quero afirmar que se trata de uma escolha proposital para preterir Claudel, já que *Balzac* ofusca também outras obras de seu próprio autor – entre elas, um dos tantos bustos de Camille Claudel esculpido por Rodin. Ainda assim, vivenciando isso e tendo como destino do dia seguinte o Museu Rodin, creio que o ocorrido merece atenção. Quantas vezes mais precisaremos de Rodin legitimando, abrindo caminhos para as esculturas de Camille Claudel?



fig. 54
Camille CLAUDEL
Torse de Clotho
1893
Plâtre
44 x 25 x 14 cm
Paris, Musée d'Orsay

Os seguranças do D'Orsay me sugeriram ir ao Museu Rodin, por onde já havia passado um dia antes. Expliquei sobre a exposição no *tal lugar* chamado Roubaix que, de acordo com as atendentes de lá, ficaria a muitas horas de Paris, sendo algo impraticável para uma viagem de dias contados. Empáticos e atenciosos, eles me descreveram em detalhes como chegar a Lille, cidade de onde faria conexão para Roubaix. Após uma consulta no mapa, vi que era mais fácil partir de Bruxelas, meu destino seguinte, pois gastaria menos horas em trânsito e não deixaria de cumprir meu cronograma em Paris, que era mais extenso.

Foi somente ao chegar no Museu La Piscine, que tive a dimensão do privilégio (e do tamanho de minha sorte): *Camille Claudel, Au Miroir d'un Art Nouveau* era uma exposição grandiosa, constituída não só pelas obras que não tinha visto em Paris, mas por obras de outros diferentes acervos e mesmo de coleções particulares. Além das esculturas de Camille Claudel, a curadoria levou à exposição obras de outros artistas influentes contemporâneos da artista, de modo a inseri-la no contexto artístico da época. Era possível ver também documentos e fotografias históricas [figs. 55-56], catálogos de exposições [fig. 57-58] e manuscritos de cartas.

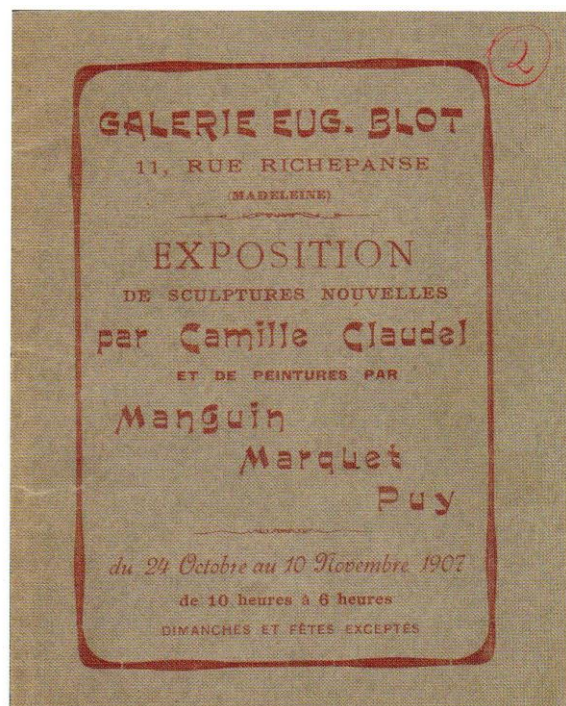
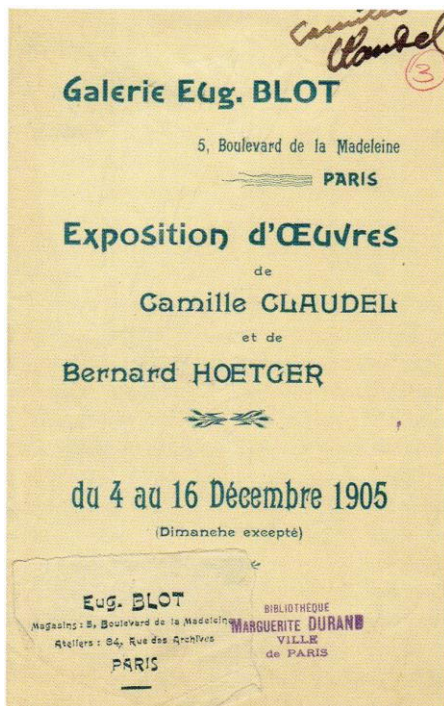


figs. 55-56

Registro da exposição

Camille Claudel: au miroir d'un art nouveau

Fotografia: Ana Priscila Costa



figs. 57-58

Catálogos de exposições na

Galeria Eug. Blot,

1905 e 1907, respectivamente.

A exposição foi dividida em onze espaços, que preferi manter no idioma francês, conforme catálogo:

- *Naturalisme*, onde se viam desenhos e alguns de seus retratos como *Fisher Woman* [fig. 59] e *Vieille Hélène* [fig. 13];



fig. 59
Camille CLAUDEL
Fisher Woman
1886
Reproduction ancienne d'un
dessin au fusain sur papier
37,5 x 26 cm
Laon, musée d'art et d'archéologie
du pays de Laon

- *L'Atelier de Rodin*, onde podíamos ver obras dos dois artistas produzidas no período em estiveram envolvidos profissional e pessoalmente;
- *La Valse*, onde a curadoria apresentou a escultura homônima [fig. 60] em seus diferentes formatos e materiais. Havia também esculturas de mesma temática dos artistas Edgar Degas (1834-1917) e Jules Dubois (1851-1935);



fig. 60
Camille CLAUDEL
La Valse
1889-1905
Grès Émile Muller (1895)
41,5 x 37 x 20,5 cm
Nogent-sur-Seine, Musée Camille Claudel

- *Portraits d'Enfantes*, onde estavam os bustos que Camille Claudel esculpiu do irmão, entre eles, destaca-se a escultura que iniciou em 1878, quando ela tinha apenas quatorze anos. Nessa mesma área estava *Petite Chatelaine* [fig. 49].
- *Les Croquis d'Après Nature*, na qual poderiam ser vistas obras como *La Vague* [fig. 61] e *Les Causeuses* [fig. 21]. Esse espaço era um elogio às influências orientais de Camille Claudel;



fig. 61
Camille CLAUDEL
La Vague ou Les Baigneuses
1897-1903
Onyx et bronze sur socle e marbre (1903)
62 x 56 x 50 cm
Paris, Musée Rodin

- *L'Age Mur*, onde a obra homônima podia ser vista, assim como outras esculturas que eram fragmentos desta, como *L'Implorante* [fig. 62];



fig. 62
Camille CLAUDEL
L'Implorante ou Imploration
1890-1907
Bronze, frande modèle, fonte Blot (1905)
62 x 65 x 37 cm
Collection Particulière

- *Clotho*, onde essa obra [fig. 19] é relacionada a *La Misère* [fig. 63] de Desbois e *La Parkinsonienne* [p. 64], de Richer;

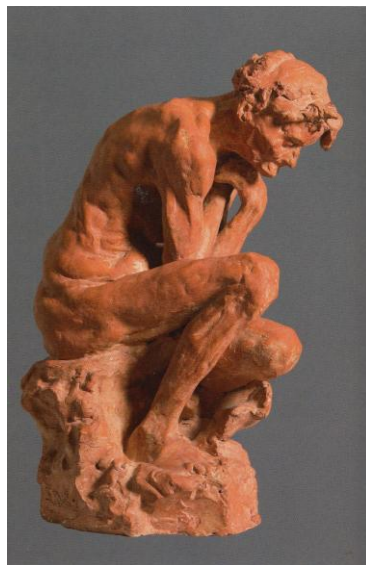


fig. 63
Jules DEBOIS
La misère
1893-1894
Terre cuite
38,5 x 26 x 16 cm
Nogent-sur-Seine, Musée Camille Claudel



fig. 64
Paul RICHER
La Parkinsonienne
1895
46 x 15,5 x 18 cm
Paris, École nationale supérieure des beaux-arts

- *Les Portraits*, que apresentava seus desenhos e o retrato de sua irmã, Louise de Massary [fig. 65];

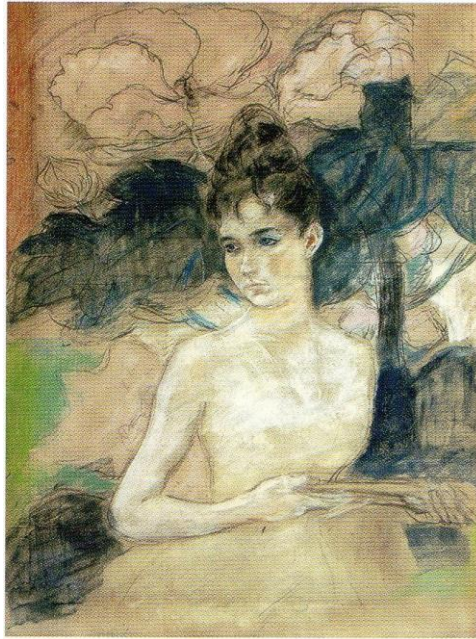


fig. 65
Camille CLAUDEL
Louise de Massary
Vers 1887
Pastel, 130 x 90 cm
France, collection particulière

- *Persée et Gorgone*, que trazia a escultura [fig. 66] de mesmo nome e fotografia da escultora junto à obra [fig. 67];



fig. 66
 Camille CLAUDEL
Persée et la Gorgone
 1897-1905
 Marbre (1905)
 196 x 111 x 104 cm
 Nogent-sur-Seine, Musée Camille Claudel



fig. 67
Camille Claudel à côté du plâtre de Persée
 Vers 1905
 Photographie, tirage gélatine-argentique
 12,5 x 18 cm
 Paris, Bibliothèque Marguerite-Durand

- Eugène Blot, que trazia obras que foram expostas na galeria do produtor, catálogos dessas exposições [fig. 57-58], resenha [fig. 68] e fichas de edição das obras da artista [fig. 69];



fig. 68
Resenha

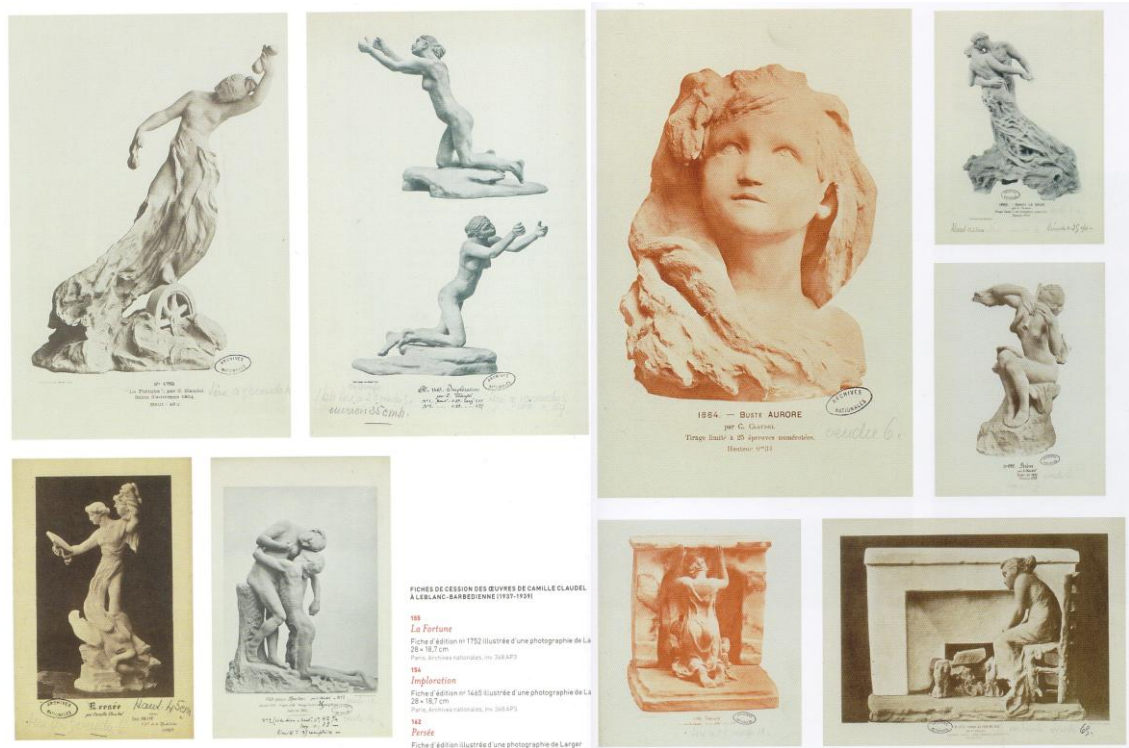


fig. 69
Fichas de edição
Galeria Eug. Blot

- *Les Reprises*, onde a curadoria propunha uma abordagem sobre as repetições presente em alguns trabalhos de Camille Claudel, como é o caso de *Vertumne et Pomone* [fig. 35] em mármore, idêntica à *Sakountala* [fig. 70], em gesso patinado. Da mesma forma, apresenta *Jeune Fille à La Gerbe* de Claudel [fig. 71], em comparação à *Galatée* de Rodin [fig. 72], esculpida um ano mais tarde;



fig. 70
 Camille CLAUDEL
Sakountala
 1886-1905
 Plâtre patiné (1888)
 190 x 110 x 60 cm
 Châteauroux, Musée Bertrand



fig. 71
 Camille CLAUDEL
Jeune Fille à la gerbe
 1887
 Terre cuite
 60 x 21 x 21 cm
 Paris, Musée Rodin



fig. 72
 Auguste RODIN
Galatée
 1889
 Marbre
 60,8 x 40,6 x 39,5 cm
 Paris, Musée Rodin

O texto curatorial dessa exposição deixa claro que a relação do museu com a obra de Camille Claudel diz muito sobre a identidade da própria instituição, que buscava um olhar revigorado sobre a escultura, por um viés “mais anglo-saxão do que francês tradicional” por não adotar “as regras da hierarquia entre as belas artes decorativas e representando o princípio arte no todo” (GAUDICHON; RIVIÈRE, 2014, p. 9).

Pode-se observar que o intuito dessa era propor um olhar sobre a obra da artista que privilegiasse seu processo e o desenvolvimento de seus trabalhos, já que, de acordo com os autores, apesar de a obra da artista estar intimamente ligada à sua história pessoal, “a força excepcional desta obra e do seu percurso é essa universalidade que demorou a ser reconhecida, mas que agora impõe Claudel como um verdadeiro caminho de uma Art Nouveau, onde ela construiu referências” (GAUDICHON; RIVIÈRE, 2014, p. 9).

Parece-me que essa curadoria tinha um caráter quase indenizatório com relação à Claudel. O texto indica características que, embora abordadas superficialmente, buscam mostrá-la por sua arte e não por sua trajetória como *aprendiz-amante*. Entre os aspectos ressaltados está sua capacidade de compreender a tradição enriquecida com conhecimento da modernidade. A utilidade de uma retrospectiva desse porte é, segundo os curadores, uma forma de apresentar “perspectivas entre essa inspiração aparentemente autocentrada e as preocupações de uma geração ávida de renovação e de autenticidade” (GAUDICHON; RIVIÈRE, 2014, p. 10).

As associações entre os trabalhos da artista e sua própria trajetória possivelmente espelhada neles é um dos pontos tratados pela curadoria. Reivindicar um novo modo de olhar ajuda a esclarecer, através de exemplos, que suas esculturas não estavam traçando a história de sua relação com Rodin, como vemos nas bibliografias, com uma frequência preocupante. A temática da dança, por exemplo, foi exaustivamente explorada por artistas contemporâneos a ela. De acordo com Gaudichon e Rivière:

Novas fontes recentemente descobertas permitem rever a cronologia de obras de Claudel e, especialmente, compreender que a expressão de fusão amorosa que exprime em *La Valse* e o relato da inelutabilidade da separação em *L'Age Mur* foram, sem dúvida elaborados no mesmo período (GAUDICHON; RIVIÈRE, 2015, p. 11, tradução Sérgio José Fritzen).

Da mesma forma, a quantidade imensa de retratos de crianças produzidos por Camille Claudel não têm, necessariamente, relação com seu suposto desejo de ser mãe ou com os abortos que supostamente cometeu. Tratava-se de uma temática comum aos

escultores e poderiam ser comparadas com esculturas de artistas pertencentes ao mesmo período de produção de Claudel e também com artistas mais antigos.

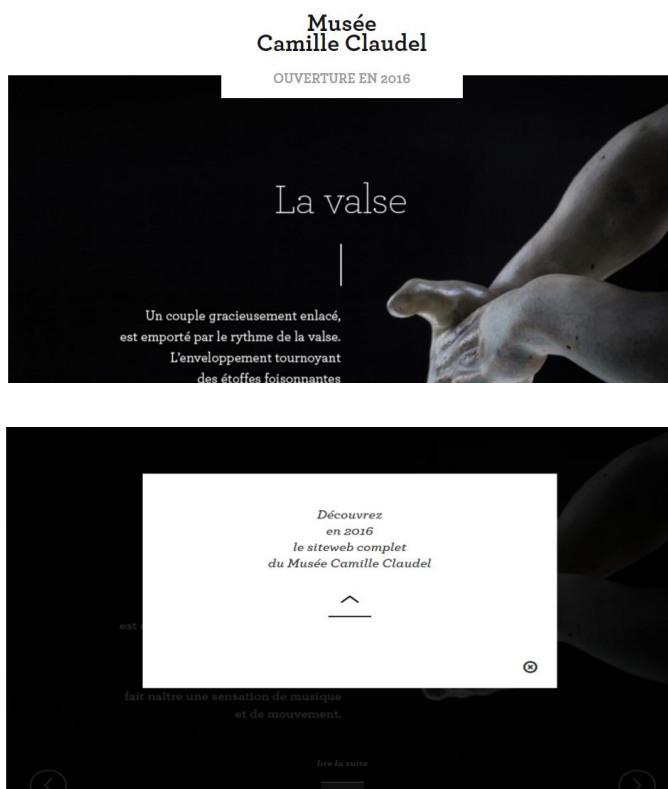
No caso de *Clotbo*, a autorreferencialidade também é evocada na interpretação do trabalho. É comum sermos induzidos a entendê-la como um presságio da artista sobre si própria, *seu* destino, *sua* velhice. Por que compará-la apenas com suas próprias obras, nas quais estaria se retratando mais nova, apaixonada ou abandonada...? Por que não propor uma comparação com seus pares da escultura que trabalharam o mesmo tema, como Jules Desbois e Paul Richer (1849-1933), conforme referenciado no catálogo da exposição? Muito mais do que uma projeção de si mesma, *Clotbo* é a obra em que mais se nota o domínio de anatomia de Camille Claudel. A escultura trata do corpo feminino envelhecido com uma riqueza de detalhes perceptíveis apenas àqueles que, de fato, observaram o corpo envelhecido e nu de uma mulher.

O que essa curadoria propõe, no final das contas, é uma abertura de campo visual e não a anulação das questões autobiográficas de Camille Claudel. Pela leitura do texto, parece-me que a grande questão para uma análise das obras de Claudel não é confirmar ou desmentir o caráter autobiográfico presente em seu trabalho e sim, tomando outros caminhos, compreender os objetivos que tinha com essas escolhas. Os autores afirmam que sua autorreferencialidade pode ter mais a ver com a modernidade propriamente dita onde, de acordo com eles, a vida real se faria exemplo nas obras a partir de testemunhas disfarçadas de espetáculos íntimos (GAUDICHON; RIVIÈRE, 2014, p. 13, tradução Sérgio José Fritzen).

Ao final do catálogo da exposição encontramos uma cronologia de exposições que compreende o período entre 1882 e 2013 [Anexo B desta pesquisa]. Optei por anexar esta e não a cronologia presente no livro de Reine-Marie Paris por se tratar de um levantamento muito mais atualizado.

2.5 Museu Camille Claudel: prenúncio de uma emancipação?

Um dos pontos mais importantes de minha visita ao La Piscine foi, sem dúvida, ter acesso a uma informação totalmente nova, ainda agora, tantos meses depois: a fundação de um museu dedicado à obra de Camille Claudel. O material de divulgação era apenas um *teaser* que anunciava a inauguração prevista para o outono deste ano, sem mencionar o local onde seria construído ou mais informações institucionais, conforme pode ser visto no *fac-símile*, anexado ao final desta pesquisa [Anexo C]. A página do museu na internet [figs. 73-74], também divulgada no material impresso, já apresenta a data de abertura prevista para 2016, assim como o *site* em versão completa onde, por enquanto, só podemos ver um vídeo institucional, dados de localização do museu, lista de apoiadores e reproduções de algumas obras da artista adquiridas por Reine-Marie Paris para o museu, com informações resumidas delas.



figs. 73-74
Printscreen do site *Musée Camille Claudel* - em construção.

Entre os anexos do catálogo da exposição em Roubaix, há um texto de autoria de Françoise Magny, curadora encarregada do projeto do Musée Camille Claudel, no qual ela comenta detalhadamente sua idealização e as motivações para realizar tal empreitada. Logo de início, traz uma informação desconcertante a respeito do assunto: a instituição não será

exatamente fundada. O museu de Nogent-sur-Seine deixará de se chamar Musée Boucher-Dubois para carregar o nome de Camille Claudel.

Convém esclarecer ao leitor a relação entre a cidade e a escultora. Isso não se deu somente porque foi um dos locais de residência da família Claudel por três anos (entre 1876 e 1879). Também ocorreu nessa cidade seu primeiro contato com Alfred Boucher, figura crucial nos rumos de sua carreira, como já vimos ao longo da pesquisa. Nogent-sur-Seine é a terra natal de Boucher e de outros dois escultores importantes, Joseph Marius Ramus (1805-1888) e Paul Dubois (1829-1934) que, além de escultor, foi diretor da Escola Superior de Belas Artes de Paris, entre 1878 e 1905. Tendo em vista essas relações, é fácil compreender por qual motivo a instituição tem sua identidade fundamentada na escultura, desde sua criação, em 1902. O museu conta hoje com mais de 400 esculturas em seu acervo.

Françoise Magny nos interpela: “como explicar essa presença privilegiada de Camille em Nogent-sur-Seine?” (2014, p. 1, tradução minha) e explica que a trajetória da artista se entrelaça à história do museu, por ter tido suas primeiras lições, nesta cidade, com Alfred Boucher, aos doze anos. A autora parece admitir ainda que existe também um interesse de revisar a importância de Camille Claudel, principalmente quando colocada em contexto com outros três grandes escultores. Em um breve panorama da escultura no século XVIII, Magny comenta que os escultores mais reconhecidos eram os que haviam estudado na Escola Nacional de Belas Artes; alerta também para a dificuldade dos escultores de saber manter as exigências solicitadas nas encomendas oficiais (geralmente voltadas para a tradição) e ao mesmo tempo agradar a burguesia e executar um trabalho original (MAGNY, 2014, p. 3, tradução minha).

Essas informações ajudam a ilustrar, uma vez mais, o contexto em que Camille Claudel se inseriu, quando escolheu a escultura, já no século XIX. Magny confirma Claudel na lista dos excluídos, em decorrência da formação em escultura ser dedicada a homens, pela resistência física necessária, pelo material que enfrentava, sobretudo naquele período de pedidos escassos e que as encomendas feitas pelo Estado eram monumentais, destinadas a coleções públicas, cujo circuito de acesso era bastante restrito. Entre as justificativas para sua exclusão, não descarta a relação passional e conflituosa com Rodin, mas prefere comentar a relação do ponto de vista da produção, por entender que Camille Claudel desenvolveu muito sua arte no ateliê, junto do mestre. A autora nomeou e ordenou suas

fases evolutivas de “influência, osmose, desapego”, usando algumas obras como exemplo para encaixá-las dentro dessas fases.

Depois da análise dos aspectos históricos que envolvem a concepção desse projeto, é necessário e urgente debruçar-se sobre o que ele representa para o nome de Camille Claudel. Em primeiro lugar, receber um espaço com seu nome, às custas da alteração de nomenclatura que trazia dois importantes nomes da escultura, naturais da cidade sede do museu. Não sejamos inocentes de ignorar que se trata também de uma estratégia cultural da instituição que visa uma renovação do acervo e da cidade, por meio da qual ela poderá ingressar na rota de visitas a museus na França e nos países vizinhos, embora ainda seja cedo para saber se isso se realizará.

Vincular o Museu ao nome de Camille Claudel mostra a busca da instituição por um novo fôlego, por trazer junto de Claudel uma das discussões indissociáveis de sua história e que nos provoca cada vez mais a repensar a história da arte: a exclusão, comum às mulheres artistas do século XIX. Essa corajosa empreitada tem tudo para atingir seus objetivos em benefício da cultura da cidade e da identidade do Museu. Mais ainda, o projeto há de contribuir muito para uma assimilação de sua trajetória mais pelo corpo apresentado de sua obra do que pela recorrente e redutora associação direta de seus trabalhos à sua biografia. Sem dúvida, um acervo desse porte, organizado em um museu com seu nome, é um divisor de águas: o Museu Rodin deixará de ser o único destino para visitantes que busquem a apreciação de uma coleção significativa de Camille Claudel.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de meu primeiro contato com a história de Camille Claudel, uma pergunta foi imediata: por que ela nunca mereceu um olhar atento à sua produção? Por que razões e meios prevalece uma visão pessoal sobre sua trajetória, dando preferência a seu romance e a seu trágico fim, ao invés de comentar, por exemplo, o quão transgressora ela era como artista, à luz do conhecimento da realidade das mulheres artistas no século em que estava produzindo? Dar-se conta dessa visão unilateral não era suficiente. Era preciso vasculhar as fontes que trouxeram sua história à tona, ao final dos anos 1980, para compreender por que a imagem que nos chega de Camille Claudel nos dias atuais continua preterindo a abordagem de suas obras, apesar da relativa quantidade de biografias e filmes a seu respeito. Mais preocupante ainda é que quando suas obras entram em discussão, é sempre por um viés autobiográfico, algo que ocorre com muito mais frequência na interpretação de obras produzidas por mulheres. Esse é um tema que Linda Nochlin trata nas primeiras linhas de seu célebre texto, já referenciado nesta pesquisa. Para ela, o olhar viciado que se volta apenas para a autorreferencialidade e para o tão questionável “estilo feminino” nas produções das mulheres artistas é preocupante, sobretudo, para a própria arte. Ela afirma que:

O problema reside não tanto no conceito de algumas feministas do que a feminilidade é, mas sim na percepção errônea compartilhada com elas pelo público em geral do que a arte é. Com a ideia ingênua de que a arte é expressão pessoal direta da experiência emocional individual, uma tradução da vida pessoal em termos visuais. Arte quase nunca é que, grande arte nunca é. O fazer artístico envolve uma linguagem auto-consistente de forma, mais ou menos dependente de, ou livre de, dada a convenções temporariamente definidas, esquemas ou sistemas de notação, que têm de ser aprendidos ou trabalhados, através do ensino, da aprendizagem ou de um longo período de experimentação individual. A linguagem da arte é, mais materialmente, incorporada na pintura e na linha sobre tela ou papel, em pedra, ou barro, ou plástico, ou metal – não é nenhuma história triste, nem um sussurro confidencial (NOCHLIN, 1970, p. 4).

De todo modo, discorrer sobre a vida dos artistas pelo ponto de vista pessoal não é algo recente, nem é privilégio das mulheres, o que pode ser observado claramente no modelo historiográfico presente em *Vidas dos Artistas*⁶⁴, de Giorgio Vasari, obra que teve sua primeira publicação data de 1550. Parece-me evidente que o problema não é revelar histórias de vida pessoal dos artistas, mas sim reduzir-se a isso. Melhor dizendo, esse tipo de abordagem – comum a artistas homens e mulheres – costuma ser a única fonte de

⁶⁴ VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

pesquisa de mulheres artistas e aos homens, por outro lado, não faltam discussões sobre seus trabalhos.

Delimitado isto, vi que não era só uma questão de situar Camille Claudel entre as mulheres artistas às quais foi negado o reconhecimento como tal; tampouco me interessa reivindicar que a artista seja vista em equivalência a Rodin. Para isso, tornou-se fundamental compreender os critérios de seleção da história da arte, aplicados ao momento histórico em que Claudel se encontrava. Da mesma forma, foi necessário reconhecer que a narrativa da história da arte foi e continua sendo ditada pelos homens – brancos e ricos – e não raro se baseia em conceitos retrógrados na atribuição de valor.

Para Linda Nochlin, por trás da questão das mulheres artistas está o mito do “Grande Artista”, esse ser dotado de talento e gênio, quase uma divindade, geralmente retratada como um autodidata, em quem as primeiras manifestações artísticas surgiram como um dom, sem lições prévias. A ideia desse “Grande Artista”, necessariamente homem, inato – que ainda não foi completamente desconstruída – oprimiu o acesso das mulheres ao campo da arte e era especialmente nociva naquele momento da história em que já se iniciavam as lutas pelo livre acesso à educação, em artes e em outros campos de atuação. Tenhamos em conta que, nesse momento em que as mulheres buscavam desenvolver-se como artistas através de diferentes alternativas extra-oficiais de ensino em arte, buscando igualdade de direitos e reconhecimento na classe artística, é desolador que o pensamento vigente insistisse na ideia de que educação e liberdade de criação não lhes garantiria nenhum progresso.

Por isso, ainda é necessário discutir sobre a representação, quando se pretende tratar de uma artista mulher do século XIX. Era a visão predominante do homem, explícita nas representações trazidas em meu primeiro capítulo, que colocava a mulher como uma bela paisagem a ser contemplada. A mesma visão determinava a que conhecimento e experiência as mulheres teriam acesso, no intuito único de mantê-las – como a cidade do *flâneur* – um território de ir e vir dos homens, dominado e explorado por eles.

Ao olhar para as heroínas literárias de Eça de Queirós e Flaubert, pergunto-me: o que as distingue de Camille Claudel? A imagem da escultora que sobrevive a duras penas não foi, como nas personagens, construída a partir de um ponto de vista? Podemos encontrar semelhanças na ousadia de comportamentos transgressores entre as três mulheres. Porém, mais importante que isso é notar na vida real de Camille Claudel a concretização da *devida* punição às mulheres: vitimadas em um fim trágico, como consequência de seus comportamentos *desviantes*.

“Aprendiz”, “amante”, “musa”: se me fosse solicitado definir Camille Claudel por sua imagem predominante nas fontes discutidas ao longo da pesquisa, esses seriam os termos mais recorrentes. Embora sejam notáveis os esforços das autoras ao retratarem Claudel na qualidade de artista, de escultora, de modo geral, todas as obras vacilam no que diz respeito a narrar sua trajetória a partir de um ponto de vista mais afastado de sua relação com Rodin. Impossível não me questionar se foram, de fato, tentativas frustradas de desvelar sua história, pecando na abordagem essencialmente pessoal ou se foi uma escolha – seja para privilegiar o modo *machocêntrico* de narrar a história da arte, seja apenas pelo desejo de atrair mais leitores.

Em *Camille Claudel, uma mulher*, Anne Delbée se apropria de sua história e a reveste com floreios, de modo que a relação com o mestre rouba a cena e se torna central na narrativa. Somado a isso, o excesso de detalhes, criados ao livre gosto da autora ou extraídos de fontes que me são desconhecidas, colocam a sexualidade da artista como a grande questão da obra, ofuscando as passagens em que a autora trata do desenvolvimento de seu fazer artístico.

A obra de Reine-Marie Paris, *Camille Claudel, The Life of Camille Claudel – Rodin’s Muse and Mistress*, apesar do equívoco na tradução para o idioma inglês, já ensaia um novo modo de ver, indicando-nos que a própria imagem de Claudel como uma amante cega e apaixonada pode ser revisada. Apesar de o parentesco nos dar a entender que sua motivação foi afetiva, sua obra é fruto de uma pesquisa sobre artes e, possivelmente por isso, apresenta a primeira cronologia organizada das obras da artista e de exposições que participou, até a data de publicação do livro.

Camille Claudel, A Life, de Odile Ayrál-Clause é a obra que se mostra mais inovadora, dentro do que me foi possível avaliar. A começar pelo fato de que constrói sua narrativa do ponto de vista de uma narradora: Jessie Lipscomb. A partir da visão de Jessie, a autora nos deixa claro que as razões da internação de Camille Claudel podem ser reavaliadas. A autora relata o esforço de Jessie junto à família Claudel para libertar a amiga e, somando isso às argumentações médicas, podemos presumir que sua reclusão por tanto tempo é injustificável.

As adaptações para o cinema contribuem – e muito – para a imagem que sobrevive de Camille Claudel. Ao basear-se em uma biografia e optar pelo recorte do período de produção da artista, o filme de 1988 acaba contando uma história de amor: Camille e Rodin. A obra é recheada de cenas nas quais a artista é mais modelo que escultora. A montagem fílmica dá tanta ênfase à cena em que Claudel submete seu dorso ao

olhar de Rodin, que a imagem ilustra cartazes do filme e mesmo capas do DVD. Essa interpretação de que se trata de um romance entre o casal e não de uma biografia se confirma ao observar as frases usadas como subtítulo das edições brasileira e norte-americana do filme, respectivamente [figs. 42-43] “um romance que mudou a história da arte”; “The winter of 1885, Auguste Rodin met the greatest artist he would ever know”. Ou seja, mesmo em filmes que protagoniza, Camille Claudel precisa ser apresentada, logo de início, através de Rodin – ora como a maior artista que ele já encontrou, ora como sua amante.

Camille Claudel, 1915, ao ter sua narrativa dedicada ao período inicial de internação da artista, foge um pouco do lugar-comum, mas Rodin continua ali. Ao optar por retratar Camille Claudel poucos anos depois de ter sido internada, ela surge na narrativa ainda transtornada pela obsessão de que era perseguida por seu ex-amante, de quem já estava separada havia algum tempo. Dando enfoque a isso, a artista parecia ter um comportamento convalescente com o irmão e com a mãe, fato que não condiz com a revolta que sentia por estar presa no asilo.

Embora o diretor dê ao espectador uma imagem de Paul Claudel que me parece ser mais fiel aos fatos, Camille Claudel ali representada parece incapaz de antecipar o futuro de isolamento que teria, por truculência dele e da mãe. É delicado defender o que seria um modelo ideal de narrativa, mas me parece que escolher um período no qual ela já estivesse reclusa por mais tempo, sem esperanças, faria saltar mais aos olhos o que essa internação significou para sua trajetória como artista. Se documentos médicos já indicavam que ela deveria voltar ao convívio da família, pois já não apresentava mais tantas confusões psíquicas, mantê-la no asilo de Montdevergues foi uma escolha da família, não uma obrigatoriedade.

Diante da imagem dominante de Camille Claudel, construída e reconstruída a partir das fontes apresentadas nessa pesquisa, creio que o dado mais importante é o museu dedicado à artista. Ainda que temendo exagerar no otimismo, acredito que esta sim é uma iniciativa que zela pela sobrevivência de Camille Claudel como *escultora*, pela reivindicação por um lugar que apresente boa parte de sua produção a muitos quilômetros de distância das obras de Rodin.

Ao fim da pesquisa, um questionamento é inevitável: a imagem de Camille Claudel seria diferente hoje se ela tivesse continuado a esculpir no asilo...? Nem mesmo sei se isso seria possível, arrisco afirmar que sim. Essa pesquisa serviu, entre outras coisas, para me mostrar que, naquele período, para *presentear* mulheres artistas com seu precioso

reconhecimento, a *elite masculina* costumava cobrar feitos extraordinários. Assim, me parece provável que se ela tivesse insistido, com o mesmo vigor com que roubava barro, com que arrastou a família para Paris, se continuasse trabalhando, modelando, esculpindo, ainda que internada, ainda que esquecida, ainda que privada de sua liberdade, talvez ela estivesse à altura de ser chamada não de aprendiz, de amante, de musa ou de *louca*. Talvez estivesse à altura de ser chamada de *artista*. Mas ela se negou. E a negação é uma forma de resistência.

Catalog of Works

The relative obscurity in which the work of Camille Claudel remained for such a long time inevitably leads to difficulties and lacunae in establishing a definitive catalog. The works that have not been located are verified by bibliographical references. We believe that several essential works (notably *Hamadryad* and a marble *Clotho*) were not destroyed and will be uncovered one day soon, thanks to the resurgent interest of contemporary art collectors and enthusiasts to which, it is hoped, this book will contribute.

1876–
1877 *Bismarck, Napoleon I, David and Goliath (Bismarck, Napoléon Ier, David et Goliath)*

Clay study. Found recently. Attributed to Camille Claudel.

Around
1880 *Diana (Diane)*

Plaster. Private collection.

1881 *Young Roman (Paul Claudel at Thirteen Years of Age) (Jeune romain)*

Plaster. Disappeared.

Bronze. Red marble pedestal signed in the back C. Claudel. It was cast for the Baroness Nathaniel de Rothschild. In 1903 it was given to the Musée Bertrand de Chateauroux (a gift of Baron Alphonse de Rothschild).

225

1882

Old Helen (Bust of an Old Woman) (La Vieille Hélène)

Plaster. Private collection.
Terra cotta. Exhibited at the Salon des Artistes Français in 1885 under the title *Old Woman*.

Bronze. Cast by Fumière and Gavignot. Private collection. According to M. Morhardt, there were several versions in terra cotta and in plaster with modifications in the hairdo. Almost all these versions are now in the United States. There are also several verified bronzes.

1883

Bust of a Woman (Portrait of Mme. B.) (Buste de femme)

Plaster. Signed Camille C. on the left shoulder. Disappeared.

1884

Torso of a Crouching Woman (Torse de femme accroupie)

Tinted plaster. Shown at the Camille Claudel Exhibition, Musée Rodin, in 1951.

Bronzes. Private collections. Unsigned. Founder's name lacking.

Torso of an Old Woman Standing. (Torse de vieille femme debout)
Plaster. Private collections.

Bust of Louis-Prosper Claudel (Buste de Louis-Prosper Claudel)

Plaster? Disappeared.

Young Roman (My Brother at Sixteen) (Jeune romain)

Plasters. According to M. Morhardt, there were several copies, one of which belonged to Marcel Schwob.

Bronzes. Signed *Camille Claudel* at the bottom of the left shoulder.

A first casting was given by the Baron Alphonse de Rothschild to the Musée d'Art et d'Archéologie in Toulon in 1899. A second casting done for the Baroness Nathaniel de Rothschild, his sister, was given by him to the Musée Calvet in Avignon in 1897. A third copy was given by the same donor to the Musée de Tourcoing, exhibited in 1978, and then sent to the Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle in Calais.

Portrait of Louise-Athanaïse Claudel (Portrait de Louise-Athanaïse Claudel)

Oil. Destroyed.

Around
1884

Bust of a Woman with Closed Eyes (Buste de femme aux yeux clos)

Terra cotta. Unsigned. Given by the Claudel family to the Abbot Alphonse Godet when he was the parish priest in Villeneuve-sur-Fère, between 1914 and 1919. Private collection.

226

Sea Foam (L'Écume)
Marble and onyx. Signed *Camille Claudel*. The dating of this work is highly problematical. Because of its subject matter, one is tempted to situate it in the tradition of Alfred Boucher or within the teaching of the Colarossi Academy; but, by the combination of materials it incorporates, it could belong to the years of solitude (1892–1905) when Camille was seeking her way in a slightly precious Art Nouveau style. Private collection.

1885 *Bust of Louise Claudel (Bust of a Young Girl) (Buste de Louise Claudel)*
Terra cotta. Gift of Léon Gauchez to the Musée des Beaux-Arts, Lille, in 1892.
Plaster. Belonged to Samuel Bing. Disappeared.
Bronze, 1886. Unsigned. Gift of the Baroness Nathaniel de Rothschild to the Musée Bargoin, Clermont-Ferrand, in 1886 or 1887.
Giganti (Laborer. Head of a Bandit)
Plaster.
Bronzes. Signed *Camille Claudel*. Musée des Beaux-Arts, Lille (gift of Alphonse de Rothschild, 1892); Musée de Cherbourg, and private collection.

Jessie Lipscomb
Terra cotta. Private collection.

Around 1885 *Study of a Hand (Étude de main)*
Plaster. Disappeared.
Bronze. Signed *C. Claudel*. Private collection.

Study of a Head (Étude de tête)
Plaster. Private collection. Rediscovered in Villeneuve, this study is the counterpart of Avarice in Rodin's group *Avarice and Lewdness* (around 1885), which figures in *The Gates of Hell*.

Study of a Head (Étude de tête)
Plaster. Private collection. This little head seems to be an echo of the great *Saint John the Baptist* by Rodin.

Man with His Arms Crossed (L'Homme aux bras croisés)
Terra cotta. Study. Private collection.

1886–1888 *Drawings*
Charcoal. Two series executed at Gérardmer and at the Isle of Wight

227

published in *L'Art*, vol. 13, no. 2 (1886, 1887 and 1888). One of the originals, *Mémie de Gérardmer*, dated August 29, 1885, can be found at the Musée Boudin, Honfleur, and was given in 1891 by Baron Alphonse de Rothschild.

1886 *Young Roman (Paul Claudel at Eighteen Years of Age) (Jeune romain)*
Plaster. The original was tinted by the artist. Private collection.
Portrait of Jessie Lipscomb (Portrait de Jessie Lipscomb)
Charcoal.

Man Leaning (L'Homme penché)
Plaster. Study. Private collection.
Bronze. 1987. Delval foundry.

1887 *Eugénie Plé*
Oil. Reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913. Disappeared.
Portrait of Maria Paillette (Portrait de Maria Paillette)
Oil. Private collection.

Portrait of Rodin Reading a Book (Portrait de Rodin lisant un livre)
Oil. Belonged to Louis-Prospér Claudel. Cited by M. Morhardt. Disappeared.

Around 1887 *Louise Claudel (Madame de Massary)*
Pastel. Private collection.
Portrait of Rodin (Portrait de Rodin)
Charcoal. Private collection.

Portrait of Victoire Joséphine Brunet (Portrait de Victoire Joséphine Brunet)
Oil. Cited by M. Morhardt. Disappeared.

1888 *Bust of Rodin (Buste de Rodin)*
Terra cotta. Disappeared. See the correspondence between Mme. Armand Bloch and the curator of the Musée Rodin in 1932 (Archives of the Musée Rodin).
Plasters. Musée Rodin and Musée Ziem in Martignes.
Bronzes. A copy belonging to Rodin was exhibited at the Société Nationale des Beaux-Arts in 1892, following which the *Mercure de France* produced fifteen more copies, cast by Rudier and num-

228

bered from one to fifteen. They are marked by a caduceus and signed *Camille Claudel*. Another copy was sold by the artist to Karl Boës, who owned a gallery on the rue des Ecoles according to a piece of correspondence preserved at the Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. In addition, copies are at the Musée de Guéret, legacy of Dr. Benjamin Bord, 1954; Musée Rodin, gift of Rudier, 1950; Musée du Petit Palais, gift of Seligman, 1924; Musée d'Aurillac, as of 1968 after the legacy of d'H. Mondor.

Profile of Auguste Rodin (Profil d'Auguste Rodin)
Bas-relief. Signed C. Claudel. Ogiwara Museum, Japan.

Çacountala (The Abandonment. Vertumnus and Pomona)
Tinted plaster. Original signed *Camille Claudel* on the base. Gift of the artist to the Musée de Chateauroux in 1895. One bronze was cast from this by the Delval foundry in 1987.

Terra cotta. Two trial versions exist. Private collections.
Bronzes. 1905. Casting done by Eugène Blot in two sizes from plaster molds which have since disappeared; twenty-five were made from the larger mold, fifty from the smaller one. No. 8 of the larger cast was bought by the French government in 1907 and allocated to the Musée de Cambrai in 1932. The casting belonging to the Musée de Poitiers was a donation from Brisson-Happe; it is from the second series, acquired during the Eugène Blot sale, April 23, 1937. Copies in private collections.

Marble. 1905. Executed for the Countess de Maigret and exhibited in 1905 at the Salon des Artistes Français under the title *Vertumnus and Pomona (Vertumne et Pomone)*. Afterwards, it was bought by Philippe Berthelot and willed to Paul Claudel, who gave it to the Musée Rodin in 1952.

Study after Nature (Étude d'après nature)
Charcoal. Reproduced in *L'Art*, vol. 13, no. 2 (1888).

Ferdinand de Massary

Plaster. Private collection.

Bronzes. Two castings remain. Private collections.

Paul Claudel

Colored pencil. Private collection.

Torso of a Standing Woman (Torse de femme debout)

Plaster. Reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913. It belonged to Mr. Henry Lerolle at the time.

Bronze. Signed C. Claudel; casting by P. Converset. Private collection.

1889

Charles Lhermitte as a Child (Charles Lhermitte enfant)

Plaster.

Bronze. Signed C. Claudel. *Gruet Founder* on the left shoulder. Private collection.

Psalm (Young Girl with a Hood. The Prayer) (Psaume)

Plaster. Disappeared.

Bronze. Signed C. Claudel on the left-hand side of the pedestal. Bought by the Baroness Nathaniel de Rothschild and given to the Musée de Lille; later transferred to the Musée Boucher de Perthes d'Abbeville, where it is today.

Cat Stretching (Chat s'étirant)

Bronze. Green patina. Private collection.

Young Woman with a Sheaf (Jeune fille à la gerbe)

Terra cotta. Signed C. Claudel on the pedestal. Private collection. Bronzes. Signed C. Claudel. Cast by the Fonderies d'Art Coubertin, 1983. Private collection.

Around 1892

Study for a Head (Étude de tête)

Plaster. Private collection.

1892

The Waltz (La Valse)

FIRST VERSION:

Plaster. Original disappeared. Signed *Camille Claudel* on the base. It was exhibited in Paris in 1893, at which time it was the property of M. Stot-Decauville, art publisher.

Marble. Foreseen as a government commission (Archives Nationales), it was never accepted.

Bronze. Reduced, it was produced thanks to the efforts of M. Stot-Decauville and later sold to Eugène Blot.

SECOND VERSION:

Plasters. Cited by M. Morhardt, who also mentions twelve castings, variants of this version, and bought by Louis Julien, Georges Hugo, Georges Lorrain and Robert Godet. Only one exists today, the property of Mme. Alexandra Qvale, the granddaughter of the Norwegian painter Fritz Thaulow; it was a gift from Rodin to his painter friend.

Bronzes. Several casts were made, thanks to Mme. Menard and one M.X., according to M. Morhardt; they date from before 1898. Two castings, without the mark of the foundry, are at the Musée Ste. Croix, Poitiers (donation of Brisson, 1953), and at the Musée

230

229

Rodin (1963 acquisition). In 1905, Eugène Blot reportedly had fifty castings made for the Camille Claudel/Bernard Hoetger exhibition in his gallery (number given in his catalog; it appears that fewer than this were actually made). No. 5, signed C. Claudel on the base on the left, is now in a private collection. Other castings, one from the Alexis Rudier foundry, are in private collections. A bronze enlargement (about thirty-six inches in height) bearing the mark of the founder A. Valsuani exists.

Gilded bronze. The catalog to the Eugène Blot exhibition in 1908 indicates a series in gilded bronze limited to twenty-five, but this was never made.

Oxidized stoneware. A casting was executed by Emile Muller. It was exhibited in 1896 in Paris at the Salon de l'Art Nouveau at Samuel Bing's. Disappeared.

1893

Clotho (The Fate)

Plaster. Musée Rodin.

Marble. 1897. Commissioned from Camille Claudel after the banquet in honor of Puvis de Chavannes, January 16, 1895, and intended for the Musée de Luxembourg. Puvis de Chavannes, Auguste Rodin and Albert Besnard were among the subscribers. Mathias Morhardt, Judith Cladel and others made inquiries to the government about the fate of the work, but these proved useless. An important dossier on this subject is in the Claudel Bequest at the Bibliothèque Nationale.

Bronze. Private collection.

The Little Chatelaine (Jeanne as a Child. The Inspired One) (La

Petite châtelaine)

Plasters. The original can be found in a private collection. Several others can be found in private collections, including one in tinted plaster that belongs to Mme. Qvale, Thaulow's granddaughter.

Bronzes. 1894. Several casts were made. One casting was given by Alphonse de Rothschild to the Musée Joseph Denais, Beaufort-en-Vallée; another is in a private collection.

Marbles.

1895. A version (the property of Mme. Escudier) and a replica (property of Johany Peytel, acquired in 1968 by the Musée Rodin) were reproduced in *L'Art décoratif*, July 1910.

1896. Of this version, which differs from the first in the treatment of the hair, there is a single example, reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913, which belonged then to M. Henri Fontaine. It disappeared for a long time, then was acquired in the early 1980's by

an amateur at a sale where it was presented as a marble without much interest by "a certain Claudel" and bought for 100 francs. Private collection.

1987. Valsuani, founder. Private collections.

1894

The Gossipers (The Secret) (Les Causeuses)

Plasters. The original was exhibited at the Musée Rodin in 1951; it belonged to Philippe Berthelot. Private collection. There is a version with a screen in the Musée d'Art et d'Histoire, Geneva. From the original marble several others were made in plaster moulded with gelatin.

Marbles. According to M. Morhardt, one was executed in 1896 for the Norwegian painter Fritz Thaulow, and another was made without a screen for the architect Pontremoli. He also states that several statues were acquired by the Musée de Genève, Rodin, Octave Mirbeau, Gustave Geffroy and Robert Godet.

Onyx and bronze. 1897. A single example is known. Belonged once to M. André Peytel. Acquired by the Musée Rodin in 1963.

Bronzes. Eugène Blot reportedly had fifty cast in bronze from the first plaster mold, according to the catalog of the Camille Claudel/Bernard Hoetger exhibit in 1905, but it is possible that not all were made. No. 1 was sold at Sotheby's, London, on June 29, 1983. There is another one with no screen at the Musée Rodin, cast by Georges Rudier. A number of bronzes were cast in 1987 by A. Valsuani.

Marble and bronze. For his personal collection, Eugène Blot had one cast in bronze with a marble screen. Private collection.

Starving Dog (Dog gnawing on a Bone) (Chien affamé)

Plaster. Around 1894. Signed on the pedestal. Private collection.

Bronzes. Two can be found in private collections; one of them has a green patina and bears the mark of the founder, Alexis Rudier, and the signature of Camille Claudel on the pedestal.

The Beseecher (L'Implorante)

Medium unknown. This figure is part of *Maturity*.

Plaster. It belonged to Mlle. Alix Vaisnier and is mentioned in the catalog to the Camille Claudel Exhibit at the Musée Rodin in 1951. It has not been found.

Bronzes. Under the title *Beseeching*, twenty were cast in the size of the original and one hundred in reduced size for the 1905 exhibit at the Eugène Blot Gallery. Several are in private collections. The Musée Rodin and the Musée de Bagnols-sur-Cèze (gift of Georges and Adèle Besson) each owns one of the smaller sculptures.

232

231

The Vanished God (Le Dieu envolé)
Plaster. Heretofore confused with *The Beseacher*.
Bronze, 1987, by the founder A. Valsuani.

The Painter (Le Peintre)
Plaster. Several examples in private collections.
Bronze. Cited by M. Morhardt as being exhibited in 1897.

First Steps (Premiers pas)
Medium unknown. Work cited in the *Catalogue de l'Exposition de la Libre Esthétique*, Brussels, 1894. Disappeared.

Study of a Head for Old Age (Head of an Old Man) (Étude de tête pour l'Age mûr)
Bronze. Signed C. Claudel on the left shoulder; includes the mark of the founder Alexis Rudier. Private collection.

1895 *Maturity (Life's Way) (L'Age mûr)*

FIRST VERSION:
Plaster. 1895. Commissioned by the government, this work was rejected. Paul Claudel gave it to the Musée Rodin in 1952.

SECOND VERSION:
Plaster. 1898. The second version was accepted by the government, but Camille Claudel never delivered it.
Bronzes. In June 1899, the text for the government commission of a casting in bronze was prepared, then canceled. The first casting was made thanks to Captain Louis Tissier and was executed by the Maison Thiébaud Frères. It was finished in 1902. It bears the inscription C. Claudel on the front in the middle of the base, and *Thiébaud frères. Fumière et Gavière. S. Paris.* on the crest of the wave. Owned by the Musée d'Orsay (acquired in 1982). Eugène Blot made a second cast of six and exhibited them in his gallery in 1907. The last person to commission the work was Philippe Berthelot; the founding was executed by Carvilhani, using the plaster model that had remained in the artist's studio. Musée Rodin (gift of Paul Claudel, 1952).

Bust of Léon Lhermitte (Buste de Léon Lhermitte)
Bronze. Private collection.

Bust of Monsieur Pontrémoli (Buste de Monsieur Pontrémoli)
Bronze. See M. Morhardt's letter to Rodin (Archives Musée Rodin). Disappeared.

233

Study of a Japanese (Étude d'après un japonais)
Plaster. Reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913. Disappeared.

Around 1895 *Study of a Head (Étude de tête)*
Plaster. Private collection.

Woman at Her Dressing Table (Femme à sa toilette)
Plaster. Sketch. Private collection.

Between 1895 and 1898 *Blind Singer (Aveugle chantant)*
Plaster. Private collection.

Old Blind Singer (Vieil aveugle chantant)
Bronze. Reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913.

1897 *Countess Arthur de Maigret (La Comtesse Arthur de Maigret)*
Plaster. Signed Camille C. on the left shoulder.
Marble. Signed C. Claudel on the pedestal on the left. Private collection.

Study of a Head (Étude de tête)
Plaster. Private collection.

Bronze. It belonged to Henry Lerolle.

Hamadryad (Young Girl with Water Lilies. Ophelia) (Hamadryade)
Marble and bronze. Produced by Maurice Fenaille, well-known collector and patron of the arts who bought several of Camille Claudel's works.

The Wave (Bathers) (La Vague)
Plaster. Exhibited at the S.N.B.A. in 1897. It seems to have belonged to M. Morhardt and been sold by him to Rodin (Archives of the Musée Rodin).

Bronze and onyx. 1898. Unique, this sculpture was commissioned by Maurice Fenaille, the collector and arts patron. Private collection.

Around 1897 *Louis-Prosper Claudel*
Pencil. Private collection.

Before 1898 *Daphnis and Chloë (Daphnis et Chloë)*
Plaster(?). Work cited by M. Morhardt. Seen at the artist's studio. Disappeared.

1898 *Perseus and the Gorgon (Persée et la Gorgone)*
Plasters. Top half reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913. Life-size. Exhibited in 1899.

234

- Around 1895 *Study of a Japanese (Étude d'après un japonais)* Plaster. Reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913. Disappeared.
- Around 1895 *Study of a Head (Étude de tête)* Plaster. Private collection.
- Between 1895 and 1898 *Woman at Her Dressing Table (Femme à sa toilette)* Plaster. Sketch. Private collection.
- Between 1895 and 1898 *Blind Singer (Aveugle chantant)* Plaster. Private collection.
- 1898 *Old Blind Singer (Vieil aveugle chantant)* Bronze. Reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913.
- 1897 *Countess Arthur de Maigret (La Comtesse Arthur de Maigret)* Plaster. Signed Camille C. on the left shoulder. Marble. Signed C. Claudel on the pedestal on the left. Private collection.
- 1897 *Study of a Head (Étude de tête)* Plaster. Private collection. Bronze. It belonged to Henry Lerolle.
- 1897 *Hamadryad (Young Girl with Water Lilies. Ophelia) (Hamadryade)* Marble and bronze. Produced by Maurice Fenaille, well-known collector and patron of the arts who bought several of Camille Claudel's works.
- 1897 *The Wave (Bathers) (La Vague)* Plaster. Exhibited at the S.N.B.A. in 1897. It seems to have belonged to M. Morhardt and been sold by him to Rodin (Archives of the Musée Rodin).
- Around 1897 *Louis-Prospère Claudel* Pencil. Private collection.
- Before 1898 *Daphnis and Chloe (Daphnis et Chloé)* Plaster(?). Work cited by M. Morhardt. Seen at the artist's studio. Disappeared.
- 1898 *Persens and the Gorgon (Persée et la Gorgone)* Plasters. Top half reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913. Life-size. Exhibited in 1899.

234

- Marbles. Life-size. Exhibited in 1902. Private collection. A smaller version was acquired by the Musée Rodin in 1963.
- Around 1905 *Jeune fille morte aux colombes* Bronze. Eugène Blot had twenty-five cast. Signed C. Claudel on the pedestal. Private collection.
- Around 1905 *Death of a Little Girl with Doves (Little Girl with Doves) (La Jeune fille morte aux colombes)* Oil. Private collection.
- 1899 *Count Christian de Maigret in the Costume of Henry II (Le Comte Christian de Maigret en costume Henri II)* Marble. Signed C. Claudel on the pedestal at the back. Private collection.
- Around 1899 *Drawings* Drypoint etching. Two illustrations for Léon Millard's book *Auguste Rodin, Statuary* (Paris: H. Feury, 1899).
- Around 1899 *Bust of a Woman (Buste de femme)* Plaster with a patina. Signed C. Claudel on left shoulder. Private collection.
- 1900 *Fortune (La Fortune)* Plaster. Disappeared.
- 1900 *Dream by the Fire (Woman Seated Before a Hearth. Intimacy) (Rêve au coin du feu)* Plaster. Exhibited at the Universal Exposition of 1900. Marble. 1902. Bought by Alphonse de Rothschild and given to the Musée de Draguignan in 1903. Private collection.
- 1900 *Fortune (La Fortune)* Plaster. Disappeared.
- 1900 *Fortune (La Fortune)* Bronzes. According to the catalog to the Camille Claudel show at the Eugène Blot Gallery in 1905, fifty were cast. According to the catalog for the Exhibition of 1908, only twenty-five were made. No. 9 is at the Musée Ste. Croix in Poitiers, a gift of André Brissson, and is signed C. Claudel on the wheel. No. 2 is in a private collection and is signed C. Claudel on the right side of the base.
- 1900 *Dream by the Fire (Woman Seated Before a Hearth. Intimacy) (Rêve au coin du feu)* Plaster. Exhibited at the Universal Exposition of 1900. Marble. 1902. Bought by Alphonse de Rothschild and given to the Musée de Draguignan in 1903. Private collection.

235

Bronzes. Twenty-five were announced by Eugène Blot but never realized.

Woman on the Sofa (Femme au divan)

Oil on canvas. Recently discovered. Private collection.

After
1900

Yule Log (Bûche de Noël)

This work could be *Deep in Thought* or the *Woman Kneeling Before a Hearth*.

Marble. Cited in Camille Claudel's letter to Karl Boës, publisher of the newspaper *La Plume*.

1902

The Alsatian Woman (L'Alsacienne)

Terra cotta with a silver patina. Three-quarters life-size. Exhibited in 1902. Could be *La Vieille Hélène*, since the model was Alsatian.

Portrait of the Countess de Maigret (Portrait de la Comtesse de Maigret)

Drawing. Musée de Château-Gontier.

Before
1905

The Flute Player (The Little Siren. The Siren) (La Joueuse de flûte)
Plaster.

Bronzes. Casting limited to thirty, according to the catalog of the Camille Claudel/Bernard Hoetger Exhibition, but in fact the casting was never done. Private collections.

1905

Aurora (L'Aurore)

Marbles. There are two: one was bought by Eugène Blot at the sale by Fritz Thaulow in 1907; the other is in a private collection. Bronzes. Twenty-five were cast according to the catalog of the 1908 show at the Eugène Blot Gallery, but the casting was never done.

Bust of Paul Claudel at Thirty-seven Years (Buste de Paul Claudel à trente-sept ans)

Plaster. Private collection.

Study of a Head (Étude de tête)

Plaster. Reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913.

Bronze. Signed C. Claudel in back. Mark of the founder Eugène Blot. Private collection.

1906

The Wounded Niobide (La Niobide blessée)

Plaster. Commissioned by the government in 1906 at the suggestion of Eugène Blot. Allocated in trust to the Musée de Bejaia (Algeria), April 11, 1910.

Bronze. Commissioned by the government in 1907. Camille Claudel entrusted the founding using the original plaster sculpture to Eugène Blot. Allocated to the Préfecture Maritime in Toulon, September 12, 1935. Today resides in the Musée Ste.-Croix of Poitiers.

Bust of a Woman (Buste de femme)

Before
1908

Work exhibited at the Eugène Blot Gallery in 1908. A numbered series of twenty-five was made. This could be the *Countess Arthur de Maigret*.

Before
1910

Study for a Group (Étude de groupe)

Plaster. Reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913. Disappeared.

1910

Bust of Paul Claudel at Forty-two Years of Age (Buste de Paul Claudel à quarante-deux ans)
Plaster.

Bronze. A series of six was produced by Henry Lerolle. One is in a private collection. Another has recently been acquired by the Musée Rodin from the son of Maurice Denis. Founder, Converset.

Before
1913

Self-Portrait (Autoportrait)

Plaster. Reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913. Disappeared.

Study of a Nude (Étude de nu)

Plaster. Reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913. Disappeared.

Head of a Negro Woman (Girl with a Chignon) (Étude de négresse)
Terra cotta. Unsigned. Private collection.

Bronze. Reproduced in *L'Art décoratif*, July 1913. Private collection.

ANEXO B – Cronologia de exposições até 2013 cf. catálogo da exposição Camille Claudel: *Au Miroir d'un Art Nouveau*.

LISTE DES EXPOSITIONS

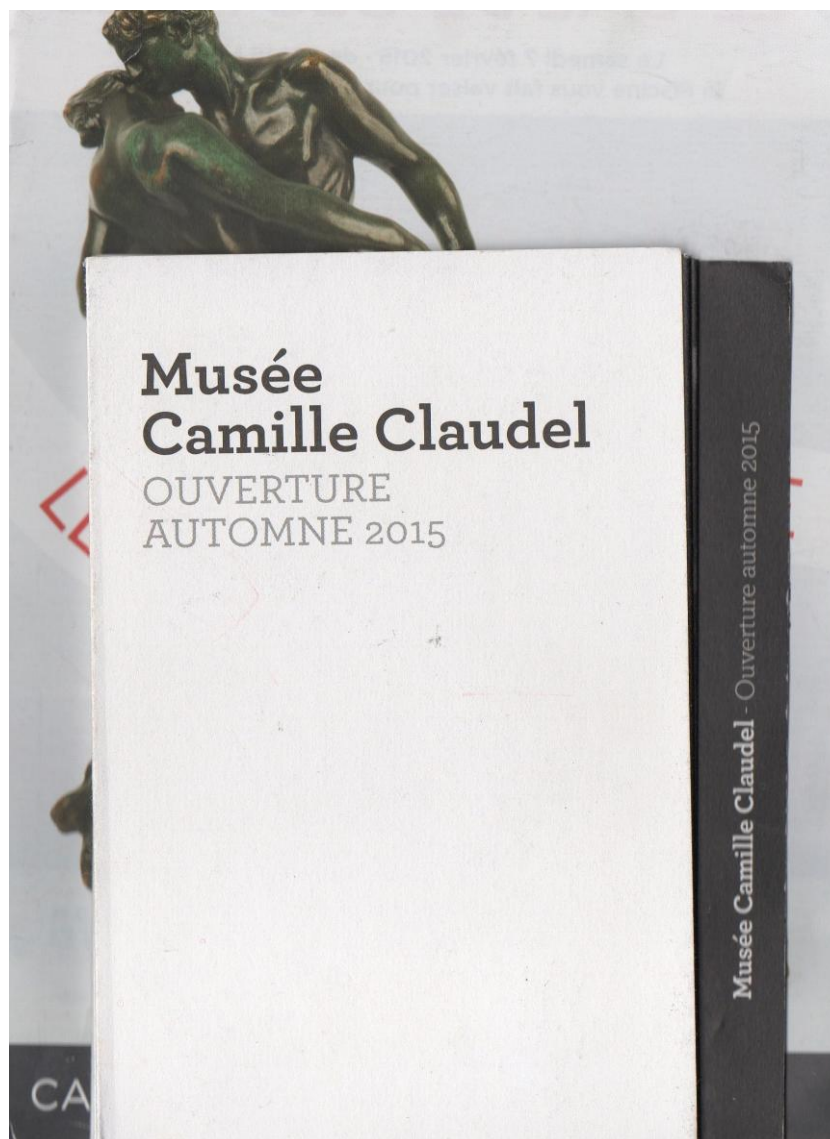
Expositions

- 1882 Paris, palais des Champs-Élysées, Société des Artistes français (S.A.F.). Exposition annuelle des Beaux-Arts, Salon de 1882 [*La Vieille Hélène*, tête plâtre (selon M. Morhardt mais non inscrit au catalogue)].
- 1883 Paris, palais des Champs-Élysées (S.A.F.) [*Portrait de Madame B...*, buste plâtre, n° 3473].
- 1885 Paris, palais des Champs-Élysées (S.A.F.) [*Giganti*, bronze, n° 3496; *La Vieille Hélène*, terre cuite, n° 3497].
- 1886 Paris, palais des Champs-Élysées (S.A.F.) [*Buste de jeune fille* (Louise Claudel), bronze, n° 8674].
- 1887 Paris, palais des Champs-Élysées (S.A.F.) [*Jeune Romain* (Paul Claudel à seize ans), bronze, n° 3779].
- 1888 Paris, palais des Champs-Élysées (S.A.F.) [*Çacountala*, groupe plâtre, n° 3930, M.H.].
- 1889 Paris, palais des Champs-Élysées (S.A.F.) [*Portrait de Charles Lhermitte*, buste bronze, n° 4189].
- 1892 Paris, palais des Beaux-Arts, Champs-de-Mars, Société nationale des Beaux-Arts (S.N.B.A.) [*Buste de Rodin*, bronze, n° 1482].
- 1892 Paris, Exposition Blanc et Noir [*Buste de Rodin*, bronze].
- 1892 Paris, mai, Exposition des Arts Libéraux [*La Vieille Hélène*, plâtre].
- 1893 Chicago, 1^{er} mai-automne, Art Institute, Exposition universelle et internationale [*Buste de Rodin*, bronze].
- 1893 Paris, boulevard des Italiens, galerie Siot-Decauville.
- 1893 Paris, palais des Beaux-Arts, Champs-de-Mars (S.N.B.A.) [*La Valse*, groupe plâtre, n° 37; *Clotho*, statuette plâtre, n° 38; *Rodin* (hors catalogue)].
- 1894 Bruxelles, La Libre Esthétique [*La Valse*, n° 94; *Contemplation* (?), n° 95; *Psaume*, n° 96; *Le Premier Pas* (?), n° 97].
- 1894 Paris, palais des Beaux-Arts, Champ-de-Mars (S.N.B.A.) [*Le Dieu envolé*, statuette plâtre, n° 35; *La Petite Châtelaine*, buste bronze, n° 36].
- 1895 Paris, palais des Beaux-Arts, Champ-de-Mars (S.N.B.A.) [*Jeanne enfant*, buste marbre, n° 20; *Léon Lhermitte*, buste bronze, n° 21; *Étude d'après un Japonais*, statue plâtre, n° 22; *La Confiance* (Les Causeuses), groupe plâtre, n° 23].
- 1896 Genève, Hôtel municipal [*Rodin*, buste bronze].
- 1896 Paris, palais des Beaux-Arts, Champ-de-Mars (S.N.B.A.) [*La Petite Châtelaine*, buste marbre, n° 24 bis].
- 1896 Paris, Salon de l'Art Nouveau [*Rodin*, buste bronze, n° 325; *La Valse*, grès flammé de Muller, n° 326].
- 1897 Paris, galerie Samuel Bing [*Hamadryade*, buste marbre et bronze].
- 1897 Paris, palais des Beaux-Arts, Champ-de-Mars (S.N.B.A.) [*La Vague*, groupe plâtre, n° 24; *Les Causeuses*, groupe onyx, n° 25; *Portrait de Madame D...*, buste marbre, n° 26, *Le Peintre*, bronze, hors cat.].
- 1898 Paris, palais des Beaux-Arts, Champ-de-Mars (S.N.B.A.) [*Hamadryade*, buste marbre et bronze, n° 25; *Profonde Pensée*, statuette bronze, n° 36; *Buste de M. X*, n° 36 bis].
- 1899 Amsterdam, Cercle d'Art «Arti et Amicitiae»; La Haye, Haagsche Kunstkring, *Tentoonstelling van Beeldhouwwerken door A. Rodin*, Parijs, octobre [*Rodin*, buste bronze].
- 1899 Bruxelles, Rotterdam, Kunstkring, *Werken van Auguste Rodin, te Parijs*, 19 juin-30 juillet [*Rodin*, buste bronze].
- 1899 Paris, palais des Beaux-Arts, Champ-de-Mars (S.N.B.A.) [*Portrait du comte de Maigret*, buste marbre, n° 26; *Clotho*, marbre, n° 27; *L'Âge mûr*, groupe plâtre, n° 28; *Persée*, plâtre grandeur nature, n° 29].
- 1900 Paris, Exposition universelle décennale [*Profonde Pensée*, marbre, n° 139; *Le Rêve au coin du feu*, plâtre, n° 140; *Ophélie* (*Hamadryade*), n° 141].
- 1900 Paris, Salon de La Plume [*Rodin*, buste bronze].
- 1902 Paris, palais des Beaux-Arts, Champ-de-Mars (S.N.B.A.) [*Persée*, groupe marbre grandeur nature, n° 47; *Madame la comtesse de Maigret*, buste marbre, n° 48; *Alsacienne*, buste terre cuite, patine argent, n° 49].
- 1902 Prague, pavillon Manès, jardin Kinsky, *Exposition Rodin*, 10 mai-15 juillet, prolongée au 10 août [*Rodin*, buste bronze].
- 1903 Paris, palais des Champs-Élysées (S.A.F.) [*L'Âge mûr*, groupe bronze, n° 2658].
- 1903 New-York, 7-17 mai, National Arts Club, *Exposition de la collection de Loie Fuller* (?) [*Rodin*, buste bronze].
- 1904 Paris, 2^e Salon d'Automne [*La Fortune*, statuette bronze, n° 1730].
- 1905 Paris, galerie Eugène Blot, 5 bd de la Madeleine : *Œuvres de Camille Claudel et de Bernard Hoetger*, 4-16 décembre 1905 [*Imploration* (taille originale), *Imploration* (réduction); *Persée*, bronze; *Rêve au coin du feu*, bronze; *La Fortune*, bronze; *Intimité* (ou *Profonde Pensée*), bronze; *Vieille Femme*, bronze; *Sirène* (ou *Joueuse de flûte*), bronze; *Abandon*, bronze; *La Valse*, bronze; *Les Bavardes* (ou *Les Causeuses*), bronze; *Les Bavardes*, marbre; *Les Baigneuses* (ou *La Vague*), onyx et bronze].
- 1905 Paris, palais des Champs-Élysées (S.A.F.) [*Vertumne et Pomone* (reprise de *L'Abandon*), marbre, n° 2980; *La Sirène*, bronze, n° 2981].
- 1905 Paris, palais des Champs-Élysées, 3^e Salon d'Automne [*L'Abandon*, groupe bronze].
- 1907 Paris, galerie Eugène Blot, 11 rue Richempanse, 24 octobre-10 novembre [*L'Âge mûr*, groupe bronze, réduction; *Buste de fillette* (*La Petite Châtelaine* ou *Aurora*?), marbre].
- 1907 Paris, Salon de La Plume.
- 1907-1908 Paris, galerie Bernheim-Jeune, 16 décembre 1907-4 janvier 1908, *Portraits d'hommes* [*Buste de Paul Claudel*].
- 1908 Paris, galerie Eugène Blot. 1^{er}-24 décembre [*La Jeunesse et L'Âge mûr* (réduction), bronze; *Imploration*, bronze; *L'Abandon* (*Vertumne et Pomone*), marbre; *La Valse* (bronze doré); *L'Aurore*, buste bronze; *Viell Homme* (Étude pour *L'Âge mûr*), bronze; deux bustes femme (?); *Persée* (groupe bronze); *La Fortune*, bronze; *L'Inspirée* (probablement *La Petite Châtelaine*), marbre original].
- 1908 Grand Palais, S.N.B.A. [*Portrait de Rodin*, lithographie de Hochard d'après l'œuvre de Camille Claudel].
- 1911 Turin, Exposition Internationale des Industries et du Travail, juin 1911 [*Sakountala*].
- 1912 Salon de Dijon, Muller présente *La Valse*, grès flammé.

- 1922 Paris, exposition « Les Femmes célèbres du XIX^e siècle » organisée par Marguerite Durand dans les locaux du journal *La Fronde*, 47 rue Vivienne.
- 1934 Paris, Le Salon des Femmes Artistes modernes [*L'Imploration*; *La Valse*; *Rodin*].
- 1936 Paris, Bibliothèque nationale, « Le Cinquantenaire du symbolisme » [*La Fortune*, *L'Abandon*, *L'Imploration*].
- 1938 Paris, Le Salon des Femmes Artistes modernes [*Rodin*, buste bronze].
- 1951 Paris, musée Rodin, « Camille Claudel » [40 œuvres].
- 1953 Paris, Petit-Palais, « Un siècle d'art français, 1850-1950 ».
- 1955 Munich, Académie des beaux-arts; Brême, Kunsthalle, « Rilke und Rodin », juin-août.
- 1957 Paris, musée Rodin, « Rodin, ses collaborateurs et ses amis », 27 juin-30 septembre.
- 1962 Paris, Bibliothèque nationale, « Debussy ».
- 1965 Paris, Bibliothèque Jacques-Doucet, « Paul Claudel, premières œuvres, 1886-1901 » [10 œuvres].
- 1967-1968 Nice, Palais de la Méditerranée, « Rodin et son temps », décembre.
- 1968 Paris, Bibliothèque nationale, « Paul Claudel », célébration du centième anniversaire de la naissance du poète [9 œuvres].
- 1972 Châteauroux, musée Bertrand, « Ernest Nivet 1871-1948 » [*Paul Claudel à treize ans*].
- 1973 Lisbonne, fondation Calouste Gulbenkian, « Rodin », avril-mai.
- 1978 Paris, musée Bourdelle, « Les Barbus » [*Rodin*, bronze].
- 1981 Londres, Bruton Gallery.
- 1981-1982 Mont-de-Marsan, donjon Lacataye, « La Femme artiste d'Élisabeth Vigée-Lebrun à Rosa Bonheur », novembre 1981-février 1982 [*L'Abandon*].
- 1982-1983 Exposition itinérante « De Carpeaux à Matisse : la sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France », Calais, musée des Beaux-Arts, 18 mars-6 juin 1982; Lille, musée des Beaux-Arts, 15 juin-31 août 1982; Paris, musée Rodin, février-avril 1983; [4 œuvres].
- 1982 Paris, Bibliothèque nationale, Jean Giraudoux : du réel à l'imaginaire.
- 1983-1984 Paris, palais de Tokyo, « Musée d'Orsay : acquisitions 1980-1983 » [*L'Âge mûr*].
- 1983-1984 Poitiers, musée Sainte-Croix, « Sculptures des XIX^e et XX^e siècles dans les collections des musées de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest », 29 juin 1983-31 janvier 1984, Poitiers, 1983 [*La Fortune*, *L'Abandon*, *La Valse*].
- 1984 Paris, musée Rodin, « Camille Claudel, 1864-1943 », 1^{er} février-11 juin [59 œuvres].
- 1984 Poitiers, musée Sainte-Croix, « Camille Claudel, 1864-1943 », 26 juin -1^{er} septembre [62 œuvres].
- 1985 Rome, villa Médicis, « Debussy e il Simbolismo » [3 œuvres].
- 1985 Berne, Kunstmuseum, « Camille Claudel-Auguste Rodin. Dialogues d'artistes-résonances, 16 mars-19 mai [36 œuvres].
- 1985-1986 Paris, Grand-Palais, « Anciens et Nouveaux, choix d'œuvres acquises par l'État ou avec sa participation », 5 novembre 1985-1^{er} février 1986 [*L'Âge mûr*].
- 1985-1986 Japon, « Rodin », Nagoya, musée de la ville, 4 octobre-4 novembre 1985; Himeji, musée d'Art de la ville, 9 novembre-22 décembre 1985; Kure, musée d'Art, 3 janvier-2 février 1986; Tokyo, Harajuku Museum, 15 février-16 mars 1986; Kagoshima, musée d'Art de la ville, 26 avril-18 mai 1986; Shimonoseki, musée d'Art de la ville, 24 mai-22 juin 1986; Niigata, musée d'Art de la ville, 27 juin-24 juillet 1986; Yokohama, musée d'Art de Sogo, 1^{er} août-27 août 1986.
- 1986 Cannes, Salons de la Malmaison, « Grands maîtres de la sculpture : mémoire d'une collection », 12 juillet-1^{er} septembre [2 œuvres].
- 1986 Féron (Nord), « Hommage à Camille Claudel sculpteur », août [6 œuvres].
- 1986 Paris, Grand-Palais, « La sculpture française au XX^e siècle », 10 avril-28 juillet [*L'Âge mûr*].
- 1986 Paris, Grand-Palais, Société des Artistes indépendants, « La femme corps et âme » [1 œuvre].
- 1987 Athènes, Institut français, « Camille Claudel », 3-28 février [9 œuvres].
- 1987-1988 Japon, « Camille Claudel », Tokyo, galerie d'Art Tokyu, 28 août-30 septembre 1987; Sapporo, galerie d'Art Tokyu, 8-20 octobre 1987; Kurume, musée d'Art Ishibashi, 30 octobre-29 novembre 1987; Yokohama, musée d'Art Sogo, 20 janvier-7 février 1988; États-Unis, Washington D.C., The National Museum of Women in the Arts, « Camille Claudel », 25 avril-31 mai [67 œuvres].
- 1988 Paris, Grand-Palais, « Le Japonisme », 17 mai-15 août [1 œuvre].
- 1988 Tokyo, musée national d'Art occidental, « Le Japonisme », 23 septembre-11 décembre.
- 1988 Osaka, galerie d'Art Daimaru, 16-28 mars 1988 [64 œuvres].
- 1988-1989 Paris, musée d'Orsay, « *L'Âge mûr* de Camille Claudel », 27 septembre 1988-8 janvier 1989; Lyon, musée des Beaux-Arts, 1^{er} février-30 avril 1989 [8 œuvres].
- 1988-1989 Marseille, Hospice de la Vieille-Charité, « Images d'à côté », Camille Claudel, Artaud, les irréguliers de l'art », 20 décembre 1988-20 janvier 1989 [5 œuvres].
- 1988-1989 Paris, galerie Odermatt-Cazeau, « Camille Claudel », 2 décembre 1988-31 janvier 1989 [12 œuvres].
- 1989 Paris, Compagnie Bancaire, « Camille Claudel » [3 œuvres].
- 1989 Fontainebleau, théâtre, « La sculpture française de Rodin à nos jours », 26 mai-30 septembre [1 œuvre].
- 1989 Bruxelles, galerie Dieleman, « Human Sculpture ».
- 1989 Bruxelles, galerie Dieleman, « Les Animaux », juillet-août [1 œuvre].
- 1989 Mâcon, musée municipal des Ursulines, « Sculptures du XIX^e siècle autour de Camille Claudel », 3-15 juin.
- 1989 Paris, musée Jacquemart-André, « L'Europe des grands maîtres quand ils étaient jeunes », 21 septembre-12 novembre [1 œuvre].
- 1989 Saint-Ouen-L'Aumône, abbaye de Maubuisson, « Femmes sculpteurs », 3 juin-3 juillet, [3 œuvres].
- 1989 Stockholm, Millesgarden, « Camille Claudel », 12 octobre-3 décembre [34 œuvres].
- 1989 Trévise, Lancenigo, Villa Domenica, « Camille Claudel », 24 juin-24 juillet [22 œuvres].
- 1990 Monte Carlo, salle des Arts du Sporting d'hiver, « Sculpture Passion », collection J. Ginépro, 24 mars-6 avril [2 œuvres].
- 1990 Hambourg, Société Batig, « Camille Claudel », 7 septembre-2 novembre.
- 1990 Paris, musée d'Orsay, 5 février-3 juin; Francfort, Schirn Kunsthalle, 23 juin-26 août, « Le Corps en morceaux » [3 sculptures].
- 1990 Paris, musée Rodin, « Rodin et la caricature », 26 juillet - 30 septembre [n^o 57 à 60, 4 dessins-charges à la plume].
- 1990 Toucoing, musée des Beaux-Arts, « Camille Claudel, "Mon frère" », 27 juin-15 octobre.
- 1990-1991 Martigny, fondation Pierre Gianadda, « Camille Claudel », 16 novembre 1990-24 février 1991.
- 1990-1991 Paris, musée d'Orsay, « De Manet à Matisse ».
- 1991 Paris, musée Rodin, « Camille Claudel » [80 sculptures et 19 peintures et dessins].

- 1992 Martigues, musée Ziem, « À notre ami Bigand, Rodin, Redon, Moreau », 13 juin-6 septembre.
- 1993 Hong-Kong, consulat de France, « Mai français », « Camille Claudel ».
- 1993 Vez, donjon de Vez, « Statues pour un jardin », 13 juin-25 septembre [*Sakountala*, fonte 1987 (cf. Châteauroux), *L'Homme penché*, bronze, *Dieu envolé*, bronze, *La Petite Châtelaine*, marbre].
- 1993 Morlaix, musée des Jacobins, « Camille Claudel », 2 juillet-10 novembre 1993 [43 sculptures, 6 peintures et dessins].
- 1993 Laon, « Hommage à Camille Claudel », célébration du 50^e anniversaire de sa disparition, 2 octobre-2 novembre [14 sculptures].
- 1994 Kaohsiung, Museum of Fine Arts, « Camille Claudel », octobre 1994 [30 sculptures et 1 dessin, *Paul Claudel à vingt ans*].
- 1994-1995 Liège, Musée d'Art Moderne et Contemporain de la Ville de Liège, « Gauguin, les XX et la Libre Esthétique », 21 octobre 1994-15 janvier 1995 [*La Valse*, bronze Blot à patine dorée].
- 1995 Luxembourg, Cercle municipal, « Camille Claudel », 24 novembre-17 décembre [27 sculptures; 2 fusains].
- 1996 Aulnay-sous-Bois, galerie de l'Hôtel de Ville, « Camille Claudel », 9 janvier-25 février [48 sculptures].
- 1996 Vienne, Kunsthistorisches Museum, « Auguste Rodin, Eros und Leidenschaft », 21 mai-26 août 1996 [*Buste de Rodin*, bronze; *La Valse*, bronze Blot; *Torse de Clotho*, plâtre].
- 1996 Andros (Grèce), Fondation Basil et Elise Goulandris, « Auguste Rodin - Camille Claudel », 7 juillet-22 septembre [10 sculptures].
- 1996 Bucarest, Muzeul National de Arta al Romaniei (MNAR), « In Prajma lui Rodin. Sculptura francea (1840-1920) », juillet-septembre [6 sculptures].
- 1996-1997 Amsterdam, Musée Van Gogh; Leeds, Henry Moore Institute, « The Colour of Sculpture 1840-1910 » [*Profonde pensée*, bronze et onyx].
- 1997 Ehime (Japon), « Femmes et Muses des Impressionnistes aux Modernes », 10 janvier-23 février [*L'Abandon*, petit modèle].
- 1997 Paris, Galeries Nationales du Grand Palais-Gand, Musée des Beaux Arts, « Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris : les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914 », 18 mars-14 décembre 1997 [*La Valse*, fonte Siot-Decauville].
- 1997 Mexico, Museo del Palacio de Bellas Artes, « Camille Claudel », mai-juillet [38 sculptures, 6 dessins].
- 1997 Sao Paulo, Pinacoteca do Estado, « Camille Claudel », 8 septembre-7 décembre. [43 sculptures, 6 dessins]
- 1999 Reims, musée Le Vergeur, « Paul et Camille Claudel, deux artistes en Tardenois », 5-28 mars 1999 [*Giganti*]
- 1999 Reviers, Château de Reviers, « La Sculpture aux XIX^e et XX^e siècles », 17 juillet-22 août [18 œuvres].
- 1999-2000 Darmstadt, Institut Mathildenhöhe Darmstadt - Berlin, Lindesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus, « Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich »; Darmstadt, 4 octobre 1999-13 février 2000; Berlin, 7 mars-2 juillet 2000. [*Psalme*, buste bronze]
- 2005 Amiens, « Camille Claudel en Picardie, chez elle », Université d'Amiens, Faculté des Arts, Espace Camille Claudel, 2005 [22 œuvres].
- 2005-2006 Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Detroit, Detroit Institute of Arts, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, « Camille Claudel et Rodin. La rencontre de deux destins », Québec, 26 mai-11 septembre 2005, Detroit, 2 octobre 2005-5 février 2006, Martigny, 3 mars-15 juin 2006 [74 œuvres].
- 2007-2008 Madrid, Fundación MAPFRE, Paris, musée Rodin, « Camille Claudel, 1864-1943 »; Madrid, 7 novembre 2007-13 janvier 2008; Paris, 15 avril 2008-20 juillet 2008 [93 œuvres].
- 2013 Avignon, « Les Papesses », Palais des Papes-Fondation Lambert, 9 juin-11 novembre 2013 [29 œuvres].

ANEXO C – *Fac-símiles*: folder da exposição *Camille Claudel – Au Miroir d'un Art Nouveau* e material de divulgação Museu Camille Claudel.



REFERÊNCIAS

- AYRAL-CLAUDE, Odile. *Camille Claudel, A Life*. New York: Harry N. Abrams, 2002.
- BELL, Julian. *Uma Nova História da Arte*. Tradução Roger Maioli. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1997.
- BONA, Dominique. *Camille Claudel et Paul - La Passion Claudel*. Paris: Éditions Grasset & Fasqualle, 2006.
- CHADWICK, Whitney. *Woman, Art and Society*. London: Thames & Hudson, 2012.
- CHADWICK, Withney; COURTIVRON, Isabelle de (Org.). *Los Otros Importantes, Creatividad y Relaciones Íntimas*. Madri: Cátedra, 1994.
- COSTA, Ana Priscila; COSTA, Luis Edegar de Oliveira; FABRES, Paola Mayer. *Camille Claudel Através do Filme Camille Claudel*. In: FONSECA, Ana Carolina da Costa e; EFRON, Cora; SANTOS, Isabella Moreira (Org.). *Cinema, Ética e Saúde: Volume 2 -Direitos Humanos*. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2014.
- DELBÉE, Anne. *Camille Claudel, uma Mulher*. Tradução Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres Vol. 4 – O Século XIX*. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Porto: Edições Afrontamento, 1994.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Imagens da Mulher*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- GARB, Tamar. *Gênero e Representação*. In FRASCINA, Francis (Org.) *Modernidade e Modernismo, A Pintura Francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- GAUDICHON, Bruno; RIVIÈRE, Anne. In 2015. La Piscine Musée d'Art et d'Industrie André-Diligent. *Camille Claudel, Au Miroir d'Un Art Nouveau*. Paris: Éditions Gallimard, 2014. Catálogo.
- GOMBRICH, Ernest. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Phaidon.
- HEATHER, Webb. *Rodin's Lover*. New York: Plume, 2015.
- JANSON, H. W. *História Geral da História da Arte – O Mundo Moderno*. Adaptação e preparação do texto para Edição Brasileira de Maurício Balthazar Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2001

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. *Camille Claudel & Rodin*. Paris: Hermann Editeurs/Musée Rodin, 2014.

MICHAUD, Stephane. *Idolatrias: Representações artísticas e literárias*. In *História das Mulheres Vol. 4 – O Século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

MOREL, Jean-Paul. *Camille Claudel, Une Mise Au Tombeau*. Paris: Les ImpressionsNouvelles, 2009.

MORGENSTERN, Ada. *Perseu, Medusa e Camille Claudel*. São Paulo: Ateliê, 2009.

Musée Camille Claudel. Disponível em: < <http://museecamilleclaudel.com> > . Último acesso 30 de novembro de 2015.

NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great woman artists?* In: REILLY, Maura. *Women Artists – The Linda Nochlin Reader*. United Kindom: Thames & Hudson, 2015.

PARIS, Reine-Marie. *Camille: The Life of Camille Claudel, Rodin's Muse and Mistress*. New York: Henry Holt&Co, 1988.

Paroles D'Artiste: Camille Claudel. Édition bilingue français/english. Lyon: Fage Editions, 2014.

POLLOCK, Griselda *The Journals of Marie Bashkirtseff (1860)*, introduced by Rozsika Parker and Griselda Pollock, London, Virago Press, 1985, entry for 2 January.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge Classics Editions, 2003.

QUEIRÓS, Eça. *O Primo Basílio*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

RIGONNET, Anne. *Mulheres e imagens. Aparências, lazer, subsistência*. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente, Vol. 4, O Século XIX*. Tradução Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p.302.

SIMIONE, Ana Paula. *O Corpo Inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007. Disponível em: <<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/Ana%20Paula%20Cavalcanti.pdf>> . Último acesso em 5 de outubro de 2015.

SLATKIN, Wendy. *Women Artists in History: from Antiquity to the present*. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WEBB, Heather. *Rodin's Lover*. New York: Plume, 2015.

WOOLF, Virgínia. *Profissões para Mulheres Artistas e Outros Artigos Feministas*. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

Filmografia

Art in the Twenty-First Century: Season 5, Episode 3 – Transformation. Diretor: Charles Atlas. Roteiro: Susan Dowling e Susan Sollins. USA: 2009. Documentário, 57". Disponível em: <<http://univesptv.cmais.com.br>> . Último acesso em 22 de setembro de 2015.

Camille Claudel. Dir.: Bruno Nuytten. Prod. Bernard Artigues, Isabelle Adjani, Christian Fechner. França: New Way Filmes, 1988. 164 min. DVD.

Camille Claudel, 1915. Dir.: Bruno Dumont. Prod.: Rachid Bouchareb. França: 3B Productions, 2013. 91min, DVD.

Feminismo, feminilidade e “a mínima diferença”, com Maria Rita Kehl. São Paulo: Tv Boitempo, 28 de maio de 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d9zvtW4UTz8>>. Último acesso em 18 de novembro de 2015.

Catálogos:

La Piscine Musée d'Art et d'Industrie André-Diligent. *Camille Claudel, Au Miroir d'Un Art Nouveau*. Paris: Éditions Gallimard, 2014. Catálogo.

Musée Rodin. *Camille Claudel*. Paris: Spadem, 1991. Catálogo.

Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Camille Claudel - 1864-1943, Esculturas, Desenhos e Pinturas*. São Paulo, 1997. Catálogo.