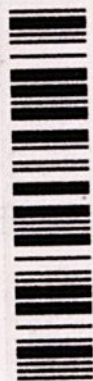


Original 222310 Bia 63505

Luana do Amaral Silva

O "INFERNO" DAS PORTAS DE RODIN: ANÁLISE DA *PORTA DO INFERNO*



2010000536

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da UNESP, Curso de Artes, junto à área de concentração de Artes Visuais, como exigência para a obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profª Drª Claudete Ribeiro.

BIA

Instituto de Artes da UNESP
Campus de São Paulo
Novembro de 2003

T/UNESP
730
S586i



Silva, Luana do Amaral

O “inferno” das Portas de Rodin: Análise da *Porta do Inferno* / Luana do Amaral Silva / Dissertação / São Paulo, 2004.

261p.

ISBN: 00-0000-000-0

1. Auguste Rodin 2. Escultura 3. Percepção Fenomenológica

Folha de Aprovação

Nome do Autor: _____

Título da Dissertação: _____

Presidente da Banca: Prof^a Dr^a _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr _____

Instituição _____

Prof. Dr _____

Instituição _____

Aprovada em: ____/____/____.

Dedico esta pesquisa à Profª Claudete,
que desde os primeiros anos da Graduação
orientou-me na Pesquisa Científica,
oferecendo-me muito mais do que o conhecimento,
mas também a sua amizade e o infinito respeito
pelo Ser Humano e sua Criação.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Instituto de Artes por ter me contemplado com diversas Bolsas de Estudos (PAE, CNPq, CAPES) e Moradia, sem os quais eu não poderia ter concluído os meus estudos em São Paulo.

Agradeço a todos os professores do Instituto que me acompanharam desde o início da Graduação em 1998, ensinando-me, cada qual, uma maneira diversa de ver e sentir a arte.

Agradeço especialmente ao Prof. Ikeda meu primeiro orientador, à Prof^a Mirian Celeste, que me ensinou a atuar na Arte-Educação junto ao público nas grandes exposições, à Prof^a Lóris pelo carinho que sempre me dedicou, cujos ensinamentos foram além dos procedimentos artísticos, ao Prof. Reynúncio sempre me encorajando com uma palavra amiga quando eu me sentia esmorecer, ao Prof. Omar pelos puxões de orelha sempre muito bem vindos e à Prof^a Claudete, amiga de todas as horas, cujo excelente trabalho desenvolvido com Arte e Psicologia me motivou a segui-la.

Agradeço aos amigos que compartilharam da minha “agonia e êxtase” ao realizar esta pesquisa: à Chis Coutinho por ter corrigido o projeto, à Camila e Joceli por sempre me darem novas idéias, à Valéria por ter me ajudado com as traduções quando eu pensei que tudo estava perdido.

Agradeço ao amigo Antonio José Garcia Pinheiro e ao escritório Directus, por ter favorecido esta pesquisa disponibilizando seus computadores com Internet e impressora, além do apoio intelectual.

Agradeço ao Nelson, pelas noites mal dormidas, pelos feriados roubados, pelas intermináveis discussões filosóficas que, a cada dia, me faziam entender um pouco mais sobre esta pesquisa, pelo incentivo, pela dedicação e amor com que tem me ajudado a crescer profissionalmente.



RESUMO

Alicerçada na Psicologia da Forma, procurei verificar os motivos que podem ter levado o escultor francês Auguste Rodin a ter se dedicado por vinte anos na produção da obra *A Porta do Inferno*.

Com aproximadamente seis metros de altura, esta obra foi encomendada pelo governo francês para ser colocada na entrada do Museu de Artes Decorativas. Porém, a *Porta* não foi fundida por problemas de ordem financeira e tampouco o Museu foi construído.

O tema escolhido por Rodin surgiu principalmente, a partir da produção literária da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, descrito na passagem do *Inferno*, e do poema de Charles Baudelaire sobre as *Flores do Mal*. Inspirou-se também na produção plástica Renascentista: *As Portas do Paraíso* de Lorenzo Ghiberti, e nos afrescos do *Juízo Final* de Michelangelo, e por fim na produção do escultor do Movimento Realista Jean-Baptiste Carpeaux.

A partir do meu conhecimento sobre *Porta do Inferno*, quando visitei a Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2001, decidi estudar esta obra, na qual objetivei verificar se a sua realização poderia evidenciar algum inferno vivido por Rodin; se o escultor padeceria de conflitos ou se sua motivação para produzir este trabalho teria sido decorrente do descaso, já que ele dedicou-se por vinte anos a esta obra, atendendo uma encomenda oficial que não chegou a ser verdadeiramente concluída, nem entregue. O fato dele ter sido ignorado pelo público na sua produção até os 40 anos de idade, pode ter-lhe garantido uma permanência e imortalidade a partir da realização da *Porta do Inferno*.

Os Procedimentos metodológicos e teóricos empregados para nesta pesquisa foram alicerçados no enfoque Perceptual Fenomenológico de Merleau-Ponty e também nos fundamentos da Gestalt propostos por Rudolf Arnheim.

Rodin trabalhou incessantemente na *Porta*, produzindo mais de duzentas figuras para compô-la, sendo noventa e oito imagens identificáveis no corpo da obra entre 1889-1890, o que teria sido a versão “acabada” do monumento. O artista tornou vinte e três esculturas independentes durante os vinte anos de criação, todas com mais de uma versão, produzidas sob a técnica de *assemblage*, que foram as obras analisadas nesta pesquisa.

Em 1900 na Exposição do Pavilhão da Alma, o escultor conseguiu o reconhecimento de seu trabalho, quando apresentou *A Porta do Inferno* despojada da maior parte de seus personagens. Paradoxalmente, esta versão era considerada a mais acabada aos olhos de Rodin.

Constatei ao final da pesquisa que das vinte e três obras estudadas, dezesseis delas nos levam a perceber algum tipo de inferno pessoal vivido por Rodin, relacionados aos conflitos existenciais e por não ter sido o escultor oficial da França, fatos que podem ter sido motivados pela sua história de vida repleta de dificuldades materiais. O não reconhecimento do público e a eterna rixa entre ele e os críticos de artes, podem ter favorecido o seu processo criativo, explicando o seu ímpeto em produzir a *Porta do Inferno* por vinte longos anos, sem nunca tê-la concluído de fato.

Palavras-chave: Auguste Rodin e *A Porta do Inferno*; Psicologia da Forma da *Porta do Inferno*; Percepção Fenomenológica da obra de Rodin.

Áreas de conhecimento: Fundamentos e Crítica das Artes - 8030100-2 História da Arte - 8030102-9; Escultura - 8030204-1.

ABSTRACT¹

Based on the Psychology on Form, I sought to verify the motives that could have led French sculptor Auguste Rodin to dedicate himself over a period of twenty years to producing *The Gate of Hell*.

Towering approximately six meter, the work had been ordered by the French Government to be posted at the entrance of the Decorative Arts Museum. The Gate, however, was not cast due to financial setbacks, nor was the Museum ever built.

The theme chosen by Rodin came forth mainly from Dante Alighieri's literary work *The Divine Comedy*, described in the selection of *Inferno*, as well as from Charles Baudelaire poem *Flowers of Evil*. It was also inspired on the Renaissance plastic productions: Lorezo Guiberti's *The Gates of Paradise*, Michaelangelo's fresco *The Final Judgment*, and lastly from the production of the Realist Movement sculptor Jean Baptiste Carpeaux.

Upon my visiting to the State of São Paulo Pinacoteca in 2001, whereupon I took notice of *The Gate of Hell*, I set out to studying it with the aim of verifying whether its undertaking could evidence any inferno experienced by Rodin; whether the sculptor suffered from inner conflicts or if his drive to produce the work would have been the result of recklessness, being that for twenty years, attending to an official order, he dedicated himself to the task, which never came to a conclusion, nor was it ever delivered. The fact that he had been ignored by the public in his production, up to when he was 40 years of age, may have warranted him immortality and permanency as of his accomplishment of *The Gate of Hell*.

The methods and theories employed for this research were based on Merleau-Ponty's *Phenomenological Perceptual focus*, as well as on the *Gestalt Fundamentals* proposed by Rudolf Arnheim.

Rodin worked ceaselessly on *The Gate*, producing over two hundred pictures in its composition, with ninety-eight images being identifiable on its body between 1889 and 1890, which should have been the "overall" version of the monument. Twenty-three sculptures were rendered independent by the artist over the period of twenty years of creation, all of which with more than one version produced under the assemblage technique, and such were the works analyzed for this research.

In 1900, at the Hall of the Soul Fair, the author managed to have his works recognized when he presented *The Gate of Hell* detached from most of its characters. Paradoxically, that version was considered to be the most complete to Rodin's eye.

At the end of the research I noticed that sixteen out of twenty-three studied works lead one to perceive some type of inner inferno experienced by Rodin, related to existential conflicts and for not having been picked out as France's official sculptor, such facts being motivated perhaps by his personal history, replete of material shortcomings. The non-public acknowledgement added to the ongoing dissension between Rodin and his critics, may have favored his creative progress, thus explaining his drive in producing *The Gate of Hell* over twenty long years, having never actually brought it to its conclusion.

Key words: Auguste Rodin and *The Gate of Hell*; Psychology on Form from *The Gate of Hell*; Phenomenological Perception of Rodin's work.

¹ Tradução de Prof. Francisco Queiroz.

ÍNDICE DE FIGURAS

Jean Baptiste Rodin	23
Marie Cheffer	23
Auguste e a irmã Maria	28
Carrier-Belleuse	29
Mignon, 1869	30
Fotografia de Auguste Neyt, molde em gesso e bronze	33
Camille Claudel, 20 anos	36
Portas Setentrionais (Vida de Cristo), 1401-24	52
Portas Orientais ou "Portas do Paraíso", 1425-52	52
Detalhe da Porta do Paraíso: "A criação de Adão"	53
O Juízo Final, 1541 - Afresco	53
Detalhe da Abóbada da Capela: "A criação de Adão"	54
Ugolino e seus filhos, Carpeaux, 1865-67	54
Projeto da Porta com painéis divididos, 1880	58
Segunda maquete da Porta do Inferno, 1880	59
Terceira maquete, Foto anônima. Estudo em barro ou gesso, 1880	60
Desenho esquemático da Porta do Inferno.	70
A Porta do Inferno, gesso. 576 x 380 x 130 cm	77
Adão, bronze	81
O Dia, Michelangelo	82
Estudo do Dia, Rodin, 1877	82
A Noite, Michelangelo	83
Estudo da Noite, Rodin, 1877	83
Adão, Rodin, (fragmento).	83
A Criação de Adão, Michelangelo	83
Studi per uma Pietà	84
Eva, bronze	90
Cacciata dal Paradiso	91
Eva, bronze - posição frontal	92
Ugolino e seus filhos, bronze	98
Terceira maquete, Estudo em barro ou gesso, 1880	99
Ugolino e seus filhos, Bronze, 1865-67	99
Ugolino e seus filhos, gesso	100
Criança 1 - vista de frente, bronze.	101
Criança 1 - vista de costas, bronze.	101
Criança 2 de frente, bronze.	102
Criança 2 de costas, bronze.	102
Adolescente de frente, bronze.	102
Adolescente de costas, bronze.	102
Criança 3, bronze.	103
Gravura, Gustavo Doré.	109
Torso de Adèle, bronze	115
Torso de Adèle, gesso.	116
Torso de Adèle, gesso patinado.	117
Estudo para Ariadne	120
Estudo para Ariadne, gesso.	121
O Homem que Cai, gesso.	126
Caduta di Fetonte (part.).	127
O homem que cai, fragmento da Porta, em gesso.	127
Fragmento 1 da Porta	128
Fragmento 2 da Porta	128
A Avareza e a Luxúria, gesso	133
Avareza e a Luxúria, gesso da Porta.	134
Estudo para Avareza e Luxúria, Camille Claudel, 1883.	137
A Eterna Primavera, bronze.	138
A Mártir, gesso	143
A Fortuna, gesso.	144

<i>A Mártir, as 2 mulheres em pé, em volta da linha amarela.</i>	144
<i>Mulheres Condenadas, bronze.</i>	150
<i>Mulheres Condenadas, gesso.</i>	151
<i>Andrômeda, mármore.</i>	158
<i>Ninfa reclinada / Andrômeda</i>	159
<i>Andrômeda, lado de trás</i>	161
<i>A filha de Cepheus e Cassiopéia, reis da Etiópia</i>	163
<i>Eu sou bela, gesso</i>	164
<i>Eu sou bela, (frag.)</i>	166
<i>Estudo de nu viril ajoelhado</i>	168
<i>O Beijo, bronze</i>	171
<i>O Beijo, gesso, alto relevo.</i>	173
<i>Paolo e Francesca, bronze</i>	184
<i>Paolo e Francesca nas nuvens, 1904</i>	184
<i>Paolo e Francesca, gesso.</i>	185
<i>Fugit Amor, bronze.</i>	191
<i>Fugit Amor, gesso 1</i>	192
<i>Fugit Amor, gesso 2</i>	192
<i>Polifemo, bronze</i>	197
<i>Polifemo, gesso.</i>	199
<i>O Despertar, bronze .</i>	204
<i>Fauna Ajoelhada, gesso.</i>	205
<i>Mulher Agachada, gesso .</i>	210
<i>Jovem agachado, Michelangelo.</i>	210
<i>Eu sou bela, gesso.</i>	211
<i>Aurora, bronze.</i>	215
<i>Aurora, gesso.</i>	216
<i>Narciso, bronze .</i>	221
<i>Narciso, gesso.</i>	223
<i>A Carpideira, mármore cinza .</i>	228
<i>A Carpideira, gesso.</i>	230
<i>A Meditação, bronze .</i>	233
<i>Pequena Condenada, gesso .</i>	235
<i>Meditação da Porta, gesso.</i>	239
<i>O Pensador, bronze .</i>	241
<i>Torso Del Belvedere, Apollonios</i>	242
<i>Geremia, Michelangelo</i>	242

SUMÁRIO

DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA	11
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - VIDA DO ARTISTA	23
A INFÂNCIA	23
PRIMEIRO CONTATO COM A ARTE ACADÊMICA	25
A TRAJETÓRIA INICIAL DE RODIN NA ARTE	27
SEIS ANOS COM ROSE NA BÉLGICA	30
O ESCANDALO DA IDADE DO BRONZE	32
DE VOLTA À PARIS	33
A PORTA DO INFERNO	35
ANOS DE DOR E PAIXÃO	36
A VIRADA DO SÉCULO	45
CAPÍTULO 2 - A OBRA	51
INFLUÊNCIAS NA OBRA DE RODIN	51
A PRODUÇÃO DA PORTA DO INFERNO	57
PERSONAGENS DA PORTA	65
CAPÍTULO 3: ANÁLISE DAS OBRAS	81
Adão, 1880-1881.	81
Eva, 1881.	90
Ugolino e seus filhos, 1881-1882.	98
Torso de Adèle, 1882.	115
Estudo para Ariadne, 1882.	120
O Homem que cai, 1882.	126
A Avareza e a Luxúria, 1883.	133
A Eterna Primavera, 1884.	138
A Mártir, 1885	143
Mulheres Condenadas, 1885	150
Andrômeda, 1886.	158
Eu sou bela, 1886.	164
O Beijo, 1886.	171
Paolo e Francesca, 1887	184
Fugit Amor, 1887.	191
Polífemo, 1887.	197
O Despertar, 1887.	204
Mulher Agachada, 1887.	210
Aurora, 1890.	215
Narciso, 1890.	221
A Carpideira, 1893.	228
A Meditação, 1896.	233
O Pensador, 1902-03.	241
CONSIDERAÇÕES FINAIS	246
BIBLIOGRAFIA GERAL	257



DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa será analisada a obra de Rodin: “A Porta do Inferno” que tem seis metros de altura e foi originalmente encomendada pelo governo francês em 1880. A meta era a sua colocação na entrada do Museu de Artes Decorativas, mas ela não chegou a ser cumprida, porque problemas de ordem financeira do estado impediram a sua fundição. Rodin trabalhou na obra até 1900, indicando que ela foi a sua fonte de inspiração durante grande parte da vida. Desse monumento nasceram suas obras mais famosas, tais como o *Pensador*, *Adão*, *Eva*, *o Beijo* e tantas outras.

O tema desenvolvido pelo escultor surgiu a partir do “*Inferno*” descrito na *Divina Comédia* do poeta florentino Dante Alighieri (1265-1321); foi também inspirado na obra plástica do escultor Lorenzo Ghiberti “*Portas do Paraíso*”, no Batistério de Florença.

Admirador de Michelangelo, Rodin deixou-se influenciar pelos afrescos da Capela Sistina, e suas esculturas de Florença. A exemplo da obra “*Juízo Final*” de Michelangelo, a “*Porta do Inferno*” representou um turbilhão de corpos, compreendendo mais de uma centena deles, sendo noventa e oito identificáveis. O artista retirou dos relevos 23 peças dando-lhes autonomia, misturando-as aos elementos mais sombrios e mais pessimistas do “*Inferno*” de Dante e dos versos de “*As Flores do Mal*” do poeta francês Baudelaire.

Esta foi a primeira grande encomenda feita a Rodin, mesmo que não tenha sido verdadeiramente concluída, na medida que ele não a entregou. “*A Porta do Inferno*” pode ser vista como um resumo da vida criativa do artista. Ela o

acompanhou ao longo de boa parte de sua existência, expressando um dos seus principais focos de interesse, sua admiração pela Arquitetura Gótica e a Renascença Italiana, por Dante e Baudelaire. A obra é, sobretudo, a demonstração do poder expressivo do qual o artista dotou o corpo humano.

A justificativa para a realização desta investigação está alicerçada em fatos vivenciados por mim ao longo da existência, pois durante a minha formação na Licenciatura em Artes Plásticas no período da Graduação, realizei pesquisa em Iniciação Científica durante dois anos, com o patrocínio do CNPq. Desenvolvi o trabalho sobre a produção da escultora Camille Claudel, principal colaboradora no ateliê de Auguste Rodin. Além de ter sido sua aluna, foi também sua amante por 15 anos. Conheci pessoalmente a sua obra na Exposição “Camille Claudel”, realizada na Pinacoteca do Estado, Pavilhão Pe. Manoel da Nóbrega entre 08 de setembro e 07 de dezembro de 1997.

Na época, relatei a produção da escultora à sua história de vida. Como em Paris, por volta de 1900, aconteceram grandes transformações sociais e políticas, e a imagem da mulher então recorrente era a de uma parisiense aparentemente bem tola, porém bonita. Havia um abismo intelectual resultante das diferenças de educação para os dois sexos naquele tempo. Mas Camille Claudel, assim como algumas mulheres de sua época, não se enquadravam no papel feminino que a sociedade lhes impunha, ela era excessivamente intelectualizada, exercendo uma atividade profissional exclusivamente “masculina”. Solteira, independente, sem tempo e recursos para acompanhar a Moda, enfrentava o preconceito da sociedade naquele momento, que a consumiu.

Com a realização daquela pesquisa pude perceber que dados deste contexto foram incorporados à sua produção, que considereei como autobiográfica. A leitura

e interpretação das obras de Camille foram feitas a partir da Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty, que considera a vida do indivíduo relacionada à sua produção, como uma extensão de si e das suas experiências e percepções do mundo. Utilizei também, a percepção Gestáltica proposta por Arnheim para ler formalmente as esculturas.

Quando iniciei o Mestrado, pretendia verificar se Auguste Rodin havia favorecido aproximações estéticas e temáticas com a obra de Camille. Porém, identifiquei que o projeto estava muito extenso, e que eu necessitava conhecer melhor a produção de Auguste Rodin para estabelecer estas relações.

Desta forma, a partir do conhecimento da obra "*Porta do Inferno*", já vista em gesso na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 07 de outubro e 09 de dezembro de 2001, pude verificar o quanto deveria investigar para a realização de um trabalho sobre as aproximações criativas entre os dois artistas.

Adquiri livros e catálogos, CD-ROM, fotografias extraídas do site do Museu Dorsay e do Museu Rodin de Paris para estudar a técnica, materiais e a metodologia do trabalho de Rodin. Realizei ainda, muitos esboços de suas obras, às quais pude me dedicar "tridimensionalmente". Passei um mês desenhando e anotando as especificidades de cada uma das 23 obras inseridas na Porta do Inferno. A partir da investigação sobre a criação do artista, me impressionei com a quantidade de obras produzidas por ele, um tesouro inestimável de aproximadamente 6.000 esculturas, 6.000 fotografias, 7.800 desenhos e 7.000 peças da sua coleção pessoal.

Com tanto material de pesquisa identifiquei a necessidade de um recorte epistemológico para este projeto, propondo a reflexão e análise da produção de Auguste Rodin no período entre 1880 e 1900, época em que produziu o Monumento



“A Porta do Inferno” com os 98 alto-relevos e as 23 peças independentes, que constam também da mesma obra.

Para fundamentar esta pesquisa revisei os livros *A Divina Comédia* escrita pelo florentino Dante Alighieri e *As Flores do Mal*, escrito por Charles Pièrre Baudelaire, literatura que inspirou Auguste Rodin na realização desse Monumento.

Na bibliografia utilizei os livros sobre Auguste Rodin escritos por seus contemporâneos e os da atualidade, contextualizando e situando o artista no seu tempo histórico de Paris na virada do século XX.

Separei os livros apresentados na bibliografia em fichas, para consulta metodológica da seguinte maneira:

- a) Livros sobre História da Arte e Sociedade: Renascimento, Michelangelo, obras da virada do século XIX e XX, Teorias Modernistas; (GOMBRICH, CHIPP, ARGAN).
- b) Livros sobre poesia e comunicação (SANTAELLA, ALIGHIERI e BAUDELAIRE), para eu ter alguns parâmetros de análise ao estudar os poemas do “Inferno” de Dante e “As Flores do Mal” de Baudelaire para aplicá-los à visualidade do Monumento.
- c) Livros sobre Fenomenologia, Percepção e Gestalt, (MERLEAU-PONTY, ARNHEIM, NUNES, QUIRINO SIMÕES, OSTROWER, RIBEIRO, CRITELLI e GOMBRICH), que apresentaram propostas metodológicas para abordar o objeto artístico, discorrendo sobre como psicologicamente ocorre o processo perceptual ao se produzir ou observar a arte. Estes autores auxiliaram no estudo e interpretação dos mecanismos psicológicos para a percepção do trabalho artístico, considerando que a compreensão do que estava fora do indivíduo atingiu o seu interior com a captação do

estímulo, que ao ser associado, identificado, julgado e elaborado de acordo com as experiências pessoais foi incluído nos seus registros históricos. Assim, estes livros favoreceram a investigação por meio da contextualização da criação e análise das obras de Rodin, possibilitando a verificação dos motivos que podem ter levado o escultor a se dedicar ao Monumento por vinte anos, além de ajudar a responder outras hipóteses colocadas.

- d) Livros que auxiliaram os procedimentos metodológicos da pesquisa (GIL, SEVERINO, ZAMBONI), além de apresentarem as regras gerais mais recentes da ABNT.
- e) Livros que tratam da vida de Auguste Rodin e suas obras, (SCHMOLL, FERNANDES, RODIN, RILKE, CHAMPIGNEULLE, ARAÚJO, MARLOW, BERTI, MALESWORTH, BINDMAN, PINÈT), além dos vídeos, catálogos, *sites* da Internet, revistas, etc.

Apresento agora o problema e o enunciado das Hipóteses. A partir da questão principal: A realização da *Porta do Inferno* poderia evidenciar um inferno vivido por Rodin? Surgiram os problemas secundários: Rodin padeceria de conflitos por não ter sido o escultor oficial na França? Por ter sido ignorado pelo público na sua produção por tanto tempo, este fato poderia ter-lhe garantido uma permanência e imortalidade a partir da “Porta do Inferno”?

A literatura informa que Rodin não concluiu e nem entregou o monumento “A Porta do Inferno”, e que de certa maneira ele reproduziu outras obras a partir de vários personagens realizados em alto-relevo, transformando-as em obras independentes. Neste sentido, Rodin teria alguma necessidade de reedição das

partes da obra como uma relação com a própria vida? Por não ter sido o escultor oficial na França ele padeceria de alguma insatisfação identificando-a com um “inferno”? Rodin teve que esperar muito tempo para ser reconhecido pelas autoridades e o público. Foi somente em 1880, depois do escândalo provocado pela apresentação da obra “Idade do Bronze”, que o escultor teve o início do reconhecimento do seu trabalho, fato que ocorreu quando o artista contava com, aproximadamente 40 anos e considerado o ponto culminante de sua carreira: “... *do alto da varanda do Meudon, Rodin contempla Paris que por tanto tempo o ignorou, por nunca ter sido escultor oficial: isso pode ter sido garantia de imortalidade...*”².

Destaco como os objetivos deste trabalho a proposta de esclarecer por meio das criações literárias: “*A Divina Comédia*”, “*As Flores do Mal*” e a criação plástica escultórica das 23 esculturas tornadas independentes do Monumento, se “*A Porta do Inferno*” permitia identificar se:

- a) Auguste Rodin padeceria de conflitos por não ter sido o escultor oficial na França;
- b) A motivação do escultor foi prejudicada ao se dedicar por aproximadamente 20 anos à obra “*A Porta do Inferno*”, realizada para atender uma encomenda oficial do Estado Francês, e a obra não ter sido verdadeiramente concluída e entregue;
- c) Por ter sido ignorado pelo público na sua produção por longo tempo para um reconhecimento, considerava a garantia de uma permanência e imortalidade a partir da criação da “*Porta do Inferno*”.

² Filme “Paris 1900”, Coleção Petit Palais, duração 01h22.

Os procedimentos metodológicos empregados para o desenvolvimento teórico desta pesquisa estão alicerçados no enfoque Perceptual Fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty.

A fenomenologia no sentido geral é o estudo descritivo de um conjunto de fenômenos, tais como se manifestam no tempo e no espaço, em oposição às leis fixas desses fenômenos. Para Husserl, trata-se de um método que procura apreender, através dos acontecimentos e dos fatos empíricos, as essências, ou seja, as significações ideais, percebidas diretamente pela intuição. Nela deve ser desconsiderada toda indagação a respeito de uma realidade em si, separada da relação com o sujeito que a conhece.

A Fenomenologia da Percepção proposta por Merleau-Ponty contempla as questões colocadas anteriormente e vão além: permitem a fragmentação das partes da obra e sua percepção simultaneamente, contribuindo para a apreensão do todo e o conhecimento das intenções do artista, contextualizando historicamente o objeto em tempo e espaço. O objeto então passa a ser visto como uma extensão do seu criador, como um resultado das experiências externas que foram internalizadas, julgadas e devolvidas ao mundo num processo dinâmico. Na minha interpretação, esta abordagem apresentada por Merleau-Ponty, que trata da Fenomenologia é destinada à compreensão do processo de Percepção.

Escolhi Merleau-Ponty e também Rudolf Arnheim para realizar o embasamento teórico desta pesquisa, pois percebi que a Fenomenologia da Percepção associada à percepção Gestáltica para a leitura da forma do objeto artístico possuem aproximações.

“...o lado não visto seria conhecido em consequência de uma certa lei de desenvolvimento da própria percepção...os lados não vistos dos objetos são simplesmente percepções possíveis...com as

faces visíveis do objeto as faces não-visíveis compreendem a síntese que conduz do dado ao que não é atualmente dado, não é uma síntese intelectual que põe livremente o objeto total, é como uma síntese prática...nivela toda a nossa experiência no plano único daquilo que é julgado, por boas razões como existente na verdade...”³

Merleau-Ponty com sua fala considera que quando se percebe um objeto, não necessariamente nele se identificam todas as partes que estão dentro do campo visual; mas se este objeto já tiver sido experienciado e internalizado culturalmente no sujeito, permite apreender o que não está sendo visto com base numa antecipação da percepção, numa extensão do próprio corpo, fazendo com que o lado não visto seja deduzido e interpretado. Arnheim compartilha da afirmação de Ponty quando diz:

“...a feitura da imagem, artística ou não, não começa da projeção ótica do objeto representado, mas é um equivalente, executado com propriedades de um meio específico daquilo que se observa no objeto. A forma visual pode ser evocada pelo que se vê, mas não pode ser evocada pelo que se vê, mas não pode ser tirada diretamente dela... toda a forma deve provir do meio específico no qual a imagem é executada. O ato elementar de desenhar o contorno de um objeto no ar, na areia ou numa superfície de pedra ou papel significa a redução da coisa a seu contorno, o que não existe como regra na natureza. Esta tradução é uma realização muito elementar na mente. Mas captar a semelhança estrutural entre uma coisa e qualquer representação dela é, contudo, uma enorme proeza de abstração.”⁴

Quando os percebedores apreendem a imagem apresentada num plano tridimensional, interpretam-na como bidimensional, em face da retina que tende a simplificar a forma. A isto Merleau-Ponty considera uma “abreviação”, e Arnheim identifica como um processo de “simplicidade”.

Identifiquei outras aproximações no modo de ler e interpretar o objeto artístico extraído dos dois teóricos, Arnheim e Merleau-Ponty, mas não pretendo

³ MERLEAU-PONTY, 1990, p. 45.

⁴ ARNHEIM, 1997, p. 129-30.

aqui me estender com muitas outras comparações. Considerarei entretanto, como fundamental, que para se realizar uma análise Perceptual Fenomenológica, seria necessário contextualizar a obra em tempo e espaço de produção, conhecer as intenções e as experiências vividas pelo artista, percebendo o objeto como uma extensão de seu criador.

Descrevendo os procedimentos empregados na pesquisa temos como objeto de estudo o Monumento “*A Porta do Inferno*”, de dimensões 576 x 380 x 130 cm, que contém em seu corpo 98 auto-relevos.

Para análise emprego as bases teóricas da gestalt e fenomenologia da percepção. Escolhi 23 esculturas tornadas independentes por Auguste Rodin: estas obras possuem variações do mesmo tema ou foram utilizadas para compor outros grupos sob a técnica da *assemblage*.

As obras independentes que analisei foram:

Adão, bronze, 1880-1881;

Eva, bronze, 1881;

Ugolino e seus filhos: bronze, 1881-1882;

Torso de Adèle, gesso pintado e patinado, 1882;

Estudo para Ariadne: bronze, 1882;

O Homem que cai: gesso, 1882;

A Avareza e A Luxúria: gesso, 1883;

A Eterna Primavera: bronze, 1884;

A Mártir, gesso, 1885;

Mulheres Condenadas: bronze, 1885;

Andrômeda: mármore, 1886;

Eu sou bela: gesso, 1886;

O Beijo: bronze, 1886;

Paolo e Francesca: Bronze, 1887;

Fugit Amor: bronze, 1887;

Polifemo: bronze, 1887;

O Despertar: bronze, 1887;

Mulher agachada: gesso, 1887.

Nu feminino inclinado para frente, denominada *Aurora*: bronze, 1890;

Narciso: bronze, 1890 (sem braços e pernas);

A Carpideira: mármore cinza, 1893;

Meditação (sem braços): bronze, 1896;

O Pensador, ampliação em bronze, 1902-1903;

A seguir apresento os procedimentos metodológicos empregados nesta pesquisa.

Coletei informações na Pinacoteca do Estado durante o período em que “*Porta do Inferno*” foi exposta no Brasil no final de 2001; visitei virtualmente os Museus d’Orsay e Rodin, percebendo os 98 auto-relevos do Monumento e as obras independentes;

Coletei dados biográficos sobre Auguste Rodin; investiguei detalhadamente as obras e obtive informações e especificidades sobre elas;

Selecionei o material bibliográfico;

Classifiquei a produção dos anos de 1880 a 1900 para análise; identifiquei as 23 esculturas independentes e fichei os poemas de Dante e Baudelaire, para identificar a que círculo do inferno de Dante ou a qual poema de Baudelaire referia-se a cada escultura;

Utilizei textos de Poesia e Comunicação como ferramentas, estabelecendo um paralelo ou as relações entre a informação visual (escultura) e a informação textual (poemas).

Analisei formalmente as esculturas a partir da Percepção, para identificar se as obras continham equilíbrio físico e psicológico, se em sua configuração tridimensional elas apresentavam simplicidade, semelhança ou diferença; pesquisei como o escultor resolveu a questão das formas em relação à orientação espacial, a intenção do artista ao produzir um certo grau de realismo ou não e os níveis de abstração que seriam possíveis encontrar. Trabalhei as linhas e os contornos, as superfícies como massa ou textura, o simbolismo envolvido nas atitudes das personagens pelo movimento, a simultaneidade ou seqüência das ações, as forças motoras empreendidas pela dinâmica das composições e os espaços de tensão e deformação. Analisei o corpo como temática da obra de Rodin, como instrumento sinestésico, simbólico e expressivo.

Acrescentei as informações adquiridas pela História da Arte, para verificar se o estilo e a técnica de Rodin realmente se enquadravam ao Movimento Simbolista ou a algum outro, e investiguei sucintamente se os acontecimentos históricos de Paris na virada do século influenciaram o escultor de alguma maneira, lembrando que o enfoque desta pesquisa foi o Fenomenológico, portanto, dedicado à relação sujeito-objeto.

A análise dos resultados ocorrerá após a exposição dos procedimentos teóricos da percepção gestáltica e fenomenológica, cujos elementos definidos foram: forma, configuração, luz, movimento, dinâmica e expressão do material artístico.

Realizei um estudo limitado aos meios visuais e sensoriais, principalmente à escultura, cujos princípios extrai da Psicologia da Percepção, entendendo-a como o substantivo da expressão por meio da forma vivida e sentida por Auguste Rodin.

Os elementos de análise partiram do princípio que a produção não acontece dissociada da existência e experiências, já que o processo perceptivo estará sempre contaminado por uma história vivida, cujos fenômenos poderão ser expressos plasticamente e relacionados com a história do criador.

Os aspectos que identifiquei na obra compreenderam a visualidade, considerando que as formas, na ótica da percepção fenomenológica, estavam dispostas num espaço, caracterizando a simbologia do espaço pessoal do artista. Detectei os elementos gestálticos configurados que compõem esta forma, a iluminação e o contorno do trabalho, reveladores da expressividade de Rodin, da dinâmica dos conteúdos produzidos.

Sendo esta uma pesquisa qualitativa, propus recolher os resultados obtidos nos itens anteriores sobre as relações entre visualidade e textualidade, análise formal das obras, estilo e técnica do artista, sua vida e relação com o mundo e sociedade, para perceber como o escultor dava “vida” às suas esculturas, verificando a possibilidade de relacionar esta produção à sua longa existência de escultor, “marginal” às encomendas oficiais do Estado Francês, cujo reconhecimento chegou quando já apresentava 40 anos de idade.

Neste sentido, as teorias Perceptual Fenomenológica e Gestáltica corresponderam à forma de análise dos resultados, conjugada com os outros elementos expostos, me auxiliando a compreender a percepção da criação do escultor por meio dos elementos simbólicos que identifiquei ao longo do processo criativo, para expor os resultados conquistados neste projeto.

CAPÍTULO 1 - VIDA DO ARTISTA

Auguste teve uma infância pobre, escura, carente e incerta. E ainda, essa infância [...] para onde ela poderia ter ido? Talvez existam ainda todas as horas perdidas, as horas de espera e de abandono, os momentos de dúvidas e o longo momento de necessidade.⁵

A INFÂNCIA

Explorando a fortuna crítica do artista, identifiquei tanto no livro escrito por Bernard Champigneulle, quanto no livro de Helene Pinet que Rodin era chamado de estudante taciturno, ou seja, pessoa de poucas palavras. Nestes trabalhos tive a informação de que Auguste Rodin nasceu no dia 14 de Novembro de 1840 em Paris.

O seu pai era originário de Yvetot, e pertencia a uma família de carroceiros. Como muitos dos provincianos, ele saiu da Normandia em 1830 acompanhando uma multidão de camponeses para encontrar um trabalho nas indústrias em Paris.



*Jean Baptiste Rodin*⁶

Logo ele se tornou um funcionário subalterno da Prefeitura de Polícia. Como não tinha outra ambição senão a de manter seus filhos numa vida familiar e modesta, trabalhou toda sua existência nesta função administrativa.



A mãe de Auguste, Marie Cheffer, era uma mulher virtuosa, devotada ao lar, mas, rude e de aspecto intratável.

*Marie Cheffer*⁷

⁵ RILKE, 1995, p. 22.

⁶ Imagem extraída de PINET,

⁷ Imagem extraída de PINET, 1997, p.13.

Nos domingos, após a missa em Saint-Médard, a família passeava no Jardim das Plantas ou nos campos dos Clamart.

Às vezes, Thérèse Cheffer, tia de Auguste, se juntava a eles com seus três filhos. As duas famílias estavam freqüentemente juntas e Rodin convivia bastante com seus primos Auguste, Emile e Henri.

Auguste tinha uma irmã mais velha chamada Maria. Ela o apoiava em tudo e ele por sua vez, tinha forte admiração e dependência emocional por ela.

No ensino primário, o jovem Rodin era tímido e acometido por uma forte miopia. Ele não tirou nenhum proveito de sua passagem pela Escola Cristã, apesar da eficácia bem conhecida dos frades para o ensino dos pequenos parisienses, ele não tinha bom desempenho na leitura e na escrita. Com nove anos enviaram-no para morar com o irmão de seu pai, Hippolyte, que era considerado o intelectual da família, porque dirigia um colégio de moços em Beauvais.

No colégio o adolescente Rodin conheceu uma disciplina que estava bem próxima dos quartéis ou das prisões. Aprendeu de forma submissa os hábitos de polidez, doçura e cortesia, que não o abandonariam jamais. A grosseria de seus companheiros sempre o horrorizava. Silencioso e solitário no canto do pátio de recreação, ele receava as promiscuidades dos dormitórios. Seus pais não ficavam satisfeitos com os seus estudos, pois seus ditados apresentavam muitos erros de ortografia e ele nunca pôde aprender o latim; era também, ruim em aritmética e desesperava seus educadores. Auguste passava o melhor de seu tempo copiando com crayon as imagens que apareciam sob seus olhos. Os magazines ilustrados foram os seus primeiros modelos: *“Um merceeiro, entre os quais, minha mãe se servia,*

envolvia suas ameixas nos sacos de papel feito com páginas de livros e mesmo de gravuras. Eu as copiava. Estes foram meus primeiros modelos.”⁸

Assim que Rodin completou 14 anos seu tio percebeu, que ele decididamente não avançava nos estudos, mandando-o de volta a Paris. Com alegria ele reencontrou seus pais e sobretudo, sua querida irmã Maria, que iluminava sua existência e o ajudava a esquecer os alunos brutos de Beauvais.

O pai de Auguste se preocupava com o fato de seu filho não ter talento para trabalhar numa repartição pública como ele, e afirmava ficar decepcionado com a incapacidade intelectual de seu filho. O pai humilhava Auguste perguntando se ele seria um carpinteiro ou engarrafador, forçando-o a escolher qualquer profissão, para que ele não continuasse sendo um fardo para a família.

Mas Auguste queria desenhar. Era apenas isto o que lhe interessava, mesmo contra a vontade do seu pai, que não considerava a profissão de artista como algo sério.

PRIMEIRO CONTATO COM A ARTE ACADÊMICA

Com o apoio da mãe e da irmã, Auguste abandonou seus estudos e entrou na Escola Imperial de Desenho e Matemática, conhecida como *Petit Ecolè*, para diferenciá-la da grande e nobre *Beaux Arts*. Rodin ficava intimidado ao perceber que os outros alunos eram muito mais instruídos que ele. Ele tinha vergonha das roupas pobres que usava.

⁸ PINET, 1997, p. 12-14. Tradução da autora.



Alguns meses depois, quando Auguste se aventurava pelo edifício da escola, ele abriu uma porta e deparou-se com vários alunos que estavam modelando gesso e argila. Surpreso ele se aproximou. Que revelação!

“Pela primeira vez eu vi a argila compor. Eu me lembro que fui ao céu. Eu fiz alguns pedaços separados, os braços, as faces e os pés; depois juntei a figura inteira. Eu compreendi num golpe! Eu faço isso com tanta facilidade hoje em dia. Eu entrei em êxtase”.⁹

Auguste decidiu-se a partir daquele momento que seria escultor. Após o contato com seus novos amigos, Rodin demonstrou franca evolução. Impaciente em dissimular suas inaptidões, ele freqüentou tudo aquilo que a capital oferecia como curso gratuito de desenho, museus e bibliotecas.

Seus dias eram muito cheios. Primeiro, ele pintava com Pierre Lauset, um pintor amigo da família. Depois, ele ia para o curso de desenho da Escola Imperial, onde aprendeu a desenhar de memória e a modelar com grande destreza; à tarde ele ficava no Louvre onde copiava os antigos, ou na Biblioteca Imperial consultando as obras de referência. Depois ele atravessava o rio Sena, para ir ao curso de desenho de Hippolyte Lucas, na Manufatura dos Gobelins. Lá as seções de modelos vivos alternavam-se com outros cursos, como o de modelagem em gesso. À noite ele desenhava de memória o que havia acontecido em sua jornada.

Mas a técnica e a habilidade não eram suficientes, Rodin queria suprir suas lacunas intelectuais e literárias. Estimulado por seus amigos, ele começou a ler Victor Hugo, Virgílio, Musset, Lamartine, Michelet e Edgar Quinet.

Em 1857 Rodin recebeu seus dois primeiros prêmios de desenho.

⁹ CHAMPIGNEULLE, 1980, p.14. Tradução da autora.



Quando terminou seus estudos na Escola Imperial, aos dezessete anos, seguro de sua vocação e encorajado por seus professores, decidiu ir para a Escola de Belas Artes. Seu pai desaprovou e minimizou suas qualidades, pois esperava que a Escola de Desenho o desencorajasse de seguir os estudos por uma carreira longa e incerta. Auguste tentou ingressar na Escola de Belas Artes por três vezes, sem conseguir êxito.

A TRAJETÓRIA INICIAL DE RODIN NA ARTE

Aos vinte anos Auguste Rodin abandonou seus estudos e procurou seu primeiro emprego. Ele trabalhou neste período como pedreiro estatuário e ornamentista para empresários de decoração.

Em 1861, seu pai aceitou sua mudança para uma pensão menor. Rodin levava sua contribuição para ajudar a família. Sua irmã Maria já trabalhava havia alguns anos, numa loja de objetos religiosos.

Anos antes, Paris havia sofrido uma mudança brutal com os estímulos de Napoleão III e do ministro e arquiteto Haussmann, ambos promoveram uma série de trabalhos para a renovação e embelezamento da cidade, comportando a execução e colocação de estátuas em praças. Nesta época, apareceram os ateliês dos ornamentistas. A escultura acompanhou os vastos programas arquitetônicos do governo, que povoaram as quadras, as praças e os cruzamentos.

Começou então para Rodin os duros anos de andarilhar nos ateliês. Foram anos de instabilidade material e vida oscilante, de trabalhos sem glória e quase sem proveito. Pago semanalmente e sem contrato, ele mudava de ateliê constantemente, permanecendo a bordo da miséria.

Neste momento, reencontrou alguns amigos: Biaís, Blanche, Cruchet, Fannièrre, eles tinham os mesmos traços de seus companheiros de estudos da *Petit Ecolè*: Alphonso Legros era pintor de edifícios, Jules Dalou modelava animais entre os empalhadores naturalistas, Leon Fourquet migrou para Marselha e talhava pedra.

Rodin tinha então uma vida dupla: de dia, ele trabalhava para os outros e à noite, ele modelava por si mesmo, realizando seu trabalho plástico. Seus primeiros modelos foram seus vizinhos.

Auguste e a irmã Maria¹⁰



Depois de uma decepção amorosa sua irmã Maria entrou como noviça em um convento de *Saint-Enfant-Jésus*. Ela havia perdido seu interesse pela vida. Algumas semanas depois de pronunciar seus votos, ela morreu.

Em 1862, com morte de sua irmã Maria, Rodin ficou muito perturbado, abandonou a arte e tornou-se noviço na Ordem do Santíssimo Sacramento. Desesperado pela ruptura fraternal, refugiou-se na vida religiosa.

Após um ano o artista abandonou a vida religiosa e retornou para a vida laica, voltando a esculpir. Fez cursos oferecidos no Museu com o escultor e pintor *Antoine-Louis Barye*, especialista em animais selvagens.

O ano de 1864 foi de grandes mudanças, pois Rodin conseguiu alugar seu primeiro ateliê:

“Oh, meu primeiro ateliê! Eu nunca o esquecerei. Eu passei por duros momentos. Meus recursos não me permitiam fazer melhor; aluguei perto do Gobelins, na rua Lebrun, por 120 francos por ano, numa estrebaria que me parecia suficientemente iluminada e onde eu tinha a privacidade necessária para comparar a natureza com minha argila, que todos os dias tem sido para mim um princípio

¹⁰ Imagem extraída de PINET, 1997, p.20.

essencial, que eu jamais deixei. O ar infiltrava por todas as partes, pelas janelas mal fechadas, pela porta cuja madeira balançava; as ardósias do telhado, usadas na antiguidade e desgastadas pelo vento, criando uma corrente de ar permanente. Fazia um frio glacial nos cantos da parede, cuja água escorria próxima do bocal, mantendo em todas as estações uma umidade permanente.”¹¹

Neste ano Rodin conheceu Rose Beuret, uma costureira de 18 anos que posava para ele.

Logo depois começou a trabalhar com Carrier-Belleuse, um dos grandes escultores da moda, e um dos mais ativos do Segundo Império. Com ele Rodin adquiriu uma situação mais estável, ao mesmo tempo ele descobriu um outro mundo, cujo “*objetivo era homenagear os grandes nobres em detrimento da escultura*”.¹²

A produção de escultura de Carrier-Belleuse oferecia um grande leque, da decoração arquitetônica aos bibelôs, passando pelos bustos, que ele produzia em série, inspirando-se em retratos familiares do século XVIII.



Carrier-Belleuse¹³

Ele estava em todos os grandes trabalhos: no *Pavillon de Flore*, na Grande Galeria do Louvre, na Ópera de Paris. Rodin participou, mas, muito depressa, ele se afastou da produção dos pequenos bustos comerciais assinados por Carrier-Belleuse. “*Nada disso me interessava mais, afirmou anos mais tarde*”¹⁴. Portanto, com esta aproximação ele aprendeu duas coisas que não esqueceria jamais: a organização de um

¹¹ PINET, 1997, p. 24. Tradução da autora.

¹² PINET, 1997, p. 24. Tradução da autora.

¹³ Imagem extraída de PINET, 1997, p. 25.

¹⁴ PINET, 1997, p. 24. (Tradução da autora).

ateliê servindo aos grandes, e a possibilidade de infinitas variações a partir de uma mesma figura. Então a figura modelada em argila, nua ou vestida, com flores, cabelos soltos ou de chapéu, poderia estar traduzida em gesso, mármore e bronze. Seria o início da assemblage.

Sua obra “*O Homem do Nariz Quebrado*” foi recusada para o salão de 1864, o que ele considerou um grande fracasso, pois considerava este o único meio para um artista se revelar ao público e conseguir encomendas.

Em 1866 o escultor teve um filho com Rose Beuret, mas ele não assumiu a paternidade da criança e nem falou em legalizar suas vidas em comum pelo casamento. Mesmo assim, Rose seria sua companheira fiel por 53 anos.

*Mignon, 1869*¹⁵



Entre 1867 e 1870 Rodin esculpiu *A Fonte*, decorando o Palácio de Belas Artes em Marselha, esculpiu *Mãe e filho* e *Mignon* tendo Rose como modelo e fez o *Busto do Sr. e Srª Garnier*.

SEIS ANOS COM ROSE NA BÉLGICA

Em 1871 Rodin foi dispensado do serviço militar por miopia, quando serviria na guerra franco-prussiana, então ele partiu para a Bélgica, deixando Rose, seu filho e seu pai em condições difíceis, pois os parisienses tinham fome e os preços estavam muito elevados. Sua tia Anna hospedou seu pai que começava a “perder a razão” com a situação. Posteriormente esta tia adquiriu a guarda do pequeno Auguste, filho de Rodin, pois Rose foi morar com ele em Bruxelas no ano seguinte.

¹⁵ Imagem extraída de PINET, 1997, p.25.

Rodin havia se colocado novamente a serviço de Carrier-Belleuse e juntos eles mudaram a decoração da nova Bolsa da capital belga.

Morando com o escultor, Rose tinha a delicada missão de umedecer regularmente as obras em argila para evitar que elas não se secassem nem se fendessem.

Desde então, a cada uma de suas curtas viagens para participar de concursos em outros países, suas cartas a Rose, que ficava em Bruxelas cuidando do ateliê, se finalizavam ritualmente pelas mesmas recomendações: *“Sonhe (molhe) bem minha jóia (obra), mas que elas não sejam muito umedecidas, acho melhor que elas estejam um pouco fechadas, e, sobretudo, olhe todos os dias as argilas”*.¹⁶

Para constituir um pequeno pecúlio, Rodin modelava bustos femininos à noite, os quais vendia assinados em seu nome, e não mais no nome de Carrier-Belleuse. Este ficou furioso quando soube e despediu Rodin do trabalho. Rodin sofreu privações por muitos meses, e ficou impossibilitado de enviar dinheiro à sua família em Paris, pois era ele quem os sustentava no momento da Guerra.

Em 1873 quando Carrier-Belleuse retornou à França, Rodin tornou-se sócio de Joseph Van Rasbourgh, executando cariátides¹⁷ e ornamentos externos para os edifícios dos bairros elegantes, modelando numerosos bustos de fantasia e obras de caráter mitológico, no estilo decorativo do século XVIII. Rasbourgh assinava os trabalhos executados na Bélgica, enquanto Rodin dirigia e assinava os trabalhos destinados à França.

¹⁶ PINET, 1997, p. 27. (Tradução da autora).

¹⁷ **cariátide**. [Do gr. *Karyátides*, pelo lat. *Caryatides*.] S. f. 1. Figura humana, geralmente feminina, esculpida em fachadas de edifícios da Grécia antiga com a função de suporte de cornija ou arquitrave. Dicionário Aurélio.



Rodin continuou a trabalhar paralelamente para ele mesmo, e vendeu objetos à Companhia dos Bronzes de Bruxelas. A sociedade com Van Rasbourg se revelou muito onerosa, e depois de 1875 eles romperam.

Entre 1875 e 1876 Rodin seguiu de Bruxelas a pé para a Itália, percorrendo Turim, Gênova, Pisa, Roma, Nápoles e, sobretudo, Florença.

Em uma carta agradável à Rose, ele contou em detalhes seus perigos e falou sobretudo de seu verdadeiro propósito:

“Te digo que depois da primeira hora aqui em Florença, fiz um estudo de Michelangelo que não te surpreenderá, e creio eu que essa grande mágica me deixa um pouco de seus segredos...” Mais tarde ele explicaria: “Eu tinha a cabeça cheia de modelos gregos, que estudei apaixonadamente no Louvre, e me encontrei muito desconcertado diante de Michelangelo: ele contradiz a todo o momento as verdades que eu acreditava ter definitivamente adquirido. A torção dos corpos de Michelangelo faz um surpreendente contraste com a calma dos torsos antigos. Ao longo de todo caminho eu fiz desenhos e anotações”.¹⁸

Após essa romaria através da Antiguidade, e, sobretudo, a partir da obra de Michelangelo, Rodin criou sem parar, construindo um universo pessoal de formas, que o influenciaria diretamente na produção da *Porta do Inferno*.

O ESCANDALO DA IDADE DO BRONZE

Em 1876 Rodin voltou para Bruxelas, e começou a esculpir em gesso a obra *Idade do Bronze*, utilizando o modelo Auguste Neyt, um militar autorizado a posar para ele.

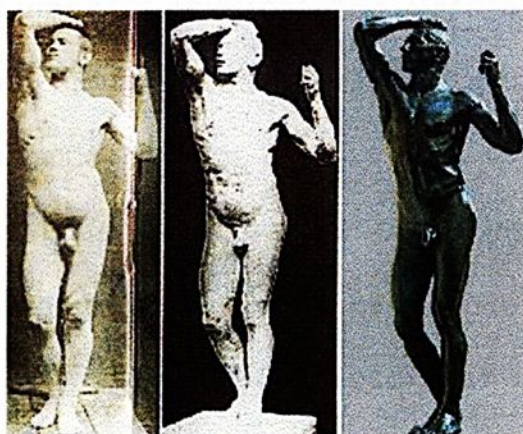
¹⁸ PINET, 1997, p. 30. (Tradução da Autora)



Em 1877 a obra *Idade do Bronze*, já fundida, foi apresentada ao Círculo Artístico de Bruxelas. Diante de tal perfeição, um artigo anônimo o acusou de sobre-modelagem, procedimento indigno de um verdadeiro escultor.

Rodin, tentando se defender apresentou meses mais tarde o seu processo de criação da obra, dando início a um dossiê constituído de testemunhos de artistas belgas, fotografias do molde da escultura e a modelagem do modelo vivo, para que o júri pudesse fazer a diferença entre o modelo vivo, o modelo de gesso e o bronze.

*Fotografia de Auguste Neyt, molde em gesso e bronze*¹⁹



Causa perdida: o júri não abriu o envoltório e menos ainda as caixas de modelagem realizadas a grandes gastos. Pela primeira vez, Rodin se chocou com o poder da imprensa, guardando um certo receio dos jornalistas, aos quais ele aprendeu a não pedir ajuda.

As acusações de sobre-modelagem ligadas à obra *Idade do Bronze* desencadearam um escândalo, que ao final beneficiaram o artista, tornando-o conhecido.

DE VOLTA À PARIS

Depois deste escândalo Rodin resolveu se restabelecer em Paris. Ele não conhecia mais ninguém e Fourquet negociou sua terceira reinserção no ateliê de

¹⁹ Imagem extraída de PINET, 1997, p. 30-31.

Carrier-Belleuse. Instalou-se no fim do ano na Rua *Saint-Jacques*, com Rose, seu filho e seu pai.

O artista descobriu um agente na Manufatura Privada, onde Carrier-Belleuse era diretor de trabalhos de arte e desenvolveu um setor de escultura. Porém, este emprego não fornecia um salário satisfatório e Rodin aceitava tudo o que aparecia.

Em 1877 ele participou de concursos organizados pelo Estado e pelo Município, para a criação de Monumentos Públicos “*da Defesa*”, “*da República*”, “*de Lazare Carnot*”, de “*Jean-Jacques Rosseau*” e do “*General Margueritte*”, mas acabou fracassando em todos.

A estância da Exposição Universal de 1878 surgiu como uma fortuna inesperada, tanto para ele como para todos os artistas. Engajado no ateliê de Eugène Legrain, ele trabalhou na decoração da fonte do *Trocadéro*.

Sua destreza foi descoberta e lhe permitiu passar por vários ateliês. Rodin podia “*modelar uma figura humana a qualquer hora*”.²⁰ Graças ao reconhecimento de uma de suas peças móveis, para o processo da *Idade do bronze*, ele conseguiu sua inclusão no Círculo dos Artistas Parisienses. Uma das suas afirmações a respeito deste percurso foi:

“Foi, por sua vez, o tormento e a exaltação do Prazer, a dor da Vida, o terror da Morte com o Inferno; a voz da História, com os *Burgueses de Calais*; os estrondos dos elementos de *Victor Hugo*; a Humanidade múltipla com *Balzac*.”²¹

²⁰ PINÈT, 1997, p. 33. (Tradução da autora)

²¹ PINÈT, 1997, p. 33. (Tradução da autora)

A PORTA DO INFERNO

Em 1880 ele começou a ser reconhecido. Neste ano o Estado comprou para o museu do Luxemburgo a *Idade do Bronze* e *São João Batista*.

Graças à recomendação de personalidades conhecidas no salão literário de Madame Adam, Rodin conseguiu a encomenda de uma porta monumental em bronze, destinada ao que seria o Museu das Artes Decorativas. O tema foi inspirado na “*Divina Comédia*” de Dante. Para o grande empreendimento um ateliê foi colocado à sua disposição, ele ficava no Depósito dos mármore do Estado, e Rodin passou a receber adiantamento em dinheiro.

Rodin era o escultor mais procurado de Paris, e a sua carreira artística não podia ter seu enredo desenvolvido sem uma vida mundana. Tímido e portador de uma ansiedade doentia, Rodin se curvou ao jogo. Queriam-no nos salões da moda, com todos os intelectuais e artistas do momento.

As nobres críticas colocavam seu estilo a serviço de sua arte: Emile Bergerat, o primeiro jornalista a ele apresentado muito o considerava, Octave Mirbeau, revelava grande interesse pelo escultor expressando a célebre frase: “*Rodin é grande, Mirbeau é seu profeta*”; Gustave Geffroy; Leon Gauchez, redatores da revista *l’Art*; Edmond Bazire, jornalista da *l’Intrasegeant*, e muitos outros, também referiam-se ao artista.

Nessa mesma época ele visitou freqüentemente a casa de seu amigo Alphonse Legros, na Inglaterra, que o iniciou na gravura, e que posteriormente, foi o intermediário do escultor nos meios artísticos ingleses.

ANOS DE DOR E PAIXÃO

Em 1883 morreu Jean-Baptiste, pai de Auguste Rodin. No mesmo ano, em substituição ao amigo Alfredo Boucher no curso que ele ministrava à três jovens, Rodin conheceu Camille Claudel. A jovem era a irmã mais velha de Paul Claudel e tinha dezenove anos. Apesar da forte oposição familiar, ela queria se tornar escultora.

Diante de seu frescor, da originalidade de seu talento e da sua brava vontade, Rodin não resistiu por muito tempo. Ele encontrou nela a amante e a companheira de trabalho ideal, com quem pôde discutir em pé de igualdade. Ele certamente tinha guardado muita ternura por Rose, mas ela não soube, ou não pôde acompanhar a sua evolução social.

Ao seu lado, a “Senhorita Camille” como ele a chamava, encontrou um homem muito mais velho, que ela admirava profundamente.



*Camille Claudel, 20 anos*²²

Uma carta flamejante à Camille de 1883, revela que Rodin viveu esse amor com paixão desenfreada, e que a artista exerceu desde logo sobre ele o doce domínio da juventude e da beleza:

“Minha feroz amiga,
Minha pobre cabeça está doente, e não posso mais me levantar de manhã. Esta tarde, percorri (durante horas) nossos lugares, sem a encontrar. Como a morte me seria doce! E como minha agonia é longa. Por que você não me esperou no ateliê? Onde está você? A que dor eu estava destinado! Tenho momentos de anemia em que sofro menos, mas hoje a implacável dor persiste. Camille, minha bem amada apesar de tudo, apesar da loucura que sinto chegar e que será sua obra, se isso continuar. Por que você não

²² Imagen extraída do CATÁLOGO Camille Claudel, 1997, p.16.

me acredita? Abandono meu Dalou, a escultura; se eu pudesse ir para algum lugar, para um país onde pudesse esquecer, mas esse país não existe. Há momentos em que, francamente, creio que a esquecerei. Mas, num só instante, sinto seu terrível poder, tenha piedade. Não agüento mais, não posso passar mais um dia sem vê-la. Senão é a atroz loucura. Tudo acabou, não trabalho mais, divindade malfazeja e, no entanto, amo você com furor.

Minha Camille, esteja segura de que não tenho nenhuma outra amiga e toda minha alma lhe pertence.

Não consigo convencê-la e minhas razões são impotentes, você não acredita em meu sofrimento. Eu choro e você duvida. Há tempos que não rio, não canto, tudo me é insípido e indiferente. Já estou morto e não mais compreendo todo esforço que tive para conseguir coisas que hoje me são tão indiferentes. Deixe-me vê-la todos os dias, será uma boa ação e talvez eu possa ter alguma melhora, pois só você pode me salvar com sua generosidade.

(...) não deixe que a horrível e lenta doença atinja minha inteligência, o amor ardente e tão puro que sinto por você. Enfim, piedade minha querida, e você mesma será recompensada.

Rodin, 1883”²³

Nesta carta Rodin demonstra que apesar de ser um homem mais velho e experiente com mulheres, ele havia adquirido uma total dependência da juventude da escultora. Nesta carta, o artista indica o receio de estar enlouquecendo, ameaçando abandonar seu trabalho na escultura, porque apesar do grande esforço, não conseguia obter o afeto que buscava.

Neste mesmo ano ele estava realizando a produção da *Porta do Inferno*, e ainda, preparando a obra *A Eterna Primavera*. Mas esta obra não permaneceu na *Porta*, por apresentar uma imagem demasiadamente lírica, decorrente do amor entre dois seres jovens, reveladora provavelmente do recente relacionamento amoroso dos dois escultores. Pelo conteúdo que permaneceu na obra *A Porta do Inferno*, podemos obter um indício da personalidade do escultor que se manifestava cheia de conflitos, carente, insegura e retraída, semelhante aos condenados *do Inferno*.

²³ Catálogo Camille Claudel, 1997, p. 31.

Em 1884, *A Porta* estava consideravelmente adiantada, mas o alto custo da fundição impediu sua realização imediata. Esta situação exigiu que Rodin se compromettesse com outras encomendas.

No mesmo ano, o Prefeito Dewavrin de Calais, lançou uma subscrição nacional para elevar à glória, o monumento de Eustache de Saint-Pierre, herói da cidade, e Rodin foi chamado para realizar este empreendimento. Lendo as *Crônicas de Froissart*, ele descobriu que não se tratava apenas de um único herói, mas muitos. O tema onde ele encontrou material para sua inspiração, o seduziu. Decorrente das descobertas ele decidiu representar seis burgueses de Calais, escrevendo ao comitê:

“Eu tive a chance de encontrar uma idéia que me é prazerosa e cuja execução será original”. [E especificou:] “Não tenham medo de fazer uma despesa útil, porque não é sempre que se consegue uma idéia e uma ocasião tão bela para exercer o patriotismo e a abnegação”.²⁴

O primeiro esboço entusiasmou o júri, mas a segunda maquete, apresentada em julho de 1885, refreou os ânimos dos julgadores. A posição dos *Burgueses* não foi bem aceita, pois apresentava seis personagens abatidos e resignados, que contradiziam a representação acadêmica do heroísmo muito apreciado no século XIX: “*Não é assim que nós representamos nossos conceituados cidadãos. Seu posicionamento enfraquecido ofende nossa religião*”.²⁵ Apesar do ocorrido, o escultor continuou o seu trabalho, apoiado pelo prefeito Dewavrin.

Talvez Rodin tivesse realizado personagens abatidos e resignados para este monumento, provavelmente suas deduções estivessem reeditando o acontecimento histórico da época. Mas é importante ressaltar a hipótese, de que ele estivesse

²⁴ PINET, 1997, p. 59

²⁵ Idem, p. 60.

ainda, sob a influência dos escritos de Dante, no que se refere aos condenados da *Porta do Inferno*.

Camille Claudel durante seus primeiros anos de relação com o escultor, ajudava a preparar *A Porta do Inferno* e *Os Burgueses de Calais*. A obra comum dos dois escultores se confundia indissociavelmente: *a Cabeça de escravo, A avareza e A luxúria, o Homem de braços cruzados, Gigante, o Homem inclinado* são as peças que estão entre os condenados da *Porta* de Rodin, mas eles foram feitos por ambos.

Após 1885, Camille se tornou técnica do mestre, revelando a confiança que ele lhe atribuía. Rodin lhe concedeu fazer estudos das mãos e dos pés, para grandes composições que ele estava em vias de realizar. Segundo Rodin:

“ [...] era verdade que a modelagem de argila não tinha depois de algum tempo segredo nenhum para ela, que diluía o gesso como nenhum outro e talhava o mármore com uma energia e uma precisão que eu mesmo não adquiri jamais”.²⁶

Ela trabalhou, também, com o escultor animalista Pompon, então chefe do ateliê de Rodin, quem testemunhou o seu idílio, mas também, as freqüentes disputas entre ambos.

Em 1886, Rodin acertou um espantoso contrato, no qual se sujeitava a todas as injunções de sua amante, chegando a lhe prometer casamento para o ano seguinte:

“Minha soberana amiga

No futuro, a partir de hoje, 12 de outubro de 1886, não terei como aluna senão Mlle. Camille Claudel e somente a ela protegerei por todos os meios que tiver à minha disposição e à de meus amigos que serão seus amigos, sobretudo meus amigos influentes.

Não aceitarei mais outros alunos, para que não venham a surgir por acaso outros talentos rivais, embora eu não suponha que se encontrem tão facilmente artistas assim tão naturalmente dotados.

²⁶ PINÈT, 1997, p. 54.

Não irei mais, sob pretexto algum, em casa de Mme... a quem não mais ensinarei escultura. Depois da exposição do mês de maio, partiremos para a Itália e lá ficaremos pelo menos por uns seis meses, vivendo em comum em união indissolúvel, após a qual Mlle. Camille será minha mulher. Ficarei muito feliz em poder oferecer uma figurinha em mármore se Mlle. Camille quiser aceitá-la, daqui a 4 ou 5 meses.

De hoje até o mês de maio, não terei nenhuma outra mulher, sem o que as condições estarão rompidas.

Se a encomenda do Chile for confirmada, é para o Chile que iremos, em vez da Itália.

Não trabalharei com nenhuma das modelos que tenha conhecido. Será feita no estúdio de Carjat uma fotografia de Mlle. Camille com traje de passeio que usava na Academia e talvez em traje de noite.

Mlle. Camille ficará em Paris até maio.

Mlle. Camille se compromete a me receber em seu ateliê quatro vezes por mês até o mês de maio. Rodin, 1886”²⁷

Em 1888 a jovem ainda morava na casa de seus pais, e eles ignoravam o seu vínculo extremamente próximo com Rodin. Neste momento, o escultor alugou um ateliê chamado *La Folie Neubourg* no *Boulevard d'Italie*, nº 68, tendo pago por ele um preço muito alto. Era uma magnífica residência do século XVIII, quase em ruínas, mas cercada de um jardim infértil.

Rodin alugou este espaço para trabalhar com Camille, que por sua vez, deixou a casa dos seus pais, para residir num apartamento na mesma rua do ateliê, no nº 113. Entretanto, ele continuou morando na *Rua dos Grand-Augustins*, nº 23 com Rose. A proximidade entre o ateliê e a residência de Camille acabou por selar o amor dos dois.

A expressão e o corpo da “Senhorita Camille” freqüentaram a obra de Rodin. Ela era o *Pensamento*, a *Aurora*, *Saint Georges*, a *França*, a *Convalescente* e os numerosos condenados da *Porta do Inferno*, todos possuíam as suas formas. Sua presença na obra modificou o olhar que Rodin possuía sobre a mulher, ocupando agora um lugar preponderante em sua escultura.

²⁷ Catálogo Camille Claudel, 1997, p. 32.



O escultor dotava com a presença de Camille qualquer uma das imagens, as mais eróticas, e por vezes, as mais ousadas. Foi uma época onde ele enalteceu muito o casal, o par amoroso. As obras com esta temática partiram da *Porta do Inferno - O Eterno Idolo, O Beijo, A Eterna primavera, Paolo e Francesca, Fugit Amor* - realizadas entre 1885 a 1896, revelando a expressão da paixão, do amor solene ou voluptuoso, seus impulsos de prazer e o sofrimento desmedido.

Considero que Camille Claudel teve uma importância fundamental, tanto na vida do artista quanto na produção da *Porta do Inferno*, pois os 15 anos em que conviveram como escultores e amantes, coincidem praticamente, com os 20 anos dedicados ao monumento. A presença de Camille na vida de Rodin permitia que ele renegasse seu sentido da danação, coincidentemente com o que fora assimilado de Dante e de Baudelaire. A artista favoreceu a exaltação da paixão carnal, encorajando-o a ser um escultor alucinado pelo seu encontro carnal, o que vem ao encontro com as propostas teóricas da fenomenologia perceptual de Merleau Ponty, de que vida do criador e a sua obra estão diretamente relacionadas.

Em 1889 o Estado lhe encomendou dois monumentos: um para *Claude Lorrain* e um outro à Victor Hugo, para os quais ele propôs dois projetos. Neste ano aconteceu também a Exposição Universal, com a Torre Eiffel e o centenário da Revolução. Neste acontecimento artístico foram apresentadas as exposições em comum de Monet e Rodin, na Galeria Georges-Petit.

Em 1890 Rodin passou as férias de verão no Castelo de l'Islette (Azay-le-Rideau) com Camille, como fazia todos os anos desde 1887. Ele esculpiu *O irmão e a irmã* e *Victor Hugo*. Em 1891 esculpiu *Íris, mensageira dos Deuses*.

Em 1892 Rodin foi nomeado Cavaleiro da Legião de Honra e tornou-se membro fundador da Sociedade Nacional de Belas Artes.

No mesmo ano Camille separou-se amorosamente do artista, alugando um apartamento na *Avenue de la Bourdonnais*. A artista deixou de conviver com Rodin num espaço muito próximo, mas não rompeu sua amizade com ele, apesar da disputa profissional e das brigas constantes, motivadoras da recusa de todo tipo de ajuda que viesse dele.

A escultora acreditou por muito tempo na possibilidade de uma união legal entre eles, mas Rodin recusava-se a abandonar sua velha companheira Rose Beuret.

Em 1893 Rodin pagou seu alojamento insalubre da *Rua Grands-Augustins* nº 23, e foi instalar-se com Rose na antiga casa de *Scribe Belleuve* em Sèvres.

Em 1894 a Sociedade dos Gênios das Letras se impacientou e exigiu que o *Monumento a Balzac* estivesse pronto em 24 horas. A encomenda havia sido realizada em 1891, e Rodin vinha estudando os documentos e as pessoas que poderiam se parecer com Balzac desde 1887. O escultor respondeu à exigência da pressa, pedindo que o deixassem trabalhar no monumento “em condições de reflexão, tranqüilidade, liberdade, que eram as únicas condições possíveis do trabalho de arte”. Esta briga tomou um grande vulto, a tal ponto, que um novo presidente da Sociedade, Jean Aicard, que lhe era favorável, acabou demitindo-se.

“O indispensável amadurecimento da criação de Balzac não explicava a ele somente o atraso na entrega das obras de Rodin. Este ficou deprimido após a ruptura com Camille Claudel, e se queixava a cada um da anemia que o afligia. Ele recusava todos os convites, mesmo aqueles de seus amigos mais próximos”.²⁸

Rodin sofria muito, multiplicando suas atenções para com Camille, desejava resgatar os laços que haviam se quebrado. Mesmo depois da ruptura entre eles,

²⁸ PINET, 1997, p. 74.

continuou a apoiar e a interceder por ela. Entretanto, a artista recusava tudo o que viesse dele.

Em 1895 Rodin fez um apelo a Gabriel Mourey para que ele fizesse, em nome da amizade, qualquer coisa por aquela mulher talentosa, que ele amava tanto. Constantemente Camille não tinha dinheiro e o artista continuava a remunerar-lhe pelo seu trabalho técnico. Neste ano ele inaugurou *Os Burgueses de Calais*, *Ilusão* e *Filha de Ícaro*.

Em 1896 Rodin insistia na manutenção da relação, escrevendo esta carta para Camille:

“Minha soberana amiga

Ainda estou doente e, entretanto, se tenho de sarar, sararei, pois o vernissage onde a vi é para mim o início de um consolo que me devolverá a saúde. Minha tão cara amiga, como você foi boa e como sua inteligência agrada todos (...) têm algo de novo (...). Por que dor estou marcado! E o quanto meu erro foi grande! Mas, ao vê-la, sinto que havia uma fatalidade da qual eu não poderia fugir. Ah! Minha divina amiga, tenha paciência, tudo aqui se paga. Fui pago por meu trabalho, pago meus erros e minha dor contínua é um exemplo patente de justiça.

Thaulow veio me ver e me disse que suas pequenas figuras são admiráveis (...) Morhardt também, e é sempre de você que eles falam, do que você faz e de você.

Só você possui esse dom, esse império sobre todos.

Mando-lhe minha respeitosa adoração.

O seu Rodin feliz e repleto de sua bondade. 1896.”²⁹

Em 1897 Rodin comprou a residência na *Villa des Brillants*, sobre as colinas de Meudon, para ir morar com Rose.

Em 1898 Camille rompeu definitivamente com Rodin. Este momento foi também, o fim do período de locação de *La Folie Neubourg* por ele.

²⁹ Catálogo Camille Claudel, 1997, p. 34.



No Salão de 1898, Rodin decidiu expor o “Balzac” em gesso. Depois do vernissage a Sociedade recusou a estátua: “O comitê da Sociedade de Gênios das Letras tem o dever e o desgosto de protestar contra o esboço que o Senhor Rodin expôs no Salão e no qual se recusa a reconhecer a estátua de Balzac”.³⁰

Este foi o texto comunicado pela Sociedade à imprensa. O comitê reembolsou seus 10.000 francos e atribuiu a encomenda para outro artista, Falguière.

Os amigos e admiradores de Rodin, de todos os horizontes, redigiram um protesto e lançaram uma subscrição. Naquele momento, na França dividida após 1896 pelo processo Dreyfus, os que sustentavam Balzac eram quase todos dreyfusards. Rodin teve medo das reações que poderiam surgir, crendo que sua luta no terreno da arte não tinha acabado para aqueles, pois a política era um campo muito perigoso, e ele optou por recusar todas e quaisquer intervenções.

Em um manifesto publicado ele escreveu: “*Eu só tenho o desejo profundo de levar a minha obra [...] { retirando o Balzac do Salão ele anunciou } [...] ele não será erigido em nenhuma parte*”.³¹

Ele não fundiu sua estátua em bronze e a instalou em seu jardim de Meudon, na tentativa de evitar um escândalo ele recusou que ela fosse exposta em Bruxelas onde lhe solicitaram. Rodin comportou-se da mesma forma como quando sentia-se incompreendido, fechou-se em si mesmo, aguardando que o tempo lhe desse razão: “*Que importa, escreveu ele, o Balzac se fará por força e por persuasão um caminho aos espíritos*.”³²

³⁰ PINET, 1997, P. 70

³¹ Idem.

³² Idem.

A VIRADA DO SÉCULO

Após o processo Balzac e a dolorosa separação com Camille Claudel, Rodin virou uma página de sua vida. Havia chegado para ele, enfim, o descanso financeiro, com o qual ele pôde começar a promover sua obra. Ele empenhou suas últimas forças para criar um museu reunindo todas as suas esculturas e coleções.

Em 1900 Rodin abriu uma escola de escultura, chamada de "Escola Rodin", atuando com Bourdelle, Desbois, Despiau, Schengg, mas este empreendimento durou pouco tempo.

Em 1º de junho de 1900, Georges Leygues, ministro da Educação pública, inaugurou o Pavilhão da Alma com a exposição Rodin. Para sua primeira retrospectiva francesa, quando o artista quis impressionar com um grande acontecimento. O público do mundo inteiro veio para a Exposição Universal, ele apresentou cento e sessenta e oito gessos, bronzes e mármores. Apresentou obras antigas, novas e ainda, os estudos das obras, nascidas de suas incessantes pesquisas. Nas paredes estavam os desenhos, e setenta e uma fotografias de Eugène Druet. O evento foi pleno de sucesso, favorecendo que ocorressem várias conferências proferidas por Camille Mauclair, Charles Morice e Edmond Picard, que explicavam os passos percorridos pelo artista.

O Pavilhão da Alma foi reeditado em vários lugares, favorecendo uma série de exposições estrangeiras: uma em Genova, quando Rodin foi acompanhado por dois amigos de longa data, Puvis Chavannes e Eugène Carrière; outra em Bruxelas, depois Rotterdam, Amsterdam e a Haye, organizada por Judith Cladel.

Em 1902, o poeta Reiner Maria Rilke chegou em Paris, para encontrar-se com Rodin e escrever uma biografia sobre o escultor. Num trecho do livro escrito

por Rilke há a afirmação de que Rodin estava só frente à sua fama, e que a fama talvez o tenha tornado ainda mais solitário.

Desta fase, poucos relatos a respeito da vida particular do escultor foram encontrados. Encontra-se apenas menções às obras que produziu e as exposições que participou.

Depois que os estrangeiros apreciaram suas obras, o sucesso foi imenso e os pedidos de exposições foram muitos. Düsseldorf, Buenos-Aires, Montreal, Tokyo e Berlim foram alguns dos lugares onde a obra de Rodin foi apresentada, fazendo, ainda, um tour por vários lugares do mundo. A maior reunião foi sem dúvida a de Praga.

Após estas exposições ele reconstruiu o Pavilhão da Alma em sua propriedade na Villa des Brillants, onde reinava tal como um deus vivo. Notórios estrangeiros e franceses, artistas, embaixadores e monarcas solicitavam para serem recebidos em seu célebre ateliê.

Em 1903, ele se tornou Comendador da Legion d'honneur, e Bourdelle, organizando para a ocasião uma festa campestre no bosque de Vélizy, onde numerosos amigos foram observar Isadora Duncan dançar sobre a relva ao som de violinos.

Em 1905, ele foi nomeado Doutor das Causas honorárias da Universidade d'Iéna, em 1906 da universidade de Glasgow e em 1907 da universidade d'Oxford.

Reconhecido universalmente, o escultor não sonhava mais com a criação de um museu em seu nome. Mas, no mesmo momento, por decreto do governo, os locatários do Hotel Biron foram expulsos, com um prazo para a desocupação. Rodin propôs então uma transação:

"Eu dou ao Estado todas as minhas obras, gessos, mármore, bronzes, pedras, e meus desenhos, assim que a coleção de antiguidades que eu estive feliz de reunir para a aprendizagem e a educação de artistas e trabalhadores. E eu peço ao Estado que guarde no Hotel Biron que será o museu Rodin toda esta coleção, me reservando o direito de residir por toda minha vida".³³

Rodin pretendia doar também, todos os arquivos que faziam parte da doação, os artigos da imprensa a ele destinado desde o início dos anos de 1880, as cartas recebidas, as fotografias de suas obras, e sua biblioteca, rica de numerosas obras que lhe foram dedicadas.

Sua proposição foi sustentada por um grupo político que consistia de: Clemenceau, Paul Boncour e Aristide Briand. O lado artístico ficou por conta de Gustave Coquiot e Judith Cladel que removeram céus e terras para a criação do Museu Rodin ser deferida. Uma petição foi organizada e assinada por Debussy, Apollinaire, Romain Rolland, Anatole France e Claude Monet.

Em 1908, Rodin acolheu rei Eduardo VII da Inglaterra em sua residência no Meudon.

Simultaneamente às exposições, Rodin desenvolveu um discurso teórico sobre suas esculturas e sobre a arte. Sua obra, as Catedrais foi realizada com a ajuda de Charles Morice.

Em 1911 Rodin executou o Busto da Duquesa de Choiseul, sua última paixão. Cada vez mais cansado, Rodin se deixou enganar por esta senhora, era uma intrigante de origem americana, que pensou em se apropriar de sua herança. Centenas de desenhos desapareceram, justamente no dia em que o artista descobriu que Claire de Choiseul sonhava em comercializar suas obras. Ele rompeu definitivamente com ela em 1912, e foi encontrar com Rose em Meudon.

³³ PINET, 1997, p. 94.



No mesmo ano, o artista plástico Paul Gsell pediu a Rodin que relatasse seus pensamentos sobre a Arte, para que ele pudesse registrá-los em um livro intitulado “A Arte - conversas com Paul Gsell”. Nesta fase Rodin estava com 71 anos. Para Rodin, os artistas que gostavam de arte eram como fósseis em relação aos seus contemporâneos, o que o entristecia.

Aquela era a época dos engenheiros e industriais, e o que se buscava na modernidade era a utilidade dos objetos, sem uma preocupação com a estética. Tudo era feio, feito às pressas por “*máquinas estúpidas*”³⁴. Em sua concepção, o espírito, o pensar e o sonhar não tinham mais interesse para as outras pessoas, que queriam apenas apaziguar seus apetites corporais. Rodin considerava a humanidade de sua época bestial, sem lugar para os artistas.

Rodin agia de modo inteiramente diferente do de seus colegas. Os outros escultores faziam o modelo subir em um pedestal e lhe pediam para fazer tal ou qual pose. Rodin, ao contrário, esperava até que seus modelos encontrassem uma postura interessante antes de reproduzi-la, considerava que assim, poderia representar mais fielmente a natureza, evitando produzir obras artificiais e sem vida.

O escultor admitia, que o artista não percebia a natureza como ela era apresentada aos homens comuns, pois as emoções que ele sentia lhe revelavam as verdades interiores que jaziam sob as aparências. Não havia receita para embelezar a natureza.

Rodin não tinha dúvida que copiando um “*homem medíocre*”³⁵ jamais faria uma obra de arte, pois ele olharia sem ver a pessoa. Considerava que o resultado

³⁴ GSELL, 1995, p. 08.

³⁵ GSELL, 1995, p. 23.

seria monótono e sem caráter. Para o escultor, a profissão de artista não era para os mediócrs, e mesmo os melhores conselhos não lhes dariam talento.

Quando Rodin soube que as mulheres se afastavam, tapavam o rosto e exclamavam “Ai, como é feia” a obra “A velha Armeira”, o artista ria com vontade, dizendo que sua obra devia ser eloqüente, para provocar tão vívidas impressões, e que as pessoas tinham medo das verdades filosóficas porque eram demasiado cruéis. Para ele, o homem comum imaginava que o que era feio não era material artístico. Que se as pessoas pudessem, proibiriam os artistas de representarem o que lhes desagradavam e as ofendiam.

Versando ainda, sobre o realismo e o pensamento na arte, Rodin considerava a semelhança no retrato uma qualidade indispensável, e que o rosto de uma pessoa estava sempre em acordo com a sua alma. Considerava difícil penetrar profundamente na personalidade do retratado, mas as maiores dificuldades para ele vinham do cliente que o contratava.

Por uma lei estranha e fatal, aquele que encomendava a sua imagem estava sempre determinado a combater o talento do artista que havia escolhido. Era muito raro que um homem se visse tal como era. Para Rodin era uma batalha árdua executar um bom busto. O importante era não fraquejar e conservar-se honesto consigo próprio.

“ - Rodin - Tanto pior se a obra é recusada! Ou antes, tanto melhor, pois quase sempre isso é a prova de que ela é de qualidade.
- Gsell - Muito me diverti essa psicologia do público com quem os artistas fazem negócios. Mas, para dizer a verdade, muita amargura misturava-se à ironia de Rodin...”³⁶

³⁶ GSELL, 1995, p. 103-105.



Em 1912, o Conselho dos ministros concordou que o artista pudesse desfrutar do edifício no restante de seus dias, mas a guerra interrompeu as negociações. O ministro Etienne Clémentel, pintor e fotógrafo amador, deu o último e indispensável lance de posse para que a doação fosse votada em 1916.

Em 1915 a criação do Museu Rodin conheceu viva oposição.

Em 1916 a Assembléia Nacional aceitou a doação das obras de Rodin para o Estado e votou pela criação do Museu Rodin. Porém, o escultor ficou gravemente doente e estava muito enfraquecido, por causa dos ataques constantes daqueles que ainda se opunham à criação do Museu.

“Cada dia - constata Rilke - ele faz de sua velhice uma coisa grotesca e ridícula. Rodin está cada vez mais abatido, colérico, bizarro, os raros familiares que ainda podem se aproximar se impressionam por seus disparates, sua estupidez, e, sobretudo, por sua expressão de inquietude que ele se refuta a exprimir”.³⁷

Em 1917 havia numerosos intrigantes todos os dias em torno dele. Mesmo assim, seus amigos próximos souberam que ele desposou Rose Beuret, sua companheira durante toda a vida e de todos os dias. O casamento dos velhos amantes foi celebrado em Meudon em 29 de janeiro de 1917, num ateliê da casa de campo des Brillants.

Em 16 de fevereiro, Rose faleceu, e em 10 de novembro Rodin morreu. Seu funeral foi celebrado em 24 de novembro de 1917.

Em 1918 foi promulgada a lei sobre a organização do Museu Rodin.

Em 1919 o Museu Rodin foi aberto ao público.

³⁷ GSELL, 1995, p. 103-105.



CAPÍTULO 2 - A OBRA

INFLUÊNCIAS NA OBRA DE RODIN

Ao falar da obra, propriamente dita, inicio este capítulo comentando as influências que definiram a criação da *Porta do Inferno* por Rodin. Em suas viagens para a Itália, sobretudo à Florença, Rodin entrou em contato com a Arte Renascentista, sofrendo naquele momento inegáveis influências dos artistas Lorenzo Ghiberti, Michelangelo e Dante.

Lorenzo Ghiberti: 1378-1455, escultor, joalheiro, desenhista, arquiteto e escritor italiano, foi um dos escultores mais importantes do Renascimento antecipado, pois, conciliou as novas realizações do Renascimento com a antiga tradição Gótica.

Seu trabalho e seus escritos influenciaram enormemente o estilo e os objetivos do alto Renascimento que surgiu em seguida.

Lorenzo, também chamado de Bartolo, foi aprendiz de ourives. Na sua escultura mostrou a graça lírica e a perfeição técnica, assim como, a preocupação com a clareza clássica, o peso e o volume.

Em 1403, competindo contra formidáveis rivais como Quércia de Filippo Brunelleschi e Jacopo, Ghiberti ganhou a sua primeira encomenda oficial: fazer o segundo par de portas em bronze para o Batistério da Catedral de Florença. O primeiro par havia sido feito no século anterior, por Andréa Pisano.

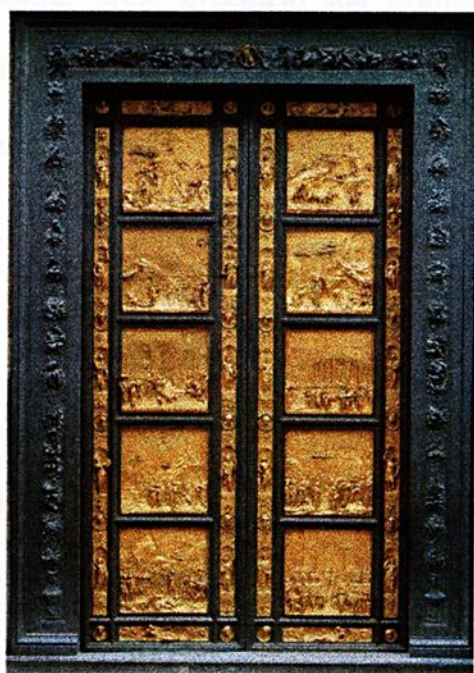
Após 20 anos, ajudado por seus alunos Donatello e Paolo Ucello, ele terminou a obra. Cada lado contém 14 cenas moldadas com a vida de Cristo, e dos Apóstolos. Instaladas em 1424, as portas foram muito elogiadas. Embora os relevos fossem principalmente no estilo gótico, mostravam grande interesse na antiguidade e no espaço pictórico profundo, com figuras que assumiam mais importância que o drapejado.

*Portas Setentrionais (Vida de Cristo), 1401-24*³⁸



A transição para o estilo renascentista ficou evidente em três estátuas de bronze, dos santos que fez para São Miguel (1416-24).

A partir de 1425, Ghiberti desenvolveu intensivamente estas idéias, o que foi considerado pelos críticos de arte o seu “maior trabalho”: o terceiro jogo de portas de bronze para o Batistério de Florença (terminado em 1452), mostram o desenvolvimento para um movimento naturalista, o volume, a perspectiva e uma idealização maior do assunto.



*Portas Orientais ou “Portas do Paraíso”, 1425-52*³⁹

³⁸ Imagem extraída do site: http://www.kfki.hu/~arthp/art/g/ghiberti/2n_door2.jpg

³⁹ Imagem extraída do site: <http://www.kfki.hu/~arthp/art/g/ghiberti/paradiso/1porta1.jpg>

Nestas portas, cada lado contém cinco cenas do Velho Testamento, e foram chamadas por Michelangelo “*As Portas do Paraíso*”.

Ghiberti se envolveu ativamente na disseminação das idéias humanistas. Morreu no dia 01 de dezembro de 1455.



Detalhe da Porta do Paraíso: “A criação de Adão” ⁴⁰

Michelangelo Buonarroti: 1475-1564, escultor, pintor, arquiteto, desenhista e poeta, foi uma das maiores figuras do Renascimento. Tendo sido aprendiz de Ghirlandaio, em Florença, teve também Giotto e Masaccio como suas maiores influências na formação. Em 1496, mudou-se para Roma, onde produziu sua primeira obra-prima, a célebre Pietà (concluída em 1499), que se encontra na catedral de São Pedro.



O Juízo Final, 1541 - Afresco ⁴¹

No retorno a Florença, em 1501, consolidou sua reputação com a grande estátua de David (1501-4), que se tornou o símbolo do orgulho cívico

florentino. Em 1505, de voltando a Roma, dedicou-se a duas grandes encomendas do papa Júlio II.

A primeira era o próprio túmulo do papa, mas pequena parte dos planos originais que chegou a termo foi apenas a figura de Moisés (1513-6). A outra era a decoração

⁴⁰ Imagem extraída do site: <http://www.kfki.hu/~arthp/art/g/ghiberti/paradiso/3creatio.jpg>

⁴¹ Imagem extraída do site: <http://www.artrenewal.org/asp/database/art.asp?aid=123&page=13&order=t>

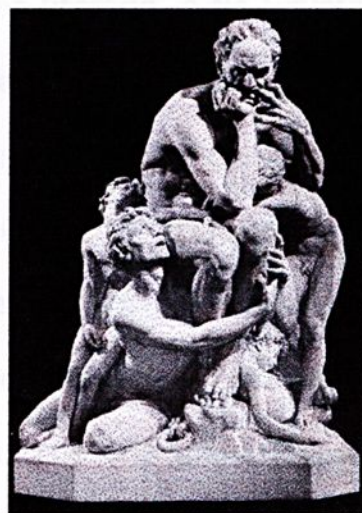
do teto da capela Sistina, no Vaticano (1508-12). Esta obra verdadeiramente sublime, com figuras de grandiosidade supra-humana, consagrou Michelangelo como o maior artista de sua época. Depois de um período passado em Florença, entre 1516 e 1534, voltou a Roma, onde pintou O Juízo Final na parede do altar da capela Sistina (1536-41). Trata-se de uma obra completamente diferente em espírito dos afrescos do teto, com figuras imponentes e de poder aterrador. Nesta época, o artista trabalhou cada vez mais como arquiteto, destacando-se entre seus maiores feitos a construção da catedral de São Pedro (a partir de 1546) e o projeto da sua grande cúpula.

Detalhe da Abóbada da Capela: "A criação de Adão" ⁴²



Jean-Baptiste Carpeaux, 1827-1875, escultor francês do Movimento Realista, era o período de aproximação da arte aos assuntos que eram tratados da maneira mais direta possível, sem idealizações e sem os moldes da teoria formal.

Ugolino e seus filhos, Carpeaux, 1865-67 ⁴³



Os primeiros trabalhos apareceram no século XVIII, como uma reação aos excessos do Romantismo e do Neoclassicismo, evidentes nas pinturas de John

⁴² Imagem extraída de: GOMBRICH, A História da Arte. 1999, p. 312.

⁴³ Imagem extraída do site <http://www.artnet.com/Magazine/features/hoving/Images/hoving4-7-1a.jpg>

Singleton Copley, e alguns dos trabalhos de Goya. Mas o grande momento do Realismo foi no século XIX, quando os artistas se desiludiram com o sistema dos Salões e a excessiva influência das Academias. O Movimento foi organizado na França e realizado por artistas como Corot e Millet, e a Escola Barbizon de pintura e paisagem. Sofreram estas influências da filosofia dos impressionistas.

Dante Alighieri: (1265-1321), poeta, prosador, teórico literário, filósofo e pensador político italiano, nascido em Florença, passou a primeira metade da vida naquela cidade, até que os acontecimentos políticos o obrigaram a exilar-se, procurando refúgio em várias cortes. Os anos de Florença foram marcados por sua paixão por Beatriz Portinari, que morreu em 1290, com menos de 20 anos, e que permaneceu como uma eterna fonte de inspiração e devoção cristã para o poeta, até o fim da vida. Este amor trágico inspirou belos poemas líricos em *Vida Nova* (1293). No exílio, escreveu dois tratados latinos: *Sobre a Língua do Povo* (1306), da maior relevância ao colocar a língua italiana como idioma literário, e *No Governo do Mundo*, que apoiava o Sacro Império Romano contra as reivindicações do papa. *O Banquete* (1304-7) é um trabalho filosófico não concluído. *A Divina Comédia* foi iniciada em 1308, mas só foi concluída no final da vida de Dante. Trata-se de um poema composto em três partes, *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, que descreve a jornada do autor acompanhado de Virgílio, (simbolizando a razão humana) para encontrar Deus, até o ponto em que Beatriz (a graça divina) deveria guiá-lo. Na sua viagem ele conversa com todos os tipos de pessoas, tanto contemporâneas, quanto figuras da antiguidade e da mitologia. Conforme desce através dos nove círculos do Inferno até Satã, é apanhado em armadilhas de gelo no centro da terra, subindo a montanha de sete andares até o Purgatório; vai sendo gradualmente purificado dos

seus pecados, ficando pronto para ser conduzido pela série de esferas celestiais ao Império de Deus. *A Divina Comédia* é uma cosmografia completa do conhecimento medieval e uma profunda recapitulação da doutrina cristã, da queda e da redenção, colocada em versos de sublime e majestosa beleza, especialmente na criação de imagens. Representa o pináculo da poesia italiana.

Charles Baudelaire: (1821-67), poeta francês. Pouco apreciado durante a sua vida, é hoje considerado um dos expoentes da literatura francesa do século 19. A coletânea de poemas *As Flores do Mal*, quando foi publicada em 1857, provocou um processo, no qual Baudelaire foi acusado de atentar contra a moral pública. Nele apresenta os contrastes entre as aspirações ideais de um homem e a desilusão experimentada na sua existência cotidiana. Buscando a beleza não em abstrações, mas na sórdida realidade da vida parisiense, especialmente em *Quadros Parisienses*, o poeta descobre os reflexos do além em toda a criação. No entanto, vencido pelo desgosto, se rebela contra Deus e busca a liberdade oferecida pela morte, que lhe permitirá observar o mundo atrás da fachada da existência. Os poemas nos quais exibe maestria no controle da rima e do ritmo apresentam um colorido exótico herdado do romantismo, ainda que, baseados em observações da vida real e executados numa forma perfeita, que antecipa as características dos parnasianos.



A PRODUÇÃO DA PORTA DO INFERNO

“Lendo pela primeira vez a Divina Comédia, de Dante, teve a revelação. Ele via diante de si corpos sofredores de uma espécie de homens, via desaparecendo, através de cada dia, um século cujas roupas eram arrancadas: via o grande e inesquecível julgamento de um poeta sobre seu tempo. Lá estavam figuras que lhe davam razão, e quando ele lia sobre os pés lacrimejantes de Nicolau III, já sabia que havia pés que choravam, que houve um choro que se estendia por toda parte, sobre todos os homens, lágrimas que saíam de todos os povos.

De Dante, Rodin chegou a Baudelaire. Aqui não havia nenhum julgamento, nenhum poeta que elevasse com as mãos uma sôbra aos céus.

Ele via em Baudelaire um antepassado, alguém que não teria se deixado enganar pelas faces e que buscava os corpos, onde a vida era maior, mais selvagem e sem calma.

Desde essa época os dois poetas ficaram sempre perto de Rodin, que constantemente retornava a eles.”⁴⁴

Em 16 de agosto de 1880 por um decreto do governo Francês, Rodin recebeu da direção da Academia de Belas Artes a encomenda para realizar uma “*Porta decorativa*”. A *Porta* deveria ser ornada por baixos-relevos, inspirados na *Divina Comédia* do florentino Dante Alighieri. Esta *Porta* destinava-se ao Museu de Artes Decorativas, então em projeto, que deveria ser construído no lugar do Tribunal de Contas incendiado em 1871. No entanto, este museu nunca chegou a ser construído. Atualmente, o local está ocupado pelo Museu d’Orsay.

Sempre que a direção de Belas Artes realizasse uma encomenda de grande porte, era costume atribuir como local de trabalho, um ateliê no Depósito dos Mármores ao artista, na Rua da Universidade, perto do Campo de Marte. Este procedimento era considerado uma honra para o artista contemplado com a encomenda.

⁴⁴ RILKE, 1995, pg.33-34

Após a solicitação do trabalho, Rodin com o entusiasmo que sempre demonstrava ao responder às novas encomendas, lançou-se imediatamente numa série de estudos antes de idealizar a porta de seis metros de altura. Pretendia criar uma centena de figuras em movimento, com personagens e situações abundantes.

O tema foi sugerido pelo próprio Rodin, pois demonstrava sua admiração pelo trabalho de Dante, carregando sistematicamente no seu bolso um livro do poeta.

“...Eu vivi um ano inteiro com Dante, vivendo somente dele e com ele, desenhando os oito círculos do seu Inferno. No fim deste ano, eu compreendi que meus desenhos estão muito distantes da realidade. Eu recomecei tudo e trabalhei depois com meus modelos vivos”.⁴⁵

O processo criativo de Rodin na realização desta *Porta* passou por dois momentos iniciais: no primeiro, ele fez centenas de desenhos, carregados de aguada de sépia e guache em tons ocres, para antecipar seus efeitos esculturais. Eles datam de 1880, e distanciavam-se dos poemas de Dante. O estilo sombrio de Rodin e sua técnica traziam, freqüentemente, recortes e colagens múltiplos. Estes papéis são singularmente frágeis, pois eram de má qualidade, mas revelam as características das obras deste período.

*Projeto da Porta com painéis divididos, 1880*⁴⁶



⁴⁵ PINET, 1997, p. 38.

⁴⁶ Imagem extraída do CATÁLOGO *A Porta do Inferno*, 2001, p. 121.

Alguns papéis traziam anotações de próprio punho realizadas pelo artista, não deixando qualquer dúvida quanto à intenção do autor. Os desenhos estavam na origem de seu processo criativo, mesmo que não tivessem sido utilizados para fazer as esculturas.

No segundo momento do processo criativo, sua obra conquistou uma significação mais geral, e ele começou a trabalhar diretamente com o gesso e a argila, observando modelos vivos e fazendo pequenas figuras. Estas interpretações tridimensionais se aproximavam mais dos poemas de Dante, na concepção do escultor.

De início, ele havia imaginado uma divisão em painéis como a da *Porta do Paraíso* do Batistério de Florença, de Lorenzo Ghiberti, mas a partir da *Segunda maquete*, ele aboliu toda e qualquer repartição dos painéis, a exemplo de *O Juízo Final* de Michelangelo, na Capela Sistina. Descartou também, dois terços do poema de Dante para se voltar apenas para a parte mais sombria da obra, *O Inferno*.

A primeira maquete de *A Porta* foi modelada em cera, e representava uma disposição em painéis, segundo o modelo das portas decorativas da Renascença, muito semelhante ao desenho mostrado na página anterior feito por Rodin. Porém, o escultor desistiu de subdividir os painéis e preferiu uma composição que se estendesse por toda a superfície.

A *segunda maquete* mostra a manifestação inicial desta nova busca: o esquema geral da *Porta* já aparece ali fixado. Mas tratava-se ainda, de um esboço rápido, com pequenas dimensões, 16,5 x 13,5 x 2,5 cm.



*Segunda maquete da Porta do Inferno, 1880*⁴⁷

⁴⁷ Imagem extraída do CATÁLOGO *A Porta do Inferno*, p. 37.

A terceira maquete, feita no final de 1880, apresenta uma composição já bastante definida, com dimensões 110 x 73,5 x 29 cm. O recorte das diferentes partes, pilastras, tímpano e painéis, sobre um alto embasamento, corresponde ao aspecto definitivo da *Porta*.

Enquanto alguns grupos são perfeitamente identificáveis: no alto, *O Pensador*; no painel esquerdo, um casal abraçado, no qual se reconhecem os amantes célebres, *Paolo e Francesca*; e, finalmente, no painel direito, um *Ugolino* que ainda, está sentado como o de Carpeaux, Rodin ao final adotava a idéia de um personagem que se arrastasse sobre os corpos de seus filhos.

*Terceira maquete, Foto anônima. Estudo em barro ou gesso, 1880*⁴⁸



O escultor pusera-se a trabalhar com fúria, fazendo com que *A Porta* progredisse rapidamente, como testemunham os relatórios dos inspetores das Belas Artes, que cumpriam o pagamento regular das prestações. Essas figuras, que invadiam a estrutura tradicional subjacente, substituíam às vezes os elementos arquitetônicos da *Porta*. Elas eram modeladas, independentemente, umas das outras. Eram testadas sobre os painéis figurados por uma moldura em madeira, exprimindo a impressão rápida de uma sensação, de uma idéia ou de uma forma.

⁴⁸ Imagem extraída do CATÁLOGO Rodin Esculturas, 1995, p. 36.

Rodin revia permanentemente sua criação, pois nada ainda, estava definido. Ele inseria os esboços junto às outras figuras, depois os mudava de lugar, e quando necessário ele os quebrava para utilizar seus fragmentos em outras peças, ou ainda, poderia deixá-los de lado, improvisando a cada instante, para atender ao seu processo criativo e suas constantes pesquisas.

Em 1881, Rodin recebeu da direção da Academia de Belas Artes a encomenda para realizar duas grandes esculturas, destinadas a flanquear *A Porta do Inferno*: rapidamente ele modelou *Adão*, que foi o primeiro elemento ligado à *Porta* e que ganhou independência, sendo apresentado em gesso no Salão de 1881. No mesmo ano, a segunda obra, *Eva*, foi imaginada em grandes dimensões para ser colocada, com *Adão*, de um lado e de outro da *Porta*. Mas este trabalho ficou inacabado, pois a modelo ficou grávida, e, conseqüentemente suas formas foram se alargando, dificultando o trabalho do artista que ignorava o motivo das transformações de seu corpo. Quando a modelo foi embora, ele se dedicou à execução de uma *Pequena Eva* ou *Eva Jovem*, com o corpo mais liso e sensual.

A *Porta* foi moldada em gesso e montada numa primeira vez, durante o segundo semestre de 1884. Naquele tempo o gesso não tinha o valor que lhe atribuímos hoje. Era considerado um material inferior, empregado para o estudo na fase de transição. O gesso constituía um estado provisório da obra destinada a ser fundida em bronze ou talhada em mármore. Porém, Rodin preferia utilizar o gesso porque era maleável e no qual ele podia trabalhar diretamente, retornando a ele quantas vezes fossem necessárias.

A partir de 1884, Rodin já se sentia seguro o bastante com seu projeto para solicitar orçamentos para a fundição da mesma. Embora o modelo, que foi sem dúvida montado no final do ano de 1885 ou início de 1886, não o satisfizesse



plenamente, ele permitiu que alguns favoritos o vissem: Félicien Rops, Edmond de Goncourt e principalmente Félicien Champsaur. Na revista *Le Figaro* de 16 de janeiro de 1886 foi publicada uma descrição da *Porta*. Esta revista foi a primeira a se basear na versão em gesso, para os seus comentários. Nesta data, *O Pensador* e *As Sombras* estavam no mesmo lugar que se encontram na sua última versão, e o grupo *Paolo e Francesca*, (que deveria receber o título de *O Beijo*) ainda encontravam-se no centro do painel esquerdo.

A etapa seguinte foi conhecida por fotografias realizadas por uma jovem inglesa, Jessie Lipscomb e enviadas a Rodin em setembro de 1887. São fotos das esculturas: *Ugolino* e o novo *Paolo e Francesca*, produzidas de forma mais próximas ao texto literário de Dante, que vieram substituir as primeiras. A partir de então, *O Beijo* passou a pertencer a outro grupo, mas o tímpano e os painéis ainda apresentavam numerosas diferenças em relação ao estado definitivo.

Com o passar do tempo Rodin iria modificando cada vez mais a *Porta*, que se configurava de modo espontâneo, orgânico, sem programa prévio.

Rodin planejava apresentar o modelo em gesso na Exposição Universal de 1889, mas em fevereiro de 1888, quando *Os Burgueses de Calais* estavam em execução já quase há quatro anos, recebeu a encomenda do *Beijo* em mármore, depois, em 1889, a do *Monumento a Victor Hugo*, e em 1891, a do *Monumento a Balzac*, trabalhos que foram assumidos interferindo na produção da *Porta*. O artista só retornou à *Porta* nos últimos anos do século, para expô-la somente em 1900.

Rodin voltou a trabalhar nela para destruí-la. Percebe-se nas fotografias do ateliê feitas por Eugène Druet por volta de 1898, um gesso que parece idêntico em todos os pontos ao gesso de *A Porta do Inferno*, tal como a conhecemos hoje.

Todavia, durante o inverno de 1899-1900, o artista mandou desmontar todos os seus elementos salientes, para que a obra pudesse ser transportada ao pavilhão que tinha sido realizado junto à Exposição Universal de 1900, na Praça da Alma, para ali apresentar a sua primeira exposição individual em Paris. Quando a exposição *Rodin* foi aberta em 10 de junho, os poucos privilegiados que haviam visto o gesso no ateliê do artista tiveram a surpresa de descobrir uma nova *Porta*, despojada da maioria de suas figuras.

As figuras que detalhavam uma a uma a sua percepção da obra de Dante e o seu processo criativo, não foram colocadas. A composição apresentava uma superfície toda trabalhada em vazios e relevos, que foram dispostos por jogos refletidos de luz.

Dizia-se freqüentemente que o conjunto da obra havia se tornado uma peça simbolista, pois deixou toda liberdade à imaginação, e foi apresentada incompleta.

Depois de algumas observações, sobretudo de Bourdelle era afirmado que se alguém tentasse abrir a *Porta*, correria o risco de ter um olho furado. Rodin talvez tivesse achado excessivo demais o contraste entre os vazios e os relevos: “A *Porta está muito esburacada*”, confidenciou Rodin a Benedicte, que prosseguiu com este comentário: “Há, com efeito, muitos buracos e muitas saliências, figuras que passam por cima do tímpano fixo ou do batente e dos painéis, enfim, é uma porta que só existe à condição de se manter fechada: seria impossível abri-la”⁴⁹.

Ele havia ultrapassado a partir dali, o princípio do relevo ilusionista. Fixou-se na busca de um espaço imaterial, sem dúvida sugerido pelos círculos do *Inferno* de Dante. Este procedimento parecia ser o mais apropriado para acolher os sonhos tumultuados de seus contemporâneos.

⁴⁹ BÉNEDICTE, Leonce, 1921, p.214



Após o encerramento da exposição, *A Porta do Inferno* voltou à rua da Universidade, onde ela era vista, sempre incompleta, em uma fotografia feita por ocasião da visita de parlamentares escandinavos, em 29 de novembro de 1904. A obra havia, porém, sofrido uma última modificação, apresentando uma máscara de *A Carpideira* — proveniente dos baixos-relevos que se encontravam na parte inferior dos painéis nos anos 80 — substituindo uma das fraldas do panejamento que caia abaixo da *Fortuna* do lado esquerdo.

No mesmo ano, o escultor havia confidenciado a Chéruy, que não estava satisfeito com os motivos arquitetônicos da obra, e em particular, com as molduras, que deveriam ao mesmo tempo, servir de enquadramento e criar uma zona de passagem com a atmosfera ambiente⁵⁰. “*A moldura, em seu espírito, em sua essência, representa e significa todo o pensamento do artista. Quem a vê compreende o monumento... As molduras são sinfonias doces.*”⁵¹ Por ocasião de suas viagens pela França ele havia desenhado dezenas de monumentos, civis e religiosos, da Idade Média e da Renascença, analisando pilastras, capitéis, frisos, mísulas de abóbadas etc. Mas, sem dúvida, jamais encontraria o motivo miraculoso que tivesse dado ao conjunto uma unidade satisfatória.

Em 1911, Maurice Guillernot viu a gigantesca *Porta* ainda em pé, no ateliê da rua da Universidade, no Depósito dos Mármore, mas no ano seguinte ela já estava em Meudon, porque o artista saía cada vez menos de lá, manifestando o desejo de ter sua *Porta* junto dele, mesmo sabendo que não a terminaria jamais.

Consideradas supérfluas, *As Sombras* não haviam reencontrado o seu lugar, deixando grandes zonas de incerteza nas partes inferiores dos painéis.

⁵⁰ RODIN, A. 1914, P. 158.

⁵¹ COQUIOT, G. 1913, p. 126.



A encomenda da fundição feita em 1885 havia sido cancelada em 1904, e Coquiot não hesitava em dizer muito claramente em 1913: “Em um mês apenas talvez tudo estivesse no lugar. Rodin não pôde dedicar este mês à sua Porta: e ela ficará muito provavelmente inacabada”. A estas observações Rodin retrucava: “E as catedrais, será que estão acabadas?”⁵²

Apesar de desmontar a *Porta*, Rodin deixou os pontos de referência muito precisos, estabelecendo os espaços reservados para cada peça, quando da desmontagem em 1899-1900. Eles permitiram a Leonce Benedite, que seria o primeiro conservador do Museu Rodin, reconstituir o modelo completo no início de 1917, a partir das provas que haviam retirado dos moldes cuidadosamente conservados por Rodin. Esse gesso foi instalado na capela do Hotel Biron para a abertura do Museu Rodin em Paris em 1919.

PERSONAGENS DA PORTA

A *Porta* não pôde comportar todas as esculturas que Rodin realizou, mas que representaram a evolução de seu processo criativo. Mais de duzentas figuras dispostas sem simetria, engendravam-se umas nas outras, para formar uma grande multidão de condenados. Noventa e oito são identificáveis:

1. *Sereia*
2. *Amor*
3. *Mártir*
4. *Paolo e Francesca*
5. *Cabeça da Dor*

⁵² COQUIOT, G. 1913, p. 127.



6. *A que foi a bela, Haulmière*
7. *Cabeça da Dor*
8. *Ugolino e seus filhos*
9. *Danaide*
10. *Genius Blessing*
11. *Homem Ajoelhado*
12. *Desespero*
13. *Glaucos*
14. *Pequena sombra n. 1*
15. *Old Man besseching*
16. *Torso masculine*
17. *Winged Genius*
18. *Sereia*
19. *Pequena sombra penteando seus cabelos*
20. *Stepping over a Stream*
21. *Falling Movement*
22. *Homem ajoelhando*
23. *Pequena Mártir*
24. *Ninfa reclinada/ Andrômeda*
25. *Pequena Fauna*
26. *O homem que cai*
27. *Vain Tenderness*
28. *O Pensador*
29. *Mulher Agachada*
30. *Fauna ajoelhada/ Bacante*



31. *Mártir, variante*
32. *Orfeu e a Menades*
33. *Mártir*
34. *Cabeça de Mártir*
35. *Banhista agachada*
36. *Cariatide caída carregando sua pedra*
37. *Torso de Adèle*
38. *Mulheres condenadas*
39. *Nu Masculino no Homem e seu Pensamento*
40. *Homem velho sentado*
41. *Fauna descansando*
42. *Cabeça com olhos fechados*
43. *Head of a Laughing Man*
44. *Head of the Man of the Fenaille Fountain*
45. *Nu feminino no Homem e seu Pensamento*
46. *Pequena Cabeça de Homem com Nariz Quebrado*
47. *Esqueleto*
48. *Apolo (monumento para Sarmiento)*
49. *Pequena Fauna*
50. *Adão, pequeno estudo*
51. *Homem com seu nariz quebrado, cabeça pequena*
52. *Metamorfoses de Ovídio*
53. *Mulheres condenadas*
54. *Estudo para Ariadne*
55. *Fauna descansando*



56. *Meditação*
57. *Eu sou bela*
58. *O homem que cai*
59. *Mulher agachada*
60. *Estudo para Ariadne*
61. *Estudo para Mulheres Condenadas*
62. *Homem ajoelhado*
63. *Ninfa chorando/Danaide*
64. *A Carpideira/Dor n° 1*
65. *Nu com cabeça grotesca*
66. *Day (Aurora)*
67. *Ninfa chorando/ Danaide*
68. *Old Man Beseeking*
69. *Mulheres condenadas*
70. *Old Man beseeking*
71. *Female Nune called The Dawn*
72. *Mercúrio*
73. *Pequena Fauna*
74. *Grief*
75. *Fauno*
76. *Cabeça de Esfinge feminina*
77. *O Sentinela*
78. *Polifemo*
79. *Sereia*
80. *Mulher que chora/ A Carpideira*



81. *Figura masculina do Eterno Ídolo*

82. *Pequena Fauna*

83. *O Desesperado*

84. *Figura masculina do Eterno Ídolo*

85. *Fugit Amor with the Awakening*

86. *Homem velho*

87. *Grief (Aflição / Dor)*

88. *Homem velho sentado*

89. *Eterno Ídolo, figura feminina*

90. *Adolescente Desesperado*

91. *Cabeça de Dor*

92. *Female Nude called the Dawn*

93. *Fugit Amor, O filho Pródigo*

94. *Male Nude with drapery*

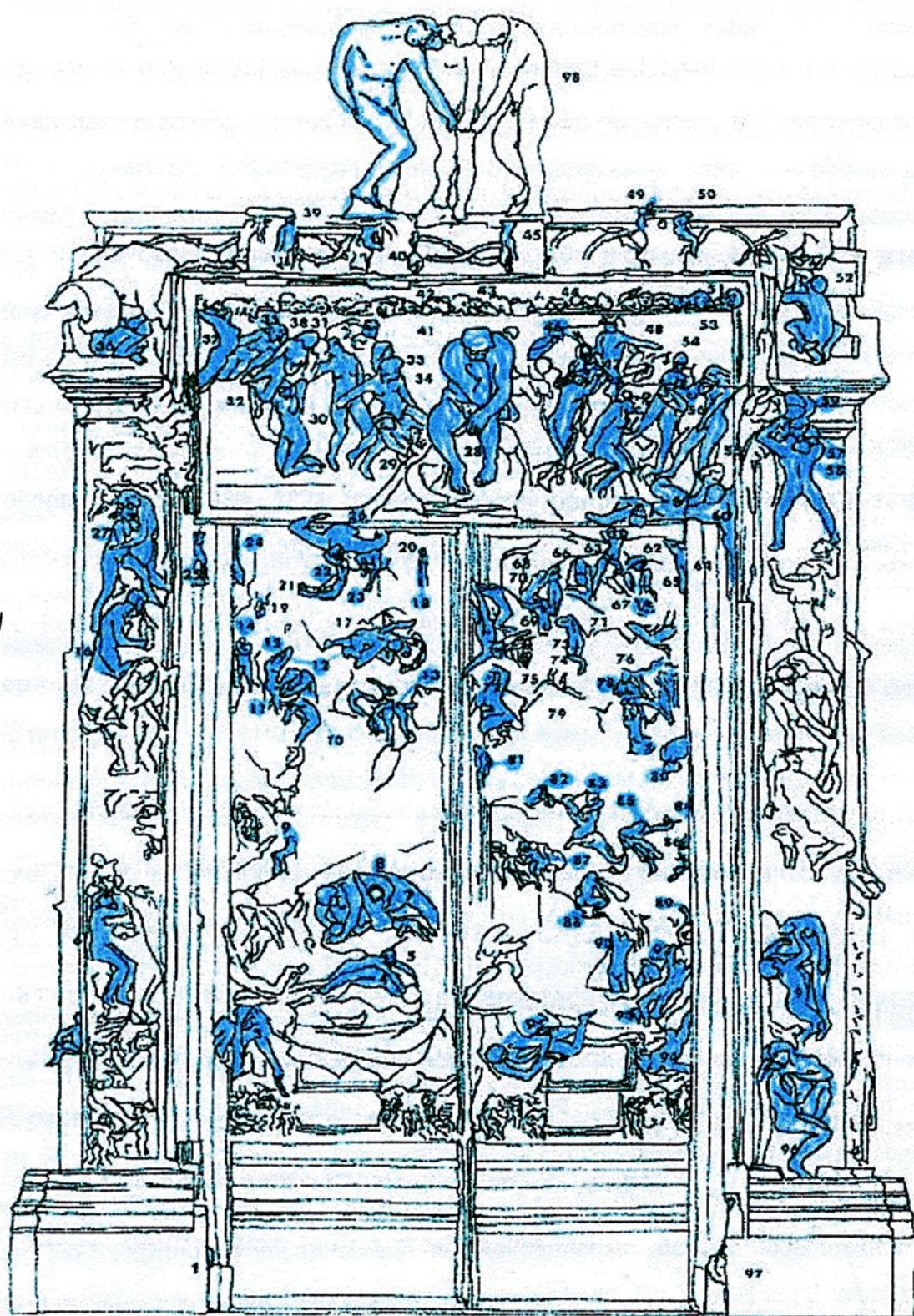
95. *Avareza e a Luxúria*

96. *O Beijo*

97. *O Criador*

98. *As Sombras*





Desenho esquemático da Porta do Inferno.

Muitas destas figuras transformaram-se em grupos autônomos com diversas variações feitas entre 1880 e 1900, as quais, analisarei formalmente no capítulo seguinte: *Adão, Eva, O Beijo, Paolo e Francesca, Fugit Amor, Narciso, A carpideira, Torso de Adèle, A Mártir, A avareza e a luxúria, Ugolino e seus filhos, O Pensador, Andrômeda, Mulheres condenadas, Polifemo, Estudo para Ariadne, O Despertar, Aurora, O Homem que cai, Eu sou bela e Mulher Agachada.*

Esta seleção foi realizada pelos motivos arrolados abaixo:

Adão, bronze, 1880-1881 foi selecionado porque reflete a influência de Michelangelo em sua produção através da semelhança: durante sua primeira viagem à Itália, Rodin entusiasmou-se com os afrescos de Michelangelo, onde num deles Adão estende seu indicador para receber a vida que Deus pai vai lhe dar. O dedo deste Adão remete àquele.

Eva, bronze, 1881 foi selecionada porque também reflete a admiração que Rodin sentia por Michelangelo. Pecadora, foi expulsa do paraíso por ter cedido à tentação do desejo. Considerada “mãe da humanidade”, na visão bíblica foi condenada a sofrer as dores do parto e a ser arrastada pela paixão ao marido. Esta escultura traz em si uma história interessante a respeito da modelo que posou grávida para Rodin, e este, via o corpo da modelo se ampliar todos os dias, sem querer conhecer a causa: a mesma pela qual Eva foi expulsa...

O Beijo: bronze, 1886 (outras três versões em bronze, de 1898 - Coleção Barbedienne), foi selecionado por ter sido inspirado no V canto do poema de Dante, no segundo círculo do Inferno, onde vagueiam, tangidos pelo vento, os que cometeram o pecado da carne. Lá se encontram Paolo e Francesca, personagens que viveram de fato na Idade Média, na Itália. Os amantes célebres foram

representados por Rodin no momento em que tomavam consciência de seus sentimentos. A obra foi retirada da *Porta* porque evocava um estado de felicidade que não se harmonizava com o conjunto de condenados.

Paolo e Francesca, 1887, foi escolhido porque representa também, o V canto do poema de Dante, mas aqui Rodin explorou o tema com um casal flutuando, levados pelo vento, tal como os descreveu Dante: Paolo e Francesca, com os olhos fechados, se agarram um ao outro como crianças assustadas diante de um destino implacável. Eles emergem de uma nuvem que tem o papel de isolá-los, como convém às sombras.

Fugit Amor: bronze, 1887 / versão em mármore, 1887 (também conhecido como *O Sonho* ou *A Esfinge*). Esta obra foi escolhida porque representa a corrida infernal de dois seres perseguidos pela tormenta, que no segundo círculo do Inferno, sacode, fustiga e fatiga sem repouso os que cederam a uma paixão culpada. A imagem da corrida irremediável para o abismo, corrida trágica, como salienta o rosto do rapaz, corresponde a todo um aspecto do simbolismo contemporâneo, marcado pela angústia e o pessimismo das *Flores do Mal* de Baudelaire, que Rodin ilustrava naquele momento.

Narciso: bronze, 1890 (sem braços e pernas) / **O Filho Pródigo**: bronze, 1887 / **O Adolescente Desesperado** (torso): bronze, 1887. Foi escolhido porque apresenta diversas variantes em *assemblages*, nas quais braços e pernas são mais ou menos mutilados. A versão mais corrente sobre a origem do Narciso é relatada por Ovídio⁵³ em *Metamorfoses*, e corresponde à transformação do jovem Narciso, filho da ninfa Liríope e do Deus fluvial Cefiso. Dotado de extraordinária beleza, Narciso

⁵³ Ovídio é um dos poetas que Dante cita no *Inferno*, que permanece no Limbo com as crianças que morreram sem batismo e com os poetas Homero, Virgílio e todos os intelectuais que honraram as ciências e as artes, mas que não podem entrar no paraíso porque nasceram antes de Cristo.

apaixonou-se por sua própria imagem. Incapaz de afastar-se, perdido na contemplação de si mesmo, o jovem deixa de alimentar-se, de dormir, de saciar a sede. Ele vai definhando, à beira da fonte, até consumir-se na paixão impossível. Mesmo depois de morto, ainda adoraria a própria imagem, refletida nas águas do rio dos Infernos, chamado Estige. Na versão *O Filho Pródigo*, Rodin faz referência à parábola bíblica do filho pródigo que, tomado pelo remorso, vem se jogar aos pés de seu pai. Na Divina Comédia ele estaria no IV círculo do Inferno, que comporta os Avaros e Pródigos.

Meditação, versão sem braço: bronze, 1896. Esta obra foi selecionada por ser considerada uma das obras fundamentais para a compreensão dos estudos de Rodin sobre *assemblage*, torsão e movimento. Ela constitui a última transformação de uma pequena *Condenada*, que na extrema direita do tímpano da *Porta*, se inclina estirando o pescoço. Ela se tornou independente no final dos anos 1880, época em que Rodin nela se inspirou para ilustrar o poema *A Beleza*, de Baudelaire no livro *As Flores do Mal*.

A Carpideira: mármore cinza, 1893. Esta obra foi escolhida porque apesar dela estar chorando, é uma mulher mercenária que acompanha os funerais pranteando os mortos, com o rosto contraído pela dor, cabelos revoltos e que derrama rios de lágrimas a troco de dinheiro. Na Divina Comédia ela estaria no círculo IV, dos Avaros ou no círculo VII, giro 3, dos Usurários, ou ainda no círculo VIII, vala 6, dos Hipócritas. Muitas possibilidades no Inferno.

Torso de Adèle, gesso pintado e patinado, 1882 (torso feminino de A Eterna Primavera). A obra foi selecionada por mostrar a influência de Michelangelo na produção de Rodin, traduzindo-se na torção do torso. É uma obra sensual, cuja

ausência dos membros e a curvatura do tronco valorizam a feminilidade das formas.

A Eterna Primavera: bronze, 1884 (também conhecido como Zéfiro e a Terra, Amor e Psiquê, Juventude ou O Ideal). Esta obra foi realizada a partir do *Torso de Adèle*, e é frequentemente comparada ao *Beijo*. Foi escolhida porque é provável que tenha sido modelada para *A Porta do Inferno*, não sendo, porém mantida ali por apresentar uma imagem demasiadamente lírica do amor entre dois jovens. Pela data, pretendo investigar se esta obra tem alguma relação com o envolvimento amoroso de Rodin com Camille Claudel na época.

A Mártir, gesso, 1885. Ela aparece sob diversas formas na *Porta*, para a qual foi destinada desde sua origem. Rodin pode ter se inspirado no poema “*Uma Mártir*” das *Flores do Mal*, de Baudelaire. Ela reaparece no corpo da *Porta* como *A Fortuna*, *Fauna Ajoelhada*, *Mulher Agachada* e no mármore *Orfeu e Eurídice*.

A Avareza e A Luxúria: gesso, 1889-1890 (mesmo torso de *O Homem que cai*). Esta obra foi escolhida por ter forte ligação com o Inferno de Dante, nos círculos IV e II respectivamente, encontrou lugar na parte inferior do painel direito, depois que Rodin retirou a *Máscara da Carpideira* e os *Centauros*. O Avaro levando instintivamente as mãos ao seu tesouro e a mulher louca pelo seu corpo esboçando um gesto de cansaço e bestialidade.

Ugolino e seus filhos: bronze, 1881-1882. Esta obra foi escolhida porque relata uma história verídica do século XIII, quando as cidades italianas estavam em guerra, o Conde Ugolino della Gherardesca foi acusado de traição, e aprisionado na Torre da Fome em Pisa com seus dois filhos e dois netos. As chaves da torre foram jogadas no rio e eles morreram de fome. Ugolino foi o último a morrer, depois de ter assistido a morte de seus filhos e comido sua carne, o que lhe valeu ser

condenado ao Inferno. Dante conhecera pessoalmente outro de seus netos, o que talvez explique este enfoque trágico dado ao personagem, no círculo IX da traição, nos cantos XXXII e XXXIII.

O Pensador, ampliação em bronze, 1902-1903. Foi escolhido por representar o poeta Dante, sentado no tímpano, à maneira de um criador que medita sobre sua obra.

Andrômeda: mármore, 1886. Apesar de ser uma figura mitológica Grega e de bastante popularidade nos séculos XVIII e XIX, Andrômeda ou Angélica era representada em pé, presa sobre o rochedo, para ser sacrificada ao monstro marinho, se Perseu não a tivesse salvado. Rodin, porém, a representou dobrada sobre si mesma, exprimindo a angústia e o desespero. Foi colocada na *Porta* no alto da pilastra esquerda. Ela se aproxima das *Danaides* ou *Ninfas chorando*, reduzida à estrita quantidade de corpo necessária a uma ninfa em prantos pela sua desolação.

Mulheres Condenadas: bronze, 1885. Escolhi esta obra, pois o seu erotismo explícito torna-a como uma das realizações mais audaciosas de Rodin, que tanto surpreendeu o público pelas atitudes perturbadoras dos acasalamentos entre mulheres. O título foi inspirado numa peça das *Flores do Mal* (CL VI), que Rodin ilustrou com um desenho, mostrando mais uma vez duas mulheres, uma das quais era a *Jovem com Serpente*, que havia servido de ponto de partida para as *Metamorfoses de Ovídio*. O escultor não as expôs em 1889, e também não as colocou na *Porta*, mas datam tradicionalmente de 1885, o que me leva a supor que podem estar relacionadas com a sua vida particular, coincidindo com os primeiros anos de sua relação afetiva com a escultora Camille Claudel.

Polifemo: bronze, 1887. Foi escolhida porque a história do personagem relatada nas *Metamorfoses* de Ovídio trata da relação de amor não correspondido e

do seu ódio assassino. Supõe-se que Polifemo tenha sido apenas uma das centenas de “condenados” dos anos 1880 feito para compor a *Porta*, onde ele aparece no painel direito, em dois exemplares idênticos, próximos um do outro. Mas esta escultura pode revelar o senso de simplificação e os estudos de Rodin, quanto à *assemblage* e a torção, pois dela surgiram vários grupos.

Estudo para Ariadne: bronze, 1882. Foi selecionada, pois esta figura revela muito da influência de Michelangelo na obra de Rodin.

O Despertar: bronze, 1887. Esta obra foi selecionada, pois configura uma jovem ajoelhada, com o corpo esbelto, os dois braços dobrados no ar, em gesto que destaca o torso, faz parte das obras que serviram de ponto de partida a Rodin, por volta de 1887-88, para ilustrar *As Flores do Mal*, e notadamente aqui, *A Má Sorte*. Intitulada *O Despertar*, ela constitui a retomada suavizada de uma obra mais violenta e provocante, *A Fauna Ajoelhada*, destinada ao tímpano da *Porta do Inferno*, onde aparece no grupo *Orfeu e as Mênades*.

Aurora ou Nu feminino inclinado para frente: bronze, 1890. *Torso da Aurora:* bronze, s/d. Aurora sem pés e sem cabeça, gesso, s/d. (pode ser considerada como variante de Eva, e de A Dor número 2; a partir dela surgem outras versões mais sintetizadas: Torso Feminino Sentado sem cabeça: gesso; Nu feminino inclinado sobre uma base: terracota; *assemblage*: Nu feminino sem cabeça e vaso antigo: gesso e cerâmica; Torso sentado: bronze.

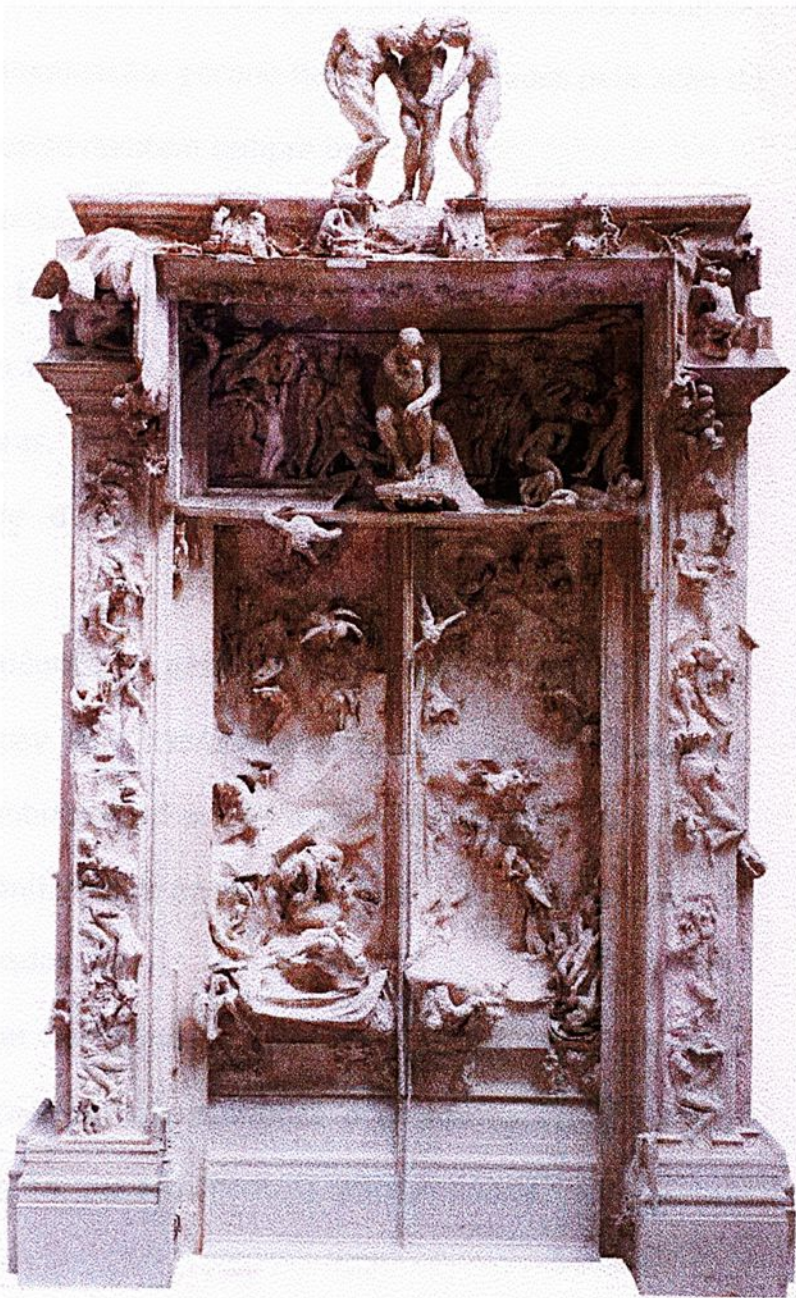
O Homem que cai: gesso, 1882. Foi selecionado porque é a figura masculina de Eu sou bela, se for acoplado à Mulher agachada. Outra versão independente foi chamada *Estudo do Cio Humano*, de 1886.

Eu sou bela: gesso, 1886. Foi escolhida, pois os braços de O Homem que cai foram modificados, tal como suas pernas, a partir de então solidamente ancoradas no chão junto à Mulher Agachada. Foi ponto de partida para o torso de A Avareza.

Mulher agachada: gesso, 1887. Foi escolhida porque compõe o grupo *Eu sou bela*, se acompanhada de *O Homem que cai*. É o estilo de obra que evidencia de maneira didática o processo de *assemblage* largamente utilizado por Rodin.

A obra de Rodin foi escolhida a partir desta *Porta*, vista e estudada por mim na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Esta obra foi apresentada em gesso quando esteve no Brasil. Infelizmente, não me foi possível ir à França para ver a *Porta* fundida em bronze, porém, relatos de amigos me fizeram constatar que além dela ser próxima da que estudo, quase nenhum detalhe é perdido em relação à esta.

A Porta do Inferno, gesso. 576 x 380 x 130 cm⁵⁴



⁵⁴ Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 43.

Outro agravante relatado nos depoimentos dos observadores da *Porta* no *Museu Rodin*, é o fato decorrente da sua altura e seu posicionamento ao ar livre no museu e da iluminação do sol durante o dia, muitos detalhes que estão na parte superior da obra não podem ser identificados pelos seus observadores, pois os relevos refletem muita luz, tornando-se a difícil a visualização.

As imagens das esculturas em bronze adquiridas do Museu D' Orsay pela internet, revelam ainda, que o material em bronze dificulta a análise dos detalhes, quando observados com muita iluminação, porque ficaram manchados pela ação do tempo, ao contrário do gesso que se mantém sempre branco.

O gesso apresentado em São Paulo refere-se ao trabalho, realizado pela Fundação Coubertin em 1989. Ele corresponde ao estado de *A Porta* realizado quando Rodin havia chegado em 1890, tal como ele a conservou até 1900, com seus largos painéis cobertos de figuras, o tímpano dominado pelo *Pensador* e coroado pelas *Três Sombras*, antes de deixá-la incompleta, quando retirou algumas imagens.

Este gesso é, portanto, idêntico ao gesso original, realizado em 1917 e que foi colocado no Museu d'Orsay em 1986. Foi por iniciativa de Bénédite, conservador do Museu do Luxemburgo e o primeiro conservador do Museu Rodin, quando este último gesso foi realizado, a partir de provas tiradas dos moldes do artista, cuidadosamente conservados.

Apesar da sua fundição ter sido cancelada em fevereiro de 1904, Bénédite sempre teve a esperança de transformar em bronze o estado da *Porta* ao qual Rodin havia chegado em 1889-1890 e que se constituía, para Bénédite, numa versão acabada do Monumento.



No entanto, o gesso mais acabado aos olhos de Rodin, era paradoxalmente o mais despojado e incompleto, privado das figuras que animavam a superfície dos painéis e de toda *A Porta*, apresentado em 1900 no Pavilhão da Alma. Posteriormente ele foi guardado, possessivamente na residência do escultor em Meudon, que o queria perto de si durante os últimos anos de sua vida.

O Catálogo da Pinacoteca do Estado da Exposição *A Porta do Inferno* sugere, que para a Exposição de 1900, Rodin havia decidido mandar realizar uma nova prova em gesso, que foi executada por uma dezena de operários sob a direção de Eugène Guioché, ao custo de um ano de trabalho. Este novo modelo deveria substituir o antigo, considerado em péssimo estado e frágil demais para ser apresentado ao público.

As numerosas peças que compunham o gesso foram tiradas, transportadas e depois re-agrupadas no local, no Pavilhão da Alma. A montagem começou pelas duas partes principais, inferior e superior, que constituíam a própria *Porta*. Os elementos salientes, moldados à parte, seriam montados em seguida. Mas nada disso aconteceu, *A Porta* foi exposta em 1900, privada da maioria de suas figuras: uma obra quase abstrata, sem figuras para indicar o tema.

Tratou-se de uma decisão consciente do escultor, uma inspiração de último minuto, no momento da montagem, como sugere o Catálogo da Pinacoteca, ou ao contrário, por causa da falta do tempo necessário para a montagem da *Porta* que definiu seu estado inacabado?

Lendo sobre as intenções do artista a respeito deste procedimento constatee que ele teria tomado esta decisão conscientemente, voltando-se para as formas mais simples e despojadas e reduzindo o contraste entre os vazios e as saliências das figuras da *Porta*.

Interessante é refletir a respeito desta escolha que ocorreu após vinte anos trabalhando na *Porta*, para a qual foi produzido mais de duzentas figuras que iriam compor sua superfície, de ter estudando e esboçando cada uma delas incansavelmente, e inspirado pelos poemas de Dante e de Baudelaire, e ainda, que fizeram parte da sua própria vida. Porque Rodin no momento da apresentação pública da obra, ele a expôs “lisa”, despojada, como se não tivesse passado pelos longos vinte anos de processo criativo, como se não tivesse tido tempo ou interesse em fazê-la? Por quê? Estas indagações, provavelmente, poderão ser explicadas no capítulo da análise da obra, isto se até lá forem encontrados os motivos para este procedimento.

CAPÍTULO 3: ANÁLISE DAS OBRAS

Adão, 1880-1881.

Adão foi o primeiro homem vivente segundo a tradição judaico-cristã. Os escritos da Bíblia Sagrada⁵⁵ dizem que ele foi criado por Deus com barro e o sopro divino, no sexto dia da criação do mundo.

*Adão, bronze*⁵⁶

Análise Formal da obra

A proposta do artista:

A proposta de Rodin foi colocar nas laterais dos batentes da *Porta do Inferno* as figuras dos progenitores de todos os homens, Adão e Eva, os quais perderam a Graça Divina quando a mulher expôs o homem à danação eterna. A importância atribuída a estas duas obras pode ser percebida por seu preço na época: 5.000 francos cada, visto que o orçamento total para a *Porta do Inferno* não deveria exceder 8.000 francos.



Entre as primeiras obras que Rodin realizou após o seu retorno da Itália em 1876, uma delas foi um Adão, obra que logo em seguida foi abandonada. Nela imitava fortemente o estilo de Michelangelo, quando desvelava a tentativa de assimilar o impacto visual sofrido com a criação do grande mestre italiano. Quatro anos mais tarde ele fez a mesma obra, para ser apresentada no Salão de 1881, como demonstração da dívida que sentia com relação a Michelangelo seu grande inspirador. Após 1880, quando o Rodin se separou do naturalismo para tender a

⁵⁵ Conjunto de livros, considerados sagrados, do Antigo e do Novo Testamento, também conhecida por Sagradas Escrituras.

⁵⁶ Imagem extraída do *Catálogo Rodin*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995, p. 60.

uma monumentalidade expressiva instituída sobre a figura humana, a presença inspiradora do artista Florentino era percebida de modo ainda mais intenso. *Adão, Eva e A Sombra* - obras presentes no Salão de 1881 - foram as testemunhas mais importantes do papel fundamental que Michelangelo exerceu sobre o imaginário de Rodin, no momento em que ele elaborava o seu próprio estilo.

Freqüentemente, escolhia a fisionomia do modelo, que para ele, constituía-se num estímulo direto em relação à forma que a escultura deveria ter. Neste caso, o modelo que posou para ele era um robusto circense chamado Caillou, que adotou uma pose contorcida, onde a musculatura túrgida revelava a tensão do corpo, semelhante ao momento em que o Primeiro Homem estalou para a vida.

Rodin reeditou de modo apaixonado muitas obras de Michelangelo, e criou alguns de seus desenhos inspirado nas esculturas da Sacristia Nova de São Lourenço em Florença, nas quais, tanto a fisicidade quanto o torpor da alegoria, em *O Dia* e *A Noite*, prevaleceram inteiramente, sendo vista na torção das figuras, na composição das massas e volumes corporais, que Rodin aplicou em quase todas as suas obras a partir de 1880.



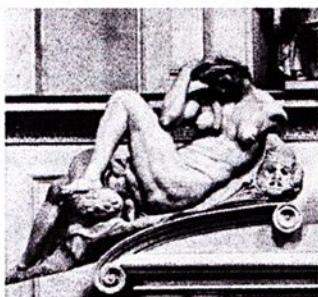
*O Dia, Michelangelo*⁵⁷



*Estudo do Dia, Rodin, 1877*⁵⁸

⁵⁷ Imagem extraída do livro *Michelangelo nell'Ottocento - Rodin e Michelangelo*, 1996, p. 60

⁵⁸ Idem, p. 61.



*A Noite, Michelangelo*⁵⁹



*Estudo da Noite, Rodin, 1877*⁶⁰

Podemos perceber a aproximação da escultura *Adão* de Rodin, com o *Adão* pictórico da *Criação de Adão* de Michelangelo, na abóbada da Capela Sistina, ambos têm o dedo indicador enrijecido na mão direita para receber o toque da vida.



Adão, Rodin, (fragmento).



*A Criação de Adão, Michelangelo*⁶¹

Quando o gesso *Adão* foi apresentado no Salão de 1881, Rodin o havia intitulado *A Criação do Homem*.

⁵⁹ Idem, p. 62.

⁶⁰ Idem, p. 63.

⁶¹ Imagem extraída de GOMBRICH, *A História da Arte*. 1999, p. 312.

O *Adão* de Rodin pode ser comparado com o *Studi per una Pietà* de Michelangelo, que está no Museu do Louvre, pela semelhança da mão e do braço esquerdo, subindo pelo pescoço inclinado, cuja cabeça descansa sobre o ombro direito. Seria a mesma imagem de *Adão*, mas realizada invertida.



*Studi per una Pietà*⁶²

Modelado rapidamente, *Adão* foi o primeiro elemento relacionado com a *Porta*, e depois tornado independente. Esta obra foi concebida entre 1880-1881, no ateliê da Rua da Universidade, 182.

Descrição física da obra:

A escultura analisada foi feita em bronze, e tem como dimensões 197 x 76 x 77 cm. Sobre o pedestal percebemos um homem jovem, de frente, com os músculos do peito bem definidos, apoiando sua cabeça no ombro esquerdo. Seu rosto tem o maxilar bem delineado, ligeiramente arredondado, com lábios carnudos, a boca entreaberta, o nariz reto, o queixo cortado ao meio, os olhos amendoados, o cabelo ligeiramente cacheado e as orelhas pequenas. Seu pescoço é largo e pela posição é possível ver os músculos que se ligam ao ombro direito. Os braços estão praticamente na vertical, sendo que a mão direita está fechada, deixando abertos apenas o polegar e o indicador enrijecido, a mão do braço esquerdo está apoiada entre a coxa e o joelho da perna direita. Nesta perna o joelho está dobrado 45° e *Adão* apóia a ponta do seu pé direito sobre uma elevação de forma circular. A perna esquerda está na vertical, com o joelho ligeiramente inclinado. Os dedos do pé esquerdo estão encolhidos.

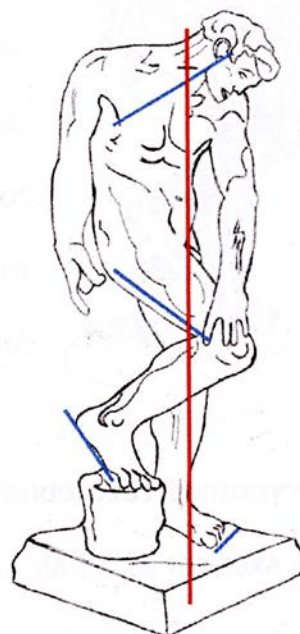
⁶² Imagem extraída do livro Rodin e Michelangelo, 1996, p. 179.

Na parte de trás da obra percebemos ombros largos, músculos túrgidos e bem trabalhados, quadris arredondados e proporcionais. A perna direita que permanece na vertical tem os músculos da coxa e panturrilha bem definidos e os pés ligeiramente grandes, quase desproporcionais.

Equilíbrio e Força:

Percebemos o equilíbrio com a linha vermelha mostrada no desenho esquemático ao lado: trata-se do eixo vertical central da obra, que vai do pescoço inclinado, passando pelo abdome, seguindo até a planta do pé esquerdo.

Porém, a obra revela certa instabilidade ao observador, pois Adão está numa posição desconfortável, do abdome para cima ele torce seu tronco para a direita, e da bacia para baixo ele se contorce para a esquerda.



Nota-se o desconforto também pela posição do ombro esquerdo deslocado para uma posição inferior com relação ao ombro direito, bem como evidencia o seu peito contraído.

Os pontos de tensão podem ser percebidos pelas linhas azuis, nas pontas dos pés direito e esquerdo, na torção da perna e joelho direito para o lado esquerdo, no pescoço deslocado para a esquerda ressaltando os seus músculos e na mão direita pelo indicador esticado.

As linhas de forças perceptivas, ou seja, os locais que exercem maior atração visual pelo seu peso e direção são o pescoço e a cabeça inclinados para a esquerda, de onde podemos percorrer com o olhar o braço esquerdo e a mão que esta

segurando o joelho direito retorcido. Nesta mesma altura temos do lado direito a mão com o indicador estendido.

Forma e Contorno:

Percebemos as formas através da massa muscular acentuada em todo o corpo da obra. Nestes desenhos

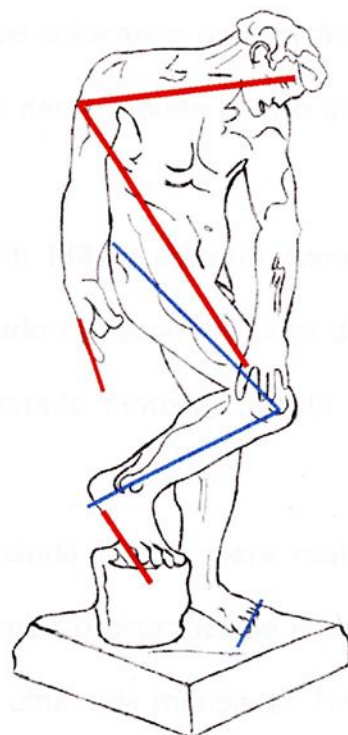
esquemáticos, os claros e escuros ajudam a visualizar os relevos. O contorno varia no conjunto: no rosto, no peito, nos quadris e nas coxas, apresentando a superfície lisa. Nos cabelos, braços, mãos e pés, base para o pé direito e uma parte das costas há uma textura quase irregular.



Esta obra apresenta algumas sobreposições, rivalizando seus contornos. A face de Adão está sobre o seu ombro direito, a mão direita na parte da coxa e do joelho da perna esquerda, que por sua vez se sobrepõe à perna direita. A mão direita deixa visível apenas o polegar e o indicador, sendo que, os outros dedos e a palma da mão, ficam sobrepostos.

Movimento e Dinâmica:

Esta obra revela um movimento incomum pelo corpo humano. Não foi por acaso, que Rodin convidou um artista de circo para ser o modelo nesta obra. Se pudéssemos traçar linhas imaginárias para descrever a dinâmica deste movimento, elas delimitariam o desenho esquemático ao lado da seguinte forma: do abdome para cima a figura contorce o tronco para a esquerda e da cintura para baixo, ele torce as pernas e o quadril para a direita.



Outro movimento que deve ser comentado é o do dedo indicador na mão direita, relevante por representar uma analogia com o *Adão* de Michelangelo. Ambos aguardam o toque Divino para surgirem à Vida.

Outro movimento perceptível é o da ponta do pé direito, que está se apoiando sobre o elevado. Esta dinâmica passa a impressão de que ele está subindo ou descendo, pois os seus dedos estão tencionados com relação à planta do pé, e mesmo a posição do joelho direito e mão esquerda sobre ele. Pode-se inferir que a qualquer momento ele vai dar um giro, subir, descer, enfim, completar o movimento inacabado.

Expressão:

Adão expressa a possibilidade de caminhar para descobrir o mundo que lhe é apresentado, pois sendo o primeiro o ser, que está se colocando na posição ereta frente ao mundo, necessita desvendar tudo que tem neste mundo com o qual ele vai interagir.

Traçando um paralelo com a vida de Rodin, em 1880 o escultor começou a ser reconhecido como artista, pois neste ano, o Estado comprou-lhe duas de suas obras, uma delas *A Idade do Bronze*, que havia suscitado tanto escândalo alguns anos antes.

Em pouco tempo, com a sua primeira encomenda oficial, para realizar *A Porta do Inferno*, Rodin se tornou um dos escultores mais procurados de Paris, mas para a sua carreira se desenvolver, ele precisava de uma vida mundana. Tímido e portador de uma ansiedade doentia, Rodin se curvou ao jogo e começou a frequentar os salões da moda, com os intelectuais e artistas do momento.

Podemos dizer, então, que metaforicamente, neste momento histórico Rodin nasceu para o mundo das artes. O artista, ainda que inconscientemente, pode ter produzido *Adão*, a primeira obra tornada independente da *Porta do Inferno*, como um representante dele mesmo, num movimento retorcido, recém desperto de seu “sono”, para desvelar e interagir com esta nova vida “pública” que ainda desconhecida, mas o acompanharia até o final de seus dias.

Anexo:

Trecho do livro do Gênesis, descrito no Velho Testamento da Bíblia Sagrada, da tradição judaico-cristã.

“26. Então Deus disse: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança. Que ele domine os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra”.

27. E Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou; e os criou homem e mulher.

28. E Deus os abençoou e lhes disse: “Sejam fecundos, multipliquem-se, encham e submetam a terra; dominem os peixes do mar, as aves do céu e todos os seres vivos que rastejam sobre a terra”.

31. E Deus viu tudo o que havia feito, e tudo era muito bom. Houve uma tarde e uma manhã: foi o sexto dia.”⁶³

“18. Javé Deus disse: Não é bom que o homem esteja sozinho. Vou fazer para ele uma auxiliar que lhe seja semelhante”.

19. Então Javé Deus formou do solo todas as feras e todas as aves do céu. E as apresentou ao homem para ver com que nome ele as chamaria: cada ser vivo levaria o nome que o homem lhe desse.

20. O homem deu então nome a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras. Mas o homem não encontrou uma auxiliar que lhe fosse semelhante.

21. Então Javé Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou então uma costela do homem e no lugar fez crescer carne.

22. Depois, da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher, e apresentou-a para o homem.

23. Então o homem exclamou: “Esta sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem!”

24. Por isso, um homem deixa seu pai e sua mãe, e se une à sua mulher, e eles dois se tornam uma só carne.

25. Ora, o homem e sua mulher estavam nus, porém, não sentiam vergonha.”⁶⁴

⁶³ Bíblia Sagrada, Livro do Gênesis I: Origem do mundo e da humanidade.

⁶⁴ Bíblia Sagrada, Livro do Gênesis II: A humanidade é o centro da criação.



Eva, 1881.

A criação de Eva, primeira mulher vivente segundo a tradição cristã, teria sido realizada a partir de uma costela de Adão. A obra mostrada ao lado revela Eva no momento de sua vergonha, quando foi amaldiçoada por Deus. Esta passagem é descrita na Bíblia Sagrada, na parte do Velho Testamento, no livro do Gênesis.

Eva, bronze⁶⁵



Análise Formal da obra:

A proposta do artista:

A proposta de Rodin em 1880 era colocar ao lado da *Porta do Inferno*, as obras *Adão* e *Eva*. Uma modelo habitual de Rodin, a italiana Anna Bruzese, posou como a primeira EVA, mas por ser muito sensível, a modelo achou que fazia muito frio no ateliê e começou a espaçar as reuniões, até chegar o dia em que não voltou mais.

Rodin foi obrigado a refazer diariamente a bacia de *Eva*, atônito! "*Eu via a mudança de meu modelo sem saber a causa*" - confessou a Dujardin-Beaumetz muito tempo mais tarde:

"Eu modifiquei seus perfis, seguindo à risca as transformações sucessivas das formas que se ampliavam. Um dia eu soube que ela estava grávida. Eu compreendi tudo. Os perfis da barriga tinham mudado de maneira muito sutil; mas veja o quanto eu copiei a natureza com sinceridade, olhando os músculos da bacia e os lados (...) eu certamente não pensei que para traduzir Eva, seria necessário tomar uma modelo grávida. Uma coincidência feliz para mim, e que contribuiu com o caráter singular da obra".⁶⁶

⁶⁵ Imagem extraída do *Catálogo Rodin*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995, p. 63.

⁶⁶ DUJARDIN-BEAUMETZ, H. *Entretiens com Rodin*, Paris: Gallimard, 1913.

Rodin descobriu que a modelo estava grávida, e por este motivo, *Eva* não foi terminada. O seu lado esquerdo apresenta uma superfície irregular, as formas e o acabamento da superfície não terminados em alguns pontos, em particular o ventre da mulher.

Se a obra *Adão* se estende, contorcendo-se para o alto no momento em que toma consciência da vida, *Eva* se curva entre os braços com o peso da própria culpa, é a primeira mulher a se inclinar pela vergonha e se abraçar piedosamente, estreitando-se contra si mesma.

Esta pose que exprime humilhação é análoga àquela de *Eva na Cacciata dal Paradiso* da Capela Sistina.

*Cacciata dal Paradiso*⁶⁷



Eva foi o primeiro nu feminino em tamanho natural que Rodin produziu em sua vida, pois, até então, ele havia produzido muitos nus masculinos em tamanho natural, mas, nenhuma mulher.

Rodin não a expôs até 1899, quando corajosamente eliminou o pedestal, pousando a figura diretamente no chão. Era uma inovação que tinha influência na escultura moderna. Esta colocação da obra no espaço, ora acentuava o peso da culpa de *Eva*, ora induzia o espectador a dividir o mesmo espaço com a figura, ressaltando a universalidade de seu pecado.

Entretanto, a obra que veio para a exposição da Pinacoteca do Estado de São Paulo, e que está sendo analisada por mim, foi fixada sobre uma pequena base, contrariando a proposta inicial do artista.

⁶⁷ Imagem extraída do livro Rodin e Michelangelo, 1996, p. 90

A partir da grande *Eva* inacabada, Rodin fez uma outra obra, a *Pequena Eva*, utilizando-se de novo modelo. Nela o artista apresenta uma superfície lisa e o corpo mais sensual, da qual existem diversas versões.

Eva foi concebida em 1881, no ateliê da Rua da Universidade, 182.

Descrição física da obra:

A escultura analisada foi feita em bronze, e tem como dimensões 173,5 x 66,5 x 75,5 cm.

Sobre uma base podemos perceber uma mulher em pé, com o joelho da perna esquerda ligeiramente levantado e o pé esquerdo apoiado sobre a pequena base. As pernas da mulher são roliças, seu ventre é largo como o de uma mulher grávida, os braços são fortes e estão abraçando a si mesma, encolhida, escondendo os seios e a parte do rosto. Sua cabeça está inclinada para baixo. Metaforicamente, ela pode estar escondendo a própria culpa.

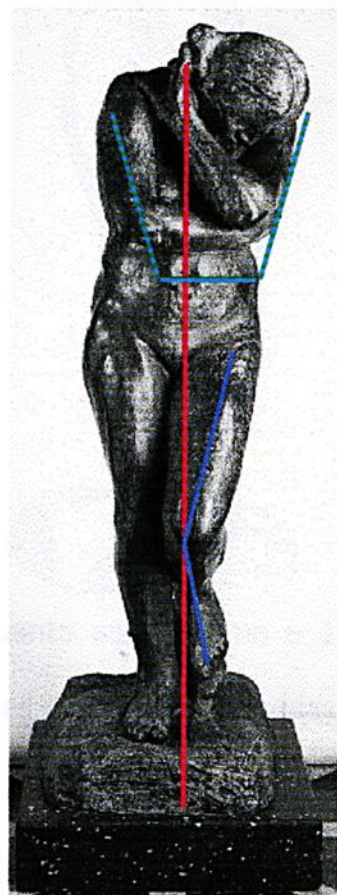
Equilíbrio e Força:

Eva é uma obra equilibrada e apresenta o seu eixo na parte central, indicado pela linha vermelha, no desenho esquemático ao lado.

O equilíbrio pode ser percebido com a indicação das linhas esquemáticas azuis, em sua perna esquerda apoiada sobre uma elevação da base.

*Eva, bronze - posição frontal*⁶⁸

Os pontos de tensão podem ser percebidos na força com que ela aperta o próprio corpo com seus braços



⁶⁸ Imagem extraída do livro Rodin e Michelangelo, 1996, p. 91

cruzados, contraindo-se e escondendo os seios e parte do rosto, e ainda, encolhendo os ombros e abaixando a cabeça, que pode ser identificado num traçado de linhas esquemáticas verdes, quase se “fechando” num trapézio na parte superior da obra, revelando o ponto de maior tensão e atração visual.

Forma e Contorno:

Esta imagem apresenta formas arredondadas, roliças como se tratasse de uma jovem grávida. No lugar dos músculos percebemos camadas internas de gordura, localizada nas coxas, na cintura, nas costas e nos braços, representados no desenho esquemático ao lado pelos contrastes de luz e sombra.

Seu contorno é contínuo, porém, sua superfície é toda texturizada, marcada pelos inúmeros acréscimos de gesso que Rodin era obrigado a colocar durante a realização desta obra, que ficou inacabada.

É impossível ver os seios, o pescoço e parte do rosto de *Eva*, pois seus braços se sobrepõem a estas partes.

O outro lado da escultura não é muito diferente quanto ao contorno e à textura, ressaltado, porém, os ombros encolhidos para frente, as costelas avolumadas e os quadris largos e ligeiramente caídos.



Movimento e Dinâmica:

Na configuração espacial *Eva* apresenta um movimento com a perna esquerda, como se quisesse esconder o ventre, indicado pela linha esquemática vermelha na imagem ao lado.

O movimento da perna esquerda, somada com a linha da virilha na perna direita e o alargamento de sua cintura, formam imaginariamente um triângulo retângulo invertido na cor azul, podendo configurar-se num pólo de atração visual secundário na imagem.

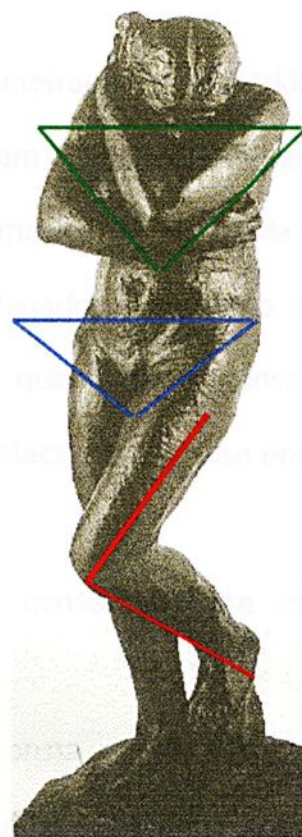
Talvez o foco de atração primário seja o braço direito escondendo os seios, e o braço esquerdo passando por cima deste, escondendo o pescoço e parte de seu rosto, formando imaginariamente a configuração de um triângulo equilátero invertido na cor verde.

Ela faz um movimento para baixo com a cabeça entre os braços, coincidindo com a ponta do triângulo descrito no parágrafo anterior.

A dinâmica da cena parece deixar claro o sentimento de vergonha e culpa expressos por esta mulher. Seus movimentos são contidos, ela está humilhada, nua diante da humanidade, com o ventre exposto para que todos vejam qual foi o seu pecado.

Expressão:

Eva foi a segunda obra tornada independente da *Porta do Inferno*. Nela encontramos a forte influência de Michelangelo sobre Rodin, que admirava e sua técnica e sua poética expressiva.



Sobre a temática, creio que Rodin tenha pensado primeiramente em *Adão e Eva* para compor a *Porta*, pois foram os primeiros a praticarem o “pecado original”. Ora, nas obras que veremos mais a diante, esta mesma temática foi abordada de outras maneiras, como o casal *Paolo e Francesca*, condenados ao círculo dos luxuriosos nos poemas de Dante, *A Avareza e a Luxúria*, que também constam entre os seus poemas, *Mulheres Condenadas* que revela o enlace pecaminoso entre duas mulheres...

Qual seria o motivo que levou Rodin a reeditar constantemente esta temática?

Fazendo analogia desta obra com a vida do artista, consta em sua biografia que seus pais eram católicos fervorosos, freqüentavam a missa aos domingos, e oravam antes de tomar as refeições. Sua irmã se tornou freira pouco antes de falecer e ele mesmo procurou refúgio entre os padres por quase um ano. Isso revela que os primeiros anos de sua existência foram marcados pela religiosidade imposta por seus pais.

Rodin não compartilhou sempre da opinião religiosa de seus pais, tanto que, depois de adulto, quando ele engravidou a jovem Rose Beuret, não quis casar-se e sequer assumiu a paternidade da criança. Porém, o sentimento de pecado e danação podem ter ficado internalizados nele, sendo expressos simbolicamente - ainda que inconscientemente - em *Eva*, que sentiu vergonha após “comer da árvore proibida”.

Neste sentido, considero o desenvolvimento técnico da obra uma reprodução literal da obra *Cacciata dal Paradiso* de Michelangelo, não podendo, portanto, comparar o estilo do artista, mas a temática escolhida evidenciando um pouco da

personalidade de Rodin, e talvez, a origem de sua predileção pela temática “infernai”.

Anexo:

Trecho do livro do Gênesis, descrito no Velho Testamento da Bíblia Sagrada, da tradição judaico-cristã.

“A origem do mal:

1. A serpente era o mais astuto de todos os animais do campo que Javé Deus havia feito. Ela disse para a mulher: “É verdade que Deus disse que vocês não devem comer de nenhuma árvore do jardim?”
2. A mulher respondeu para a serpente: Nós podemos comer dos frutos das árvores do jardim.
3. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: “Vocês não comerão dele, nem o tocarão, do contrário vocês vão morrer”.
4. Então a serpente disse para a mulher: De modo nenhum vocês morrerão.
5. Mas Deus sabe que, no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal”.
6. Então a mulher viu que a árvore tentava o apetite, era uma delícia para os olhos e desejável para adquirir discernimento. Pegou o fruto e o comeu; depois o deu também ao marido que estava com ela, e também ele comeu.
7. Então se abriram os olhos dos dois, e eles perceberam que estavam nus. Entrelaçaram folhas de figueira e fizeram tangas.
8. Em seguida, eles ouviram Javé Deus passeando no jardim à brisa do dia. Então o homem e a mulher se esconderam da presença de Javé Deus, entre as árvores do jardim.
9. Javé Deus chamou o homem: “Onde está você?”
10. O homem respondeu: “Ouvi teus passos no jardim: tive medo, porque estou nu, e me escondi”.
11. Javé Deus continuou: “E quem lhe disse que você estava nu? Por acaso você comeu da árvore da qual eu lhe tinha proibido comer?”
12. O homem respondeu: “A mulher que me deste por companheira deu-me o fruto, e eu comi”.
13. Javé Deus disse para a mulher: O que foi que você fez? A mulher respondeu: A serpente me enganou, e eu comi.
14. Então Javé Deus disse para a serpente: Por ter feito isso, você é maldita entre todos os animais domésticos e entre todas as feras. Você se arrastará sobre o ventre e comerá pó todos os dias de sua vida.
15. Eu porei inimizade entre você e a mulher, entre a descendência de você e os descendentes dela. Estes vão lhe esmagar a cabeça, e você ferirá o calcanhar deles.

16. Javé Deus disse então para a mulher: "Vou fazê-la sofrer muito em sua gravidez: entre dores, você dará à luz seus filhos; a paixão vai arrastar você para o marido, e ele a dominará".

17. Javé Deus disse para o homem: Já que você deu ouvidos à sua mulher e comeu da árvore cujo fruto eu lhe tinha proibido comer, maldita seja a terra por sua causa. Enquanto você viver, você dela se alimentará com fadiga.

18. A terra produzirá para você espinhos e ervas daninhas, e você comerá a erva dos campos.

19. Você comerá seu pão com o suor do seu rosto, até que volte para a terra, pois dela foi tirado. Você é pó, e ao pó voltará.

20. O homem deu à sua mulher o nome de Eva, por ser ela a mãe de todos os que vivem⁶⁹

⁶⁹ Bíblia Sagrada, Livro do Gênesis III: Ambigüidade Humana e Graça de Deus.



Ugolino e seus filhos, 1881-1882.

Feito prisioneiro durante as guerras que opunham as cidades italianas, no século XIII, e acusado de traição, *Ugolino della Gherardesca* foi aprisionado em fevereiro de 1289 na Torre da Fome em Pisa, com seus dois filhos e dois de seus netos.



Ugolino e seus filhos, bronze⁷⁰

As chaves da torre foram jogadas no rio e eles morreram de fome. Ugolino foi o último a morrer, depois de ter assistido à morte de seus filhos e comido a sua carne, o que lhe valeu ser condenado ao Inferno, pois isto era evidentemente proibido pela Igreja. Dante conhecera pessoalmente outro de seus netos, o que talvez explique o enfoque particularmente trágico dado ao personagem.

No Canto XXXII do Inferno, Dante e Virgílio estão no fundo do fosso, no nono e último círculo do inferno, onde são punidos os traidores, distribuídos em quatro giros: Caína, Antenora, Ptoloméia e Judeca. Neste canto encontraremos, no primeiro giro, os traidores de parentes e no segundo os traidores da pátria, todos imersos no gelo de Cocito, só com a cabeça para fora. Dante encontra em Caína, *Camicione de' Pazzi*, que nomeia alguns companheiros de pena, e em Antenora,

⁷⁰ Imagem extraída do catálogo Rodin, 1995, p. 40.

Bocca degli Abati, traidor na batalha de Montaperti entre os guelfos e os gibelinos, que aparece no final como um espírito, ele está roendo a cabeça de um outro e no canto seguinte irá contar a sua sinistra história. É o conde Ugolino.

No Canto XXXIII, atendendo ao pedido de Dante, o conde Ugolino conta como foi traído e detido pelo arcebispo *Ruggieri*, com seus dois filhos e dois netos, encerrados numa cela, de uma torre em Pisa, até morrerem de fome.

Análise Formal da obra

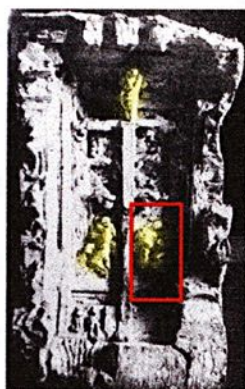
A Proposta do artista:

A proposta de Rodin foi expressar escultóricamente a tragédia do conde *Ugolino della Gherardesca*, relatada nos poemas do *Inferno* da Divina Comédia de Dante, para colocá-lo na *Porta do Inferno*.

O primeiro Ugolino feito por Rodin foi colocado na terceira maquete da *Porta* revelava um Ugolino que ainda estava sentado, como o *Ugolino* feito pelo artista Jean-Baptiste Carpeaux. Para facilitar a percepção, enquadrei o Ugolino da maquete com linhas vermelhas.

Terceira maquete, Estudo em barro ou gesso, 1880⁷¹

Ugolino e seus filhos, Bronze, 1865-67⁷²



Ao final, Rodin adotou a idéia de um personagem que se arrastasse sobre os corpos de seus filhos, de acordo com o texto de Dante:

⁷¹ Imagem extraída do CATÁLOGO Rodin Esculturas, 1995, p. 36.

⁷² Imagem extraída do site <http://www.artnet.com/Magazine/features/hoving/Images/hoving4-7-1a.jpg>

“assim os vi todos (...) cair um por um (...) e assim, mesmo não os enxergando mais, eu mesmo me atirei, urrando e me arrastando, sobre esses corpos inanimados, chamando-os dois dias após sua morte, e chamando-os ainda de novo, até que a fome apagou em mim o que havia deixado a dor” (Fragmento sobre Ugolino, Canto XXXIII⁷³).

Na *Porta do Inferno* em gesso, apresentada na Pinacoteca do Estado em 2001, a posição de *Ugolino e seus filhos* em relação à *Porta* era esta: eles ficavam no painel esquerdo, acima do grupo *Paolo e Francesca*.



*Ugolino e seus filhos, gesso*⁷⁴

A escultura analisada foi feita entre 1881 e 1882, em bronze e tem como dimensões 41 x 61,5 x 41cm.

Descrição física da obra:

Vendo a obra pela face direita do homem, podemos identificar três personagens. Ugolino nu, muito magro, com



seus os
ossos bem
aparentes,



que está de joelhos, com as mãos no chão, a boca aberta e os olhos fixos. Abaixo e sustentado pelo seu braço direito, vemos uma criança deitada de bruços, com a perna direita

⁷³ ALIGHIERI, D. “Inferno”. In: *A Divina Comédia*. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 219.

⁷⁴ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

dobrada. Sobre as panturrilhas do homem é possível distinguir outra criança, um pouco menor do que a primeira, com o rosto descarnado, o braço direito jogado por trás das costas e o braço esquerdo sustentando o crânio.

Percebendo a obra pela face esquerda de Ugolino, podemos identificar mais duas crianças: um adolescente que está de costas para o observador, segurando as costas de Ugolino. Ele está sentado, como se estivesse sendo arrastado. A uma última criança, bem pequena, já está morta atrás do adolescente. Deste ângulo de visão é possível distinguir as nádegas e as pernas da criança que está sobre as panturrilhas do homem.

Fragmentos da obra para melhor compreensão do todo:

Vista de frente e de costas da criança, que está sob o braço direito de Ugolino (face direita e esquerda da obra, respectivamente, partindo do rosto de Ugolino):



Criança 1 - vista de frente, bronze.



Criança 1 - vista de costas, bronze.

Vista de frente e de costas da criança, que está sobre as pernas de Ugolino (face direita e esquerda da obra, respectivamente, partindo do rosto de Ugolino):



Criança 2 de frente, bronze.



Criança 2 de costas, bronze.

Vista de frente e de costas do adolescente, que está se pendurando nas costas de Ugolino (face direita e esquerda da obra, respectivamente, partindo do rosto de Ugolino):



Adolescente de frente, bronze.



Adolescente de costas, bronze.

Vista de frente da criança menor, que está jogada na pedra atrás do adolescente (face esquerda da obra):



Criança 3, bronze.

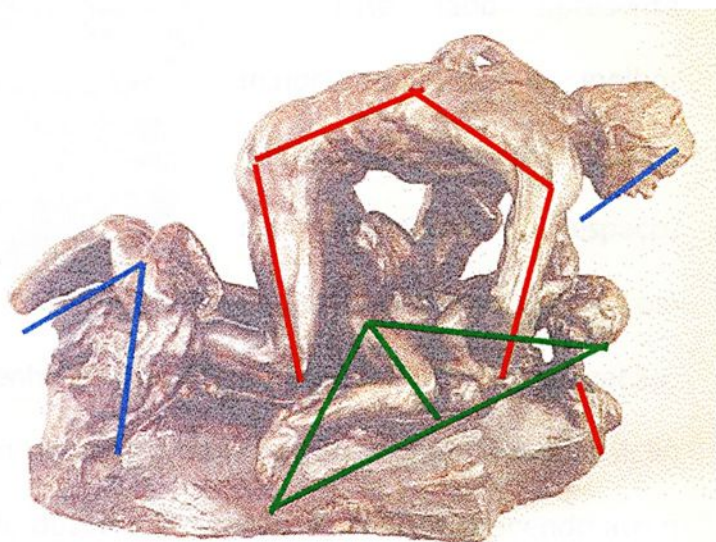
Equilíbrio e Força:

A obra no conjunto apresenta equilíbrio por se apresentar apoiada e com maior peso na base, porém, a existência de mais de um personagem na mesma cena e o aparecimento de outros personagens quando a obra é circundada, causam certo desconforto, tanto pela sua temática quanto pela sua complexidade.

Para oferecer maior compreensão da obra por ter sido produzida num espaço tridimensional, mostrarei sempre as duas faces de Ugolino, tentando encontrar a unidade desta obra.

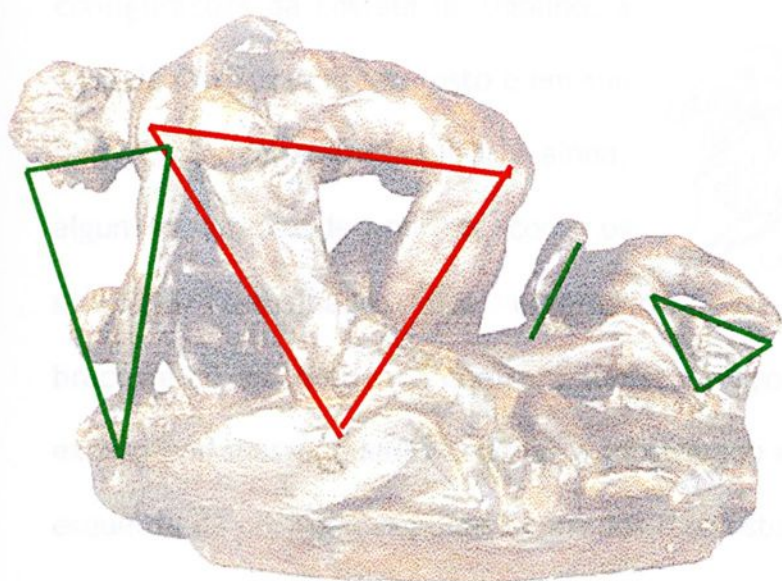
Da face direita, os pontos de maior claridade e de atração visual são o braço direito de Ugolino, seu tronco magro e sua perna direita. Atraem a atenção

ainda, a cabeça e a perna esquerda da criança que está sob seu braço direito.



A primeira indicação de equilíbrio pode ser percebida pelo joelho de Ugolino apoiado na pedra, o “semi-círculo” que suas costas formam, completando-se com o braço arqueado segurando uma das crianças. Este movimento está representado no desenho esquemático na cor vermelha. Outra indicação de equilíbrio de Ugolino é a sua mão esquerda, logo abaixo da cabeça da criança, esta mão se apoiando na pedra. A tensão pode ser percebida com a cabeça da criança sob o braço de Ugolino, seu corpo magro alongado e sua perna direita semi-encolhida, até a ponta do seu pé, representado no desenho esquemático pelas linhas verdes, que formam um triângulo dividido ao meio. O rosto de Ugolino e a criança morta sobre suas panturrilhas também revelam pontos de tensão na obra, e estão representados com linhas esquemáticas azuis.

Da face esquerda os pontos de maior claridade e de atração visual são o



rosto, o quadril, a perna esquerda e o braço esquerdo de Ugolino, e a criança que se pendura em suas costas.

Este lado apresenta maior equilíbrio e melhor configuração na distribuição dos elementos no espaço.

Podemos demonstrar isso com

linhas imaginárias vermelhas no desenho esquemático para facilitar a visualização, configurando um triângulo equilátero no centro da obra e revelando a composição equilibrada. Este triângulo se estende desde a indicação da cabeça descendo até o quadril do adolescente, do ombro até o quadril de Ugolino e a terceira linha desce

pela sua perna, indo se encontrar no braço aberto da uma criança mais nova, jogada deste lado da pedra, parecendo morta.

Os pontos de força e tensão podem ser percebidos com as linhas verdes no desenho esquemático; no qual o rosto de Ugolino e o braço esquerdo dele estão apoiados no chão, a cabeça da criança abaixo de Ugolino, a parte traseira da criança com as pernas contorcidas e o braço jogado para trás, que está sobre as panturrilhas do homem.

Forma e Contorno:

Da face direita da obra podemos perceber as saliências e reentrâncias que predominam nos corpos dos personagens famintos. Distinguimos nas configurações da costela de Ugolino, a cava de magreza em seu rosto e em sua barriga, sua cabeleira revolta, e ainda, alguns resquícios de nobreza, como os músculos trabalhados dos ombros, braços e coxas. A criança que está sob seu braço apresenta configurações roliças, exceto por suas pequenas costelas à mostra sob a pele (possível de ver pela face esquerda da obra), seus punhos cerrados e o rosto magro com os olhos fechados. A criança que está sobre as pernas de Ugolino parece ter as configurações descarnadas, principalmente no rosto e pescoço. Seu braço direito acompanha a magreza de suas costelas e de suas pernas. A forma é lisa na maior parte da obra, exceto pela textura existente na cabeleira de Ugolino e das crianças, na pedra onde estão apoiados e no rosto descarnado da criança que está sobre as pernas de



Ugolino. Existem muitas sobreposições que rivalizam os contornos, dificultando a leitura da obra: o braço direito de Ugolino se sobrepõe ao pescoço, ombro e peito da criança que está sob ele. A perna direita desta mesma criança se sobrepõe à sua perna esquerda e ao seu pé. Seu quadril não deixa ver a perna esquerda de Ugolino. A criança de rosto descarnado se sobrepõem às panturrilhas e pés de Ugolino, que por sua vez, no espaço existente entre sua perna e seu braço esconde uma criança onde é possível distinguir apenas um pedaço de seu braço esquerdo, sua mão direita apoiando-se nas costas de Ugolino e sua barriga e sua perna esquerda encolhida que se sobrepõem à coxa esquerda do homem.

Da face esquerda da obra percebemos um elemento novo, as configurações roliças de uma criança bem pequena jogada atrás do adolescente, que se pendura em Ugolino. Este adolescente tem as costas muito magra e sua perna direita se alonga na pedra de base. O contorno de Ugolino permanece o mesmo, com a diferença de que ele sofre sobreposição do adolescente que se escora nele, desaparecendo parte de seu ombro, do peito, das costas e o joelho esquerdo. O contorno das crianças é bem definido, exceto o contorno da criança que está atrás do braço esquerdo de Ugolino, cuja pouca claridade deixa perceber apenas um fragmento das costas muito magras e alguma saliência na parte de trás da cabeça, representada no desenho esquemático com a cor vermelha. Deste ângulo de visão é possível identificar a assinatura de Rodin acima do pé direito do adolescente, que no desenho esquemático representei com a cor rosa.



Movimento e Dinâmica:

O movimento provoca a atração mais intensa da atenção, nota-se um movimento físico, um movimento ótico e um movimento perceptivo em toda esta obra de Rodin, desde a contração dos músculos de Ugolino, do rosto bestial com a boca aberta, dos braços estendidos, o tronco curvado e as pernas contraídas, de quatro como um animal faminto, subjugando e paralisando as crianças. Ele só devorou as crianças depois que elas morreram, como consta do poema, no quarto dia morreu *Gaddo* e do quinto ao sexto dia, morreram as outras três crianças, uma a uma. Ele já estava cego, tateando, de quatro, por mais dois dias ele as chamou para a vida, somente depois ele as comeu. Na representação de Rodin, duas crianças ainda vivem, mas Ugolino já está em posição para devorá-las.

Identificamos o movimento agonizante do adolescente que se agarra às costas de Ugolino, praticamente arrastado pela situação cujo movimento sob seu braço direito e o seu pequeno punho cerrado mostram-no encolhido de fome; as outras duas, não mais apresentam movimento de vida, pois elas já não existem mais.

A dinâmica pode ser percebida pelo ato do conde Ugolino estar de quatro, com a intensidade de seu olhar para o vazio, como uma fera faminta. Os pequenos corpos das crianças jogados uns sobre os outros, indicando dinamicamente a dramaticidade da cena.



Expressão:

Ugolino fez menos sucesso do que a obra *Paolo e Francesca* no século XIX, no entanto, Rodin teve um predecessor ilustre na pessoa de Jean-Baptiste Carpeaux, que escolheu este tema para a sua última obra enviada de Roma (1857-1862). Ele representou Ugolino sentado, mordendo as mãos, os pés crispados um sobre o outro, enquanto seus filhos, moribundos, se arrastavam perto dele. Rodin, cuja coleção pessoal incluía uma fundição do esboço do grupo de Carpeaux, havia executado em Bruxelas, em 1876-77, um primeiro Ugolino, sentado, do qual só resta o torso, modificado antes de 1900.

Seja em razão do próprio tema ou da característica expressionista com a qual Rodin havia tratado as figuras, com o corpo descamado, enquanto o rosto de Ugolino era animado por um trejeito quase bestial, o fato é que seu *Ugolino* esteve longe de encontrar o sucesso equivalente ao de *O Beijo*. Tratava-se, porém, de uma obra significativa ao coração do artista, que várias vezes integrou elementos dela em outros grupos. Um filho de Ugolino se transformou em Mercúrio na *Morte de Alceste*; cuja cabeça de um dos filhos fora ampliada. Rodin mostrava visivelmente uma predileção particular por esta obra, utilizando-a para o *Paolo* do grupo de *A Porta*, denominada a *Cabeça da Dor*, que foi traduzida também, em bronze e em mármore.

Consultando um exemplar da *Divina Comédia*, versão brasileira de 1958, observei as gravuras do francês Gustavo Doré de 1860, deduzindo que



provavelmente, Rodin tenha tido acesso a estas imagens, inspirando-se nelas para produzir *Ugolino e seus filhos*.

Gravura, Gustavo Doré⁷⁵.

Faço esta analogia, pois, a configuração dos personagens no espaço, de uma das gravuras do canto XXXIII, versos 69-70, é semelhante ao resultado obtido por Rodin em sua escultura: um adolescente agonizante se segura em Ugolino; logo atrás do adolescente, uma outra criança jaz morta; jogado no chão, próximo às pernas de Ugolino outro jovem está morto, e à sua esquerda um menino ainda está vivo.

Analisando esta escultura de Rodin à luz da percepção fenomenológica, percebo que o artista serviu-se de todas as influências recebidas, utilizando praticamente todo o seu repertório para realizar *Ugolino e seus filhos*, de 1881-82.

O minucioso estudo da anatomia empregado nos corpos e suas torções nos faz lembrar as obras de Michelangelo e de Carpeaux. A temática escolhida pode revelar a admiração de Rodin pela obra de Dante. A tragicidade com que a cena foi interpretada faz lembrar os versos lúgubres de Baudelaire e, ao mesmo tempo, a gravura apresentada acima, de Gustavo Doré.

⁷⁵ Imagem extraída de ALIGHIERI, D. "Inferno". In: *A Divina Comédia*. Trad. J.P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Edigraf, 1958. p.146.

Neste sentido, considero esta obra um laboratório de estudos de Rodin, que durante este período histórico estava buscando o próprio estilo. No entanto, é uma obra que pode desvelar um pouco mais sobre as preferências e o repertório do artista.

Anexo:

Canto XXXIII do Inferno da Divina Comédia.

1 A boca levantou do vil repasto
aquela alma, limpando-a no cabelo
do crânio que ela havia por trás já gasto.

4 E começou: “Medonho pesadelo
queres que evoque, e o coração espavente,
antes que o diga, só de concebê-lo.

7 Mas, se meu dito puder ser semente
que frute infâmia a este que eu escaveiro,
palavra e pranto ouvirás juntamente.

10 Não sei quem és nem, do teu paradeiro
o modo e a razão, mas florentino,
ao te ouvir, me parece verdadeiro.

13 Saibas então que eu fui conde Ugolino⁷⁶,
e, co’ o arcebispo Ruggieri, que é este,
por que é meu vizinhar tão inopino.

16 Como, por sua perversa astúcia, e preste
a nele confiar eu fui detido
e morto, não precisas que eu ateste,

19 mas, da crueldade que sofri, sabido
não podes ter e, agora ao conhecê-la,
irás julgar como fui ofendido.

22 Estreita fresta, e bem alta, na cela
que é por mim que ‘da Fome’ ora se chame,
e ainda muitos terá encerrados nela,

25 mais luas mostrara já por seu forame,

⁷⁶ 13: O conde Ugolino della Gherardesca, de família gibelina, por vinte anos poderoso senhor de Pisa, e apoiado pelos guelfos, veio a se desentender com estes, dando ensejo ao arcebispo Ruggieri, chefe dos gibelinos, de lhe propor enganosa aliança que depois traiu, fazendo-o trancar com seus dois filhos e dois netos na torre dos Gualandi, em Pisa, até eles morrerem de fome.

25 mais luas mostrara já por seu forame,
quando um mau sonho deu-me a antevisão
que do futuro me rasgou o velame:

28 este aqui estava, qual mestre e patrão,
ao monte um lobo e suas crias perseguindo
que a Pisa veda de Luca a visão.

31 Uma impetuosa cainçada, ganindo,
com Gualandi e Sismondi, acompanhados⁷⁷
de Lanfranchi, o patrão ia conduzindo.

34 Já o pai e os filhos pareciam cansados
na breve fuga, e por cruéis colmilhos
os flancos seus já via dilacerados.

37 Quando acordei antes do dia, meus filhos,
presos comigo, ouvi choramingar
no sono, e pedir pão em seus bisbilhos.

40 És bem cruel se não te dói pensar
no que ao meu coração já se anunciava:
e, se não choras, de que sois chorar?

43 Ora despertos, já se aproximava
a hora de recebermos nosso pão,
mas, pelo sonho, cada um duvidava.

46 Cravejar ora embaixo ouvi o portão
da horrenda torre, e a perscrutar eu vim
dos meus as faces, sem qualquer menção;

49 não chorei, feito pedra dentro em mim;
choravam eles, e o Anselminho meu
perguntou: 'Que tens, pai, que olhas assim?'

52 Não respondi nem lágrima correu-
me o dia inteiro, nem a noite entrante,
até que ao mundo o outro Sol rompeu.

55 Quando algum raio seu clareou esse instante
do doloroso cárcere, e eu vi,
por quatro rostos, meu próprio semblante,

58 ambas as mãos pela dor me mordi;
e o pequeno, porque de fome só lhe
pareceu o gesto meu, não só por si,

⁷⁷ 32-33: Chefes gibelinos em Pisa.



61 disse-me: “Pai, menor pena nos colhe
se comeres de nós: tu nos vestiste
destas míseras carnes: tu nas tolhe!”.

64 Aquietei-me pra o não tornar mais triste;
esse dia, e o outro, as vozes foram mudas.
Ai, dura terra, por que não te abriste?

67 Do quarto dia chegando as horas rudas,
Gaddo se me atirou estendido aos pés,
dizendo: ‘Pai meu, por que não me ajudas?’.

70 Aí morreu e, como tu me vês,
ainda vi caírem, de um em um,
do quinto ao sexto dia, os outros três.

73 Por mais dois dias, já cego, cada um
a tentar chamei depois de morto:
depois, mais do que a dor pôde o jejum”.

76 Sua fala aí encerrou e, co’ o olhar torto,
retomou o crânio mísero co’ os dentes
assim como em seu osso um cão absorto.

79 Ai Pisa, vitupério que és das gentes
da bela terra lá onde o si soa;⁷⁸
se contigo os vizinhos são dementes,

82 Capraia e Górgona movam-se, e boa⁷⁹
barreira formem do Amo à foz, que alteado
não salve de afogar-se uma pessoa.

85 Que, se o conde Ugolino era acusado
de algum castelo teu haver traído,
seus filhos não podias ter torturado.

88 Inocentes sua infância havia mantido
ó Tebas nova — Uguiccone e o Brigata
mais os dois que nomeados já têm sido.

91 Fomos adiante, onde o gelo maltrata
os pecadores bem mais duramente:
voltos pra cima aqui seus rostos ata,

94 com que o seu pranto chorar não consente,
e a dor, que encontra nos olhos barreira,
revolve, e faz que mais a angústia aumente;

97 porque o primeiro pranto, qual viseira
de cristal, congelando-se, ao inundá-lo

⁷⁸ 80: O italiano é chamado a língua do “si” (sim).

⁷⁹ 82: Capraia e Górgona, duas ilhotas próximas à foz do Amo.

lhes preenche do olho a cava inteira.

100 Embora o rosto meu, qual por um calo,
agora pelo frio, qualquer evento
estivesse impedido de afetá-lo,

103 ainda me pareceu sentir um vento,
pelo que eu: “Mestre, eu sinto algo mover;
não é isto aqui de todo sopro isento?”.

106 E ele a mim: “Poderás logo saber;
teu próprio olhar vai te dar a resposta,
vendo o que é que este vento faz chover”.

109 E um dos danados da gelada crosta
pra nós gritou: “Ó mais perversos réus,
pois que vos foi a última pena imposta,

112 livrai-me a vista destes duros véus,
pra o desafoço que a dor aligeira⁸⁰,
até outra vez selar os olhos meus”.

115 E eu respondi: “Pra que ajudar-te eu queira,
dize quem és; se for falso o que digo
possa eu chegar ao fundo da geleira”.

118 Ao que ele então: “Eu sou frei Alberigo;
aquele eu sou das frutas do mau horto,
que aqui recebo tâmara por figo”.

121 “Oh!”, exclamei, “estás tu então já morto?”
e ele: “Co’ o corpo meu, que acaso esteja
no mundo acima, todo liame é corto;

124 é Ptoloméia que este dom bafeja:
muitas vezes de uma alma se aquinhoa
antes que solta por Átropos seja⁸¹.

127 E pra que tu do rosto meu, com boa
vontade, soltes meu pranto vidrado,
dir-te-ei que, logo que uma alma atraíçoa,

130 corno eu fiz, o seu corpo lhe é levado
por um demônio que após o governa
até o seu tempo todo consumado,

133 e ela cai nesta espécie de cisterna.
Talvez esteja inda no mundo belo
O corpo deste que aqui agora inverte:

⁸⁰ 113-120: Frei Alberigo convidou seus inimigos para o banquete de reconciliação e usou a chamada do serviço das frutas como sinal para os seus sicários irromperem para trucidá-los. Na Ptoloméia ele recebe “tâmara por figo”, isto é, pena mais cruel que o agravo praticado.

⁸¹ 126: Átropos é a Parca que tem o encargo de cortar o fio da vida.

136 tu que ora chegas debes conhecê-lo;
ele é ser Branca d'Oria, e são mais anos
passados que está preso neste gelo”.

139 “Creio que estás a me pregar enganos”,
disse eu, “pois ele não morreu ainda,
e come e bebe e dorme e veste panos.

142 “Dos Malebranche pra o fosso que brinda
seus réus”, tornou-me, “co’ o fervente pez,
não completara Michel Zanche a vinda⁸²

145 quando este um diabo recebeu, em sua vez,
no corpo seu, e a mesma alijação
sofreu quem a traição co’ ele per fez.

148 Mas estende-me enfim pra cá a tua mão:
livra-me os olhos.” E eu não lhos livreí.
Foi minha cortesia ser-lhe vilão⁸³.

151 Ah! genoveses, gente a toda lei
avessa, e afeita a corrupção tamanha,
por que não varre — o mundo — a vossa grei?

154 que, co’ o pior sujeito de Romanha
um de vós vi que, por sua vil conjura,
em alma, no Cocito já se banha,

157 e, em corpo, vivo ao mundo se afigura.

⁸² 144: Michel Zanche, a vítima de Branca d'Oria (XXII, 88), ainda não chegara na quinta vala do círculo oitavo, a do pez fervente, e já a alma de Branca d'Oria havia sido transferida para o castigo na Ptoloméia.

⁸³ 150: Foi concordância, “cortesia”, de Dante com a justiça divina.

Torso de Adèle, 1882.

A influência de Michelangelo, muito presente na obra *Mulher agachada*, traduz-se no *Torso de Adèle* pela



violenta torção do corpo de mulher.

*Torso de Adèle, bronze*⁸⁴

Este aparece como uma obra eminentemente sensual, já que a ausência dos membros e a curvatura valorizam a feminilidade das formas.

Análise Formal da Obra

A Proposta do artista:

No início dos anos 80, uma certa Adèle posou para ele, servindo-lhe de modelo para moldar *Mulher Agachada*, assim como para o estudo de torso denominado *Torso de Adèle*.

Adorador da mulher, portanto adorador da Natureza, como ele mesmo salientava, Rodin fez dela seu principal tema de observação. A partir da argila original, ele realizou mais de uma dezena de provas (onze estão conservadas no Museu Rodin), algumas das quais serviram de ponto de partida para novas composições, a maior parte no corpo da *Porta*.

⁸⁴ Imagem extraída do Catálogo Rodin Esculturas, 1995, p. 44.

Na *Porta do Inferno*, em gesso, vista por mim na Pinacoteca do Estado, O *Torso de Adèle* aparece completado por pernas e um braço direito dobrado, e desempenha o papel de “gancho” que liga a cena desenvolvida atrás do *Pensador*, com as molduras que constituem o seu enquadramento.



*Torso de Adèle, gesso*⁸⁵.

Ela aparece ainda na *Eterna Primavera*, assim como no grupo, *A Queda de um Anjo* ou *As Ilusões Recebidas pela Terra*, de 1895.

Descrição física da obra:

Esta obra foi feita em gesso pintado e patinado, tendo como dimensões 17 x 48,3 x 19,9 cm, e data de 1882. Caracteriza-se por um torso de mulher deitada, jogando as costas para trás, sem as pernas do joelho para baixo, com o braço direito dobrado para cima. Ela tem o ombro esquerdo até a o início do braço voltado para trás.

A base que comporta apenas o torso é muito fina, tocando o chão em apenas dois lugares, fazendo uma meia-lua com a saliência voltada para cima.

A obra tem a cor alaranjada. Nela identifica-se um corpo de mulher que tem os quadris largos, as coxas e braço roliços, barriga lisa, umbigo pequeno e para dentro, acinturada e com seios volumosos.

⁸⁵ Imagem extraída do site www.musee-rodin.fr

Equilíbrio e Força:

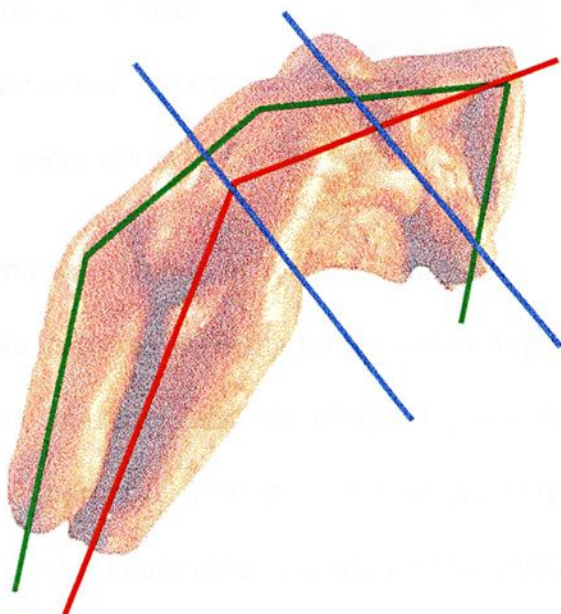
Nota-se uma forte torção no corpo da figura, sendo que a tensão maior está concentrada na área lombar e no umbigo, por conta da posição de meia-lua, aparentemente desconfortável.

Torso de Adèle, gesso patinado.

Isso pode ser percebido pela linha imaginária traçada na cor vermelha,

que também pode representar a linha estrutural de equilíbrio. Outro ponto de tensão pode ser percebido no braço direito da personagem que está dobrado para cima. Podemos imaginar a linha verde subindo e descendo pelo seu braço, passando pela base do seio direito, acompanhando o tórax e por fim, descendo pela perna direita.

Imaginariamente traçamos duas linhas paralelas diagonais na cor azul, que cortam a figura, rompendo a instabilidade das linhas de torção. A primeira desce da esquerda para a direita passando pelos seios e o início de braço voltado para trás. A segunda desloca-se exatamente para centro da figura, quando encontra a quebra da linha vermelha que representa o ponto de equilíbrio e também de maior tensão.

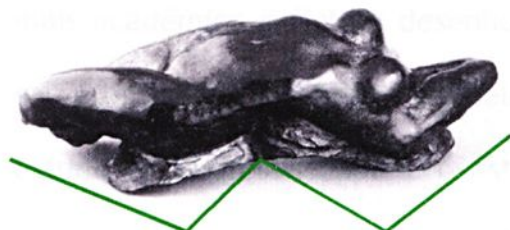


Forma e Contorno:

Na primeira imagem percebemos que a escultura tem formas lisas e anatomicamente perfeitas. Seus contornos são arredondados e a forma em torso curva-se



para cima valorizando as formas femininas.



Na segunda imagem temos outro ângulo de visão, o outro lado da escultura, e nele, podemos perceber que o contorno do corpo

deste lado indica um "W" suave a partir da linha imaginária traçada na cor verde. Deste lado o corpo também é liso e bem acabado, contrastando com a base que tem algumas texturas, possuindo um contorno arredondado em forma de meia-lua com a saliência para cima.

Movimento e Dinâmica:

Podemos perceber a sinuosidade do movimento do torso para trás e para o lado direito, e o movimento do braço para cima. A perna direita se insinua para o lado da esquerda, ficando ligeiramente mais alta do que o corpo.

A perfeição do abdome é tamanha, que temos a sensação de que está respirando, como se a qualquer momento fosse estufar e contrair.

Suas formas arredondadas e lisas sugerem movimento acelerado apesar do torso apresentar-se em repouso.

Expressão:

Em 1882 Rodin havia tido algumas experiências com mulheres, mas a sua maneira de expressá-las revela ainda, uma adoração platônica e ingênua, com um certo distanciamento.

O *Torso de Adèle* é sensual, porém mostra que foi realizado de forma muito mais acadêmica e fiel ao desenho de observação, do que criativo, estando ainda, sob a influência do mestre Michelangelo. Neste sentido, identificar nesta obra “de estudo” a expressividade e o estilo de Rodin é complexo, já que esse estilo se manifestou apenas alguns anos depois. Prova disso foi a utilização deste mesmo torso em inúmeras *assemblages* produzidas para a *Porta*.

Estudo para Ariadne, 1882.

Na Mitologia Grega, Ariadne era filha do rei Minós de Creta, quem atacou Atenas depois que seu filho Androgeos foi assassinado nos jogos de Atenas por ciúmes de suas vitórias.



*Estudo para Ariadne*⁸⁶

Após conseguir o controle da cidade, concedeu a paz para Atenas, com uma condição: a cada nove anos, 14 jovens atenienses deveriam ser sacrificados, entregues ao Minotauro em seu labirinto em Creta. Quando o herói Teseu soube desta prática, ofereceu-se para ser uma das vítimas com o intuito de matar o Minotauro. Ariadne que havia se apaixonado pelo rapaz e com a condição dele se casar com ela, ajudou-o com uma espada mágica e um novelo com linha, de modo que ele pudesse encontrar a saída do labirinto facilmente. Após Teseu matar o Minotauro, levou Ariadne com ele, abandonando-a em Naxos, pois já havia conquistado seu objetivo. Posteriormente Dionísio casou-se com ela. Ariadne era originalmente a Deusa da Fertilidade em Creta e foi adorada especialmente em Naxos, Delos, Chipre e Atenas. Os Romanos a cultuavam sob o nome de Libera⁸⁷.

⁸⁶ Imagem extraída do Catálogo A Porta do Inferno, 2001, p. 98-99.

⁸⁷ Texto original em inglês do site: www.pantheon.org/arcas/mythology (tradução da autora)

Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

A intenção de Rodin foi colocar Ariadne no tímpano da *Porta do Inferno*. A realização desta obra teve como modelo Anna Abruzzesi, que posou igualmente para *Eva* e para *Cibeles*, em 1890.

Ampliada após 1900, ela foi exposta em gesso no Salão da Sociedade Nacional de 1905, e depois esculpida em mármore para ser colocada, sobre um monumento funerário no cemitério de *Montparnasse*, em Paris. O prático Mathet trabalhou nela entre 1908 e 1910, mas o progresso do mármore não satisfez Rodin, que decidiu dedicar-se ele mesmo a esse trabalho, tal como foi mostrado no filme de Sacha Guitry, *Ceux de chez nous*. Apesar das reclamações de quem lhe havia encomendado a obra, Rodin compreendeu, enfim, que não poderia jamais levar a termo essa figura e interrompeu sua realização.

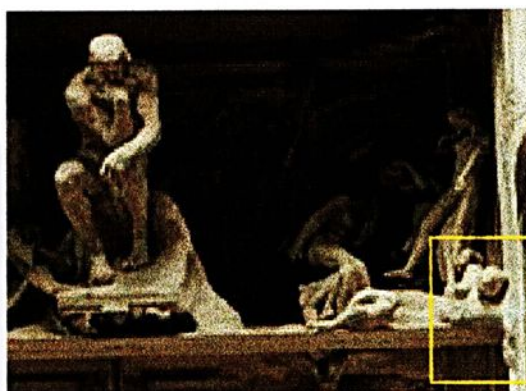
Destinado ao seu futuro museu (Museu Rodin), o mármore de 96 x 204 x 89 cm recebeu o título de Ariadne, nome da heroína da mitologia grega, abandonada por Teseu depois de tê-lo guiado no labirinto, à procura do Minotauro.

Na *Porta do Inferno*, em gesso, exposta na Pinacoteca do Estado, a obra

Estudo para Ariadne ficava do lado esquerdo em relação ao *Pensador*, encostada no tímpano.



*Estudo para Ariadne, gesso*⁸⁸.



⁸⁸ Imagem extraída do site www.musee-rodin.fr

Nos desenhos esquemáticos que foram oferecidos no local, ela aparecia bem maior do que quando fora visualizada na Pinacoteca. As imagens extraídas da internet e do catálogo da exposição foram mais úteis para analisar esta escultura, do que a percepção da *Porta* em exposição.

Descrição física da obra:

Esta obra foi feita em bronze e tem como dimensões 18,7 x 52,3 x 24,3 cm. Caracteriza-se por um corpo feminino deitado, com as pernas encolhidas, sendo que o pé esquerdo está tombado sob a perna direita e o pé direito não tem os dedos, está liso como se tivesse sido cortado por uma faca. O mesmo acontece com o joelho direito. Seu torso está ligeiramente levantado e quase imperceptivelmente tombado para a esquerda. O cotovelo direito está apoiado no chão, fazendo com que o antebraço fique para cima. O braço esquerdo está para baixo, acompanhando a linha do corpo e sua mão está côncava, com as falanges dos dedos tocando o chão. Seu abdome é saliente e os seios são pequenos. A cabeça é algo difícil de descrever, pois parece um bloco de pedra bruta. Esta obra não possui base.

Equilíbrio e Força:

Nota-se que a obra está equilibrada por apenas três pontos que se apóiam no chão: o cotovelo esquerdo, as nádegas e os pés.

As linhas de equilíbrio que mostram o corpo inclinado para a esquerda foram representadas pela linha imaginária vermelha. Elas são paralelas e diagonais, de cima para baixo, da direita



para a esquerda. A primeira acompanha a inclinação das pernas e a segunda acompanha o ombro direito levantado, mais alto do que o esquerdo, forçando a coluna nesta direção.

Os pontos de tensão podem ser encontrados no abdome contraído, no torso fazendo força para se manter levantado, no antebraço esquerdo que se mantém na vertical e na cabeça que parece estar se inclinando para frente. Eles estão representados pela linha verde, exceto o torso e o antebraço.

Apesar da figura estar deitada, não percebo nenhuma linha horizontal em sua configuração espacial.

Forma e Contorno:

O contorno desta escultura apresenta linhas duras, quebradas. Podemos perceber isso pelas mutilações na perna e no pé direito, na forma quadrada do ombro direito, do seio esquerdo e dos dedos da mão esquerda, além das linhas da cabeça, estas foram copiadas e apresentam um contorno de um bloco bruto.



As linhas mais suaves têm as formas arredondadas e apresentam-se na panturrilha esquerda, nas coxas, na curva do quadril, no seio direito e no antebraço esquerdo.

na curva do quadril, no seio direito e no antebraço esquerdo.

Ariadne apresenta diferenças no tratamento de sua superfície, contrastando partes com texturas não trabalhadas, estas, muito escuras e outras muito lisas e polidas, que acabam refletindo luz.

Movimento e Dinâmica:

Podemos perceber movimento nas pernas encolhidas, no antebraço suspenso, na coluna para frente, como se ela tivesse realizado parte do movimento para se erguer ou chamar alguém.

No enorme esforço deste movimento, não sabemos se ela está contraída pela dor do abandono, ou, pelo contrário, se o movimento do punho cerrado representa a ira de uma deusa ludibriada.

O contraste entre as formas suaves e arredondadas com as formas inacabadas provoca a sensação de dinamismo na cena, de que a qualquer momento ela terminará o movimento levantando-se para jurar a vingança.

A ausência de formas em seu rosto torna qualquer interpretação inacabada. Sabemos pela História da Arte que os traços faciais revelam muito da dinâmica interior do personagem, de sua alegria ou tristeza, fúria ou apatia. A ausência dos músculos faciais pode revelar a intenção do artista no sentido de proporcionar à obra um movimento de mistério.

Expressão:

Ariadne data de 1882 e se destaca dentre as obras produzidas na mesma época por Rodin, pois o bloco bruto em sua cabeça e as mutilações que encontramos em sua perna e nos pés, distanciam-na das obras mais clássicas do

primeiro momento de produção da *Porta do Inferno*, onde pudemos perceber a forte influência de Michelangelo sobre Rodin. Esta distância se revelou pela técnica empregada, semelhante às obras *A Meditação sem braços*, *Aurora* e *Narciso*, posteriores a 1889.

Inicialmente fiquei imaginando sobre quais os motivos que teriam levado o escultor a mudar de técnica, num momento em que ele ainda estava na fase de estudos, apresentando obras com rigor acadêmico e acabamento perfeito?

Lembrando da história da deusa Ariadne, enganada e abandonada na ilha de Naxos por Teseu, deduzi que Rodin pode ter mostrado simbolicamente a dor que a deusa deve ter sentido ao acordar sozinha na ilha, esculpindo-a mutilada, como se lhe faltasse um pedaço da alma. Por outro lado, a ausência de um rosto pode garantir a imortalidade e o mistério da entidade, seus ódios e paixões podem ser sentidos pelos mortais, porém, jamais vistos por eles.

Neste sentido, considere um ato ousado de Rodin ao experimentar novos acabamentos nesta obra, desvencilhando-se da influência da arte acadêmica e de Michelangelo, numa tentativa, ainda que precoce, de encontrar e fixar o seu próprio estilo.



O Homem que cai, 1882.

Tal como o *Torso de Adèle*, saindo da moldura dos painéis para se agarrar desesperadamente ao ressalto da verga esquerda, *O Homem que Cai* é mais uma das dramáticas figuras da *Porta do Inferno*.

O Homem que Cai, gesso⁸⁹.

Ele já se encontrava ali desde a primeira versão, onde podia ser claramente reconhecido nas fotografias enviadas por Jessie Lipscomb a Rodin, em 1887. Mas, à sua volta, no alto do painel parecia vazio, e somente na versão definitiva ele foi colocado próximo de uma multidão de pequenas figuras. Em *A Porta* tal



como a conhecemos hoje, *O Homem que Cai* aparece duas vezes, uma ao lado do *Pensador* e outra ocupando o cimo da pilastra direita, acoplado à *Mulher Agachada*, para formar o grupo conhecido com o nome de *Eu Sou Bela*.

Esta obra foi produzida em 1882, no ateliê na Rua da Universidade, 182.

Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

Em 1879 a Escola de Belas Artes de Paris apresentou uma importante exposição gráfica dos mestres da antiguidade, com folhas provenientes de coleções

⁸⁹ Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p.106.

privadas francesas, inglesas e italianas. Na rica seção de desenhos destinada a Michelangelo, alguns dos quais caracterizados por uma potente expressão de fisicidade, culminavam na *Caída de Fetonte*, reproduzida com grande destaque na publicidade da época:

*“Rodin parece recordar-se da figura de Fetonte no Homem que cai, colocado sobre a parte direita do tímpano da Porta do Inferno, repetindo a envergadura que sublinha a dramática precipitação no vazio e, sobretudo apresentando a ação como inelutável consequência do ato de vontade de um dominador iminente, o implacável Pensador da Porta de Rodin.”*⁹⁰

Nesta citação, podemos presumir que Chennevière destaca que a intenção de Rodin ao produzir o *Homem que cai* era de fazer uma releitura dramática deste desenho, *A queda de Fetonte* de Michelangelo, vista pelo escultor na exposição realizada na Escola de Belas Artes.

De fato, percebemos grande semelhança entre os dois trabalhos sobre o homem caindo, favorecendo a comparação com as imagens seguintes:



Caduta di Fetonte (part.).

Les dessins des Maitrès Anciens exposés à l'École des Beaux-Arts.⁹¹



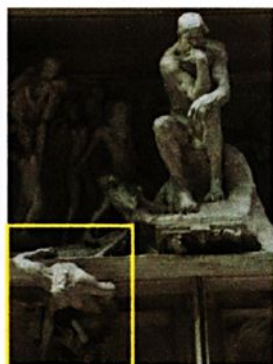
*O homem que cai, fragmento da Porta, em gesso*⁹².

⁹⁰ BERTI, 1996, p. 127, APUD: CHENNEVIÈRES, 1880, p.30.

⁹¹ Imagem extraída de BERTI, 1996, p. 129.

⁹² Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

Na *Porta do Inferno*, em gesso, exposta na Pinacoteca do Estado em 2001, a primeira posição do *Homem que cai* estava ao lado direito do *Pensador*, na horizontal, caindo do alto do painel direito, e a segunda posição estava ocupando o cimo da pilastra direita, na vertical, acoplado à *Mulher Agachada*, para formar o grupo *Eu Sou Bela*.



Fragmento 2 da Porta⁹⁴



Fragmento 1 da Porta⁹³

Descrição física da obra:

Esta obra foi feita em gesso e tem como dimensões 59,5 x 41 x 34 cm. Caracteriza-se por um homem na vertical, com o joelho direito sobre uma base de gesso de formato irregular, e a perna esquerda esticada, cujo pé se apóia na base. Suas pernas estão abertas, seu torso está inclinado para trás, assim como o seu pescoço.

Seu braço esquerdo está estendido na altura do peito e sua mão tem os dedos abertos em concha. Seu braço direito está para baixo e seus dedos estão crispados, tocando sua coxa direita.

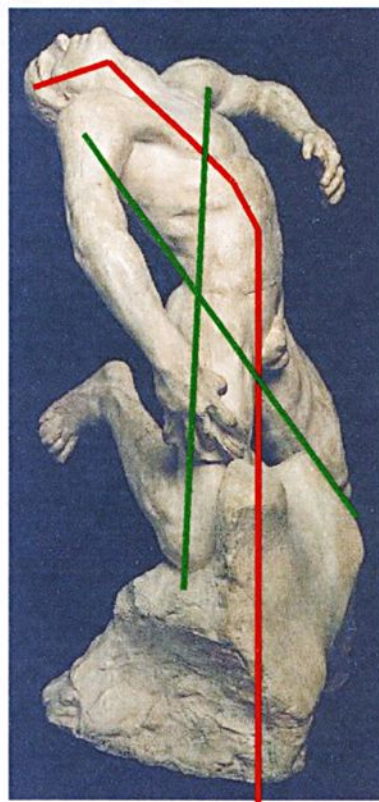
Percebe-se que há uma emenda na obra, localizada na panturrilha direita e no braço esquerdo. Seu corpo é jovem e robusto, ele tem os músculos túrgidos e bem definidos. Seu queixo é proeminente, seus lábios são carnudos, o nariz é reto, as sobrancelhas bem marcadas, a testa é pequena e os olhos e as orelhas foram apenas insinuadas.

⁹³ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

⁹⁴ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

Equilíbrio e Força:

Percebemos que a escultura está equilibrada pelas duas linhas imaginárias de cor verde, que acompanham os joelhos apoiados na base e sobem diagonalmente em X, culminando nos ombros do homem. O encontro destas linhas pode ser considerado como o ponto de equilíbrio da obra.



O eixo central foi representado na cor vermelha e se caracteriza por uma linha quebrada na altura do queixo, do peito, das costelas e descendo verticalmente até a base da escultura com muita força e peso. Estas quebras acompanham a envergadura do torso do homem.

Os pontos em que percebemos força estão localizados na mão direita crispada, no ombro esquerdo levantado, na lombar e no pescoço jogados para trás.

Forma e Contorno:

O contorno desta obra é bem definido, inspirado nos clássicos desenhos de anatomia, os quais Rodin estudava, principalmente, quando refere-se a pose severa, a musculatura túrgida e heróica e aos gestos imperiosos, todos resultantes da influência de Michelangelo.

Suas formas são cheias, arredondadas, sua superfície é lisa, contudo, por se tratar de um gesso, percebemos alguns arranhões verticais na barriga, no ombro direito, nas costelas e nas mãos.

A base tem superfícies lisas e com textura, mas em geral, a obra é bem acabada e polida.

As partes salientes da obra refletem luz, e as cavidades revelam sombras, tornando os músculos do homem ainda mais visíveis através do contraste entre claros e escuros.

Percebemos dois contornos na obra que revelam a colagem de peças avulsas: na panturrilha da perna direita e no braço esquerdo próximo à dobra do cotovelo.



Movimento e Dinâmica:

O movimento nesta obra começa pelo seu título: *O homem que cai*. De fato, a envergadura de sua coluna para trás, revela o movimento de seus braços abertos, e de seu pescoço jogado para trás indicando que ele está caindo, e a sua última tentativa para se equilibrar.

Dinamicamente, quando digo que ele está “caindo”, no gerúndio, estou identificando que ele está executando uma ação que não foi terminada, e que o movimento pode continuar acontecendo. Segundo Arnheim, 1998, p. 368: “*percebemos neste acontecimento uma seqüência organizada na qual fases seguem-se umas às outras numa ordem significativa unidimensional*”. Ou seja, descrevendo as partes da obra que realizam movimento, estou percebendo as várias etapas deste homem caindo, até ele chegar definitivamente ao chão ou, pela intenção do artista que o coloca na *Porta do Inferno*, indicando o abismo do inferno que o espera para que Minós julgue sua alma.

Expressão:

Esta obra de 1882 revela que Rodin estava ainda sob a forte influência de Michelangelo, chegando a reproduzir tridimensionalmente um desenho deste.

Quase não se percebe as diferenças entre *A queda de Fetonte* e *O Homem que cai*, pois estruturalmente elas são muito próximas na sua realização.

Mesmo estando no rol das esculturas que considereei como de “estudo”, quando Rodin ainda procurava o seu próprio estilo. Esta temática é bastante forte e pertinente para constar na *Porta do Inferno*.

Traçando um paralelo com a vida do escultor, a escolha deste homem caindo pode revelar um pouco dos anseios de Rodin, que até dois anos antes de produzir esta obra, não havia recebido nenhuma encomenda oficial do seu trabalho, e até 1880 fracassara em todos os concursos públicos para execução de monumentos para a cidade de Paris.

Expressando a queda física do homem, Rodin poderia estar expressando-se metaforicamente, sobre como sentia a queda moral do homem. A queda das suas próprias decepções com o mercado artístico, o seu desespero em cair no esquecimento ficando à margem das encomendas oficiais, nos mais de vinte anos de trabalhos sem glória e quase sem proveito, trabalhando como pedreiro ornamentista, trocando sempre de ateliê a bordo da miséria, até que, finalmente, recebeu a encomenda da *Porta*.

Rodin estaria expressando a própria queda ou a perda da dignidade sofrida por ele quando o Comitê de Bruxelas o acusou de sobre-modelagem poucos anos antes?

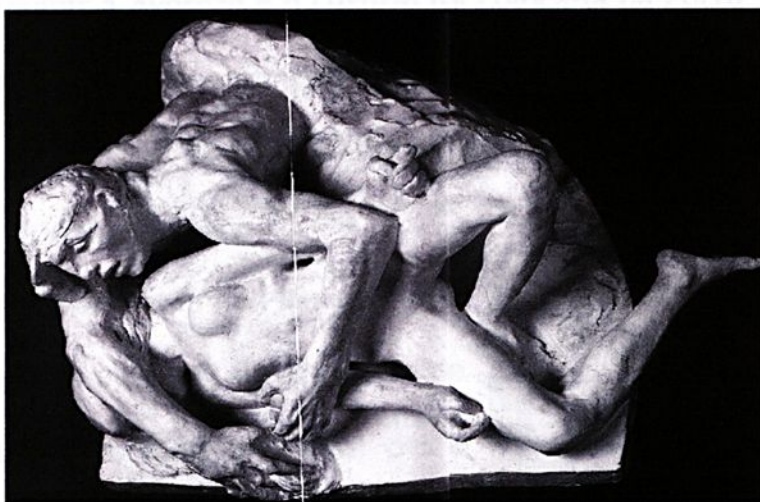
O medo da “queda” física ou moral é inerente ao homem, faz parte de seu instinto de sobrevivência estar em pé em qualquer situação, controlando a própria existência.

Neste sentido, apesar de ter considerado *O Homem que cai* uma releitura dramática da *Queda de Fetonte*, o que na expressão artística pode demonstrar ainda a imaturidade e a dependência do mestre consagrado, por outro lado, sua escolha da temática abriu caminhos para desvelar um pouco mais sobre a personalidade de Rodin, demonstrando mais uma vez que vida e obra estão intimamente associadas.



A Avareza e a Luxúria, 1883.

Reconhecemos nesta obra o torso do *Homem que Cai*, cujos braços são demasiadamente longos e envolvem o corpo de uma mulher deitada de costas, escondendo parte de seu rosto e parecendo retê-la como uma prisioneira.



*A Avareza e a Luxúria, gesso*⁹⁵

Segundo a Divina Comédia de Dante Alighieri, os que praticavam os pecados de Incontinência eram punidos como fica evidenciado a partir do II ao VI círculo do inferno. Os luxuriosos, devassos e libidinosos ficavam no II círculo, como Paolo e Francesca de Rimini; já os avaros e pródigos ficavam no IV círculo do inferno, divididos em dois grupos adversos e empurrando com os peitos nus grandes pesos, realizando cada qual, uma meia volta do círculo em sentidos opostos até se embaterem, e retomarem o caminho no sentido inverso, para chocarem-se de novo no ponto oposto do círculo.

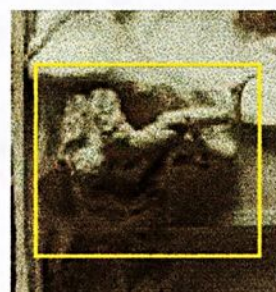
⁹⁵ Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 84-85.

Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

A proposta de Rodin ao esculpir a *Avareza e a Luxúria* foi colocá-la na *Porta do Inferno*, mas ele só encontrou o seu lugar definitivo na parte inferior do painel direito, por volta de 1889-1890, quando retirou de lá a *Máscara da Carpideira* e dos *Centauros*.

Na *Porta do Inferno*, em gesso, exposta na Pinacoteca do Estado em 2001, o casal foi colocado na vertical, em efeito de mergulho que acentuava o caráter dramático e fatal desta



*Avareza e a Luxúria, gesso da Porta*⁹⁷.

evocação, pode se reconhecer “o avaro levando instintivamente as mãos ao seu tesouro [e] a mulher louca pelo seu corpo esboçando um gesto de cansaço e bestialidade.”⁹⁶

Descrição física da obra:

Esta obra foi feita em 1883, em gesso, e tem como dimensões 22,5 x 53,5 x 46 cm. Ela compreende uma mulher deitada de lado sobre uma base quadrada, com os braços próximos ao corpo e as pernas abertas. Seu rosto está escondido pelo braço do homem que está com o seu corpo sobre o dela, com os olhos fechados e a boca aberta.

⁹⁶ Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 84, APUD Catálogo da *Exposição de 1900*, p. 214-215.

⁹⁷ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

Nesta versão, apresentada na Pinacoteca do Estado, o homem foi deixado em estado bruto, ou seja, ele não foi esculpido da cintura para baixo, parecendo estar incrustado num rochedo.

Equilíbrio e Força:

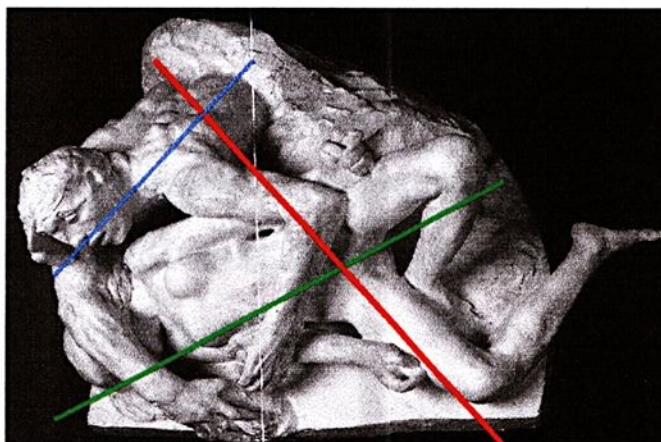
Em sua configuração espacial, a obra está equilibrada, com os personagens dispostos harmonicamente no conjunto.

A linha imaginária que representa o eixo de equilíbrio está na cor vermelha, atravessando diagonalmente a escultura, partindo das costas do avaro, passando por seu cotovelo e acompanhando na descida a coxa e o joelho da luxuriosa que está embaixo dele.

A linha diagonal verde representa o eixo de equilíbrio da mulher deitada. Esta linha acompanha sua cabeça, torso, passando pela coxa e joelho. O encontro das linhas vermelha e verde coincide expressivamente com o sexo da mulher, dita, luxuriosa.

A linha imaginária azul acompanha os pontos que apresentam maior tensão e podem ser percebidos nas costas túrgidas do homem, em seu rosto e nos ombros. Os seus braços fazem força para conter a mulher.

O rosto do avaro apresenta linhas de força e atração visual, com seus olhos fechados, a boca aberta, o maxilar pesado de um condenado sem esperança, sendo bastante expressivo.



Forma e Contorno:

As formas das coxas e seios da mulher são arredondadas e seus contornos são lisos e suaves. A ausência de textura no corpo da jovem revela sua pele acetinada.

O homem é musculoso, forte, tem braços e mãos enormes. Seus ombros são bem definidos, suas costas estão com a musculatura túrgida e o rochedo que é a continuação de seu corpo da cintura para baixo foi esculpido em contraste com o corpo da mulher, revelando talvez, suas personalidades diferentes, ele é inflexível como uma pedra, preocupado em conter o corpo dela para si, enquanto ela está despreocupada, oferecendo seus seios e pernas macias e flexíveis.

Movimento e Dinâmica:

O movimento do corpo do avaro contrasta com o repouso do corpo da luxuriosa. Ele está por cima, com a boca aberta, com os braços estendidos, não num abraço fraterno, mas, num ato de posse, trazendo para si tudo o que está a sua frente.

Em sua voracidade de ter, ele esmaga o colchão em que ela está deitada, e com a outra mão procura algo mais. O cotovelo quase sufoca a mulher que vira o rosto para o lado, travando os seus movimentos como se fosse uma fêmea no cio, quando percebe a presença do macho para cobri-la. Ao mesmo tempo ela se oferece, abre suas pernas flexíveis, joga o torso para frente revelando seus seios empinados e ombros arredondados.

Ela cerra os punhos e apóia um dos pés no colchão, como se quisesse colocar o seu quadril para cima ou se virar de bruços para melhor se satisfazer.

Na dinâmica da cena, percebemos um descompasso entre os desejos, pois ele procura o seu tesouro e ela procura o corpo do homem para satisfazer sua louca bestialidade.

Expressão:

Esta obra é mais uma das colagens produzidas por Rodin, pois ele utilizou o torso do *Homem que cai* e a cabeça feita por Camille Claudel intitulada *Estudo para Avaréza e Luxúria*, 1883, realizada na época em que ela era aluna no ateliê de Rodin.

Apesar desta obra ter sido elaborada entre 1880-83, ela foi terminada apenas entre 1889-90, momento em que Rodin estava com sua técnica mais apurada, distanciado das concepções clássicas de configuração espacial. Podemos perceber isso pela posição pouco convencional do casal apresentado nesta obra.

Reverendo o Inferno de Dante identificamos, que os avaros eram condenados a empurrar grandes pesos com o peito até se chocarem com outros condenados, que então, davam meia volta e se encontravam novamente do outro lado do círculo. Pode ser que Rodin tenha representado esta passagem simbolicamente com o rochedo partindo da cintura do avaro, reproduzindo o fardo que este deveria levar.

Neste sentido, percebo além da colaboração de Camille Claudel, evidencia-se também a influência literária de Dante nesta obra.



Estudo para Avaréza e Luxúria, Camille Claudel, 1883.

A Eterna Primavera, 1884.

Chamada inicialmente de *Zéfiro e a Terra*, *Amor e Psique* e depois *Juventude* ou *O Ideal*, esta obra foi realizada por volta de 1884 a partir do *Torso de Adèle*.

*A Eterna Primavera, bronze*⁹⁸.

A Eterna Primavera é



frequentemente comparada a obra *O Beijo*. É bem provável que tenha sido modelada para *A Porta do Inferno*, não sendo, porém, mantida ali por apresentar uma imagem demasiadamente lírica do amor entre dois seres jovens.

Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

Quando o artista realizou esta obra, ele pode ter planejado a sua inclusão na *Porta do Inferno*, mas como esta informação não está contida nas fontes bibliográficas, não arriscamos realizar uma afirmação. Outro motivo pode ser pelo fato da *Porta* estar consideravelmente adiantada, Rodin tenha se voltado para outras encomendas, como *A Eterna Primavera* e *Os Burgueses de Calais*, por exemplo, trabalhos que foram antecipados, porque para dar continuidade à *Porta* o artista dependia de ajuda financeira para o alto custo da fundição da *Porta*, o que impediu sua realização imediata. Estas são hipóteses que não foram confirmadas até o momento.

⁹⁸ Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 78.

A Eterna Primavera foi realizada no ateliê da Rua Vaugirard, 117, em 1884.

No mesmo ano, que Camille Claudel havia entrado em seu ateliê como ajudante e modelo.

Descrição física da obra:

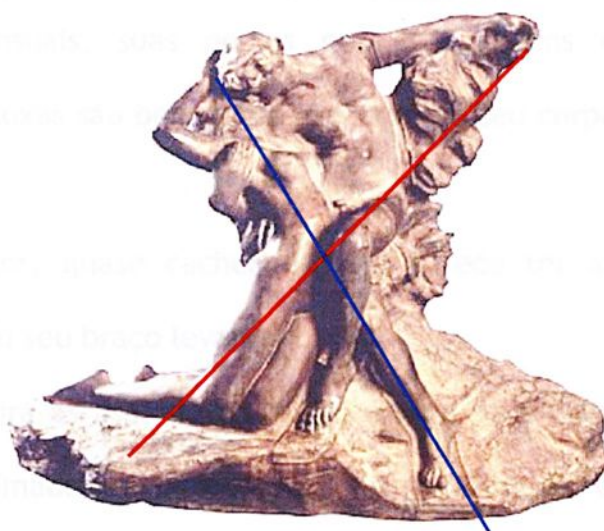
Esta obra revela um casal jovem namorando, ele sentado com as pernas cruzadas, apoiando o braço esquerdo no encosto do banco, inclinando-se para beijar nos lábios a jovem que está de joelhos, bem próxima a ele.

As pernas, o abdome e os seios roçam o corpo do rapaz. Ela inclina o torso para trás, sustentada pelo braço de seu companheiro, estica o pescoço para cima para receber o beijo e lhe afagar o cabelo.

Eles estão tão enlevados neste beijo que não percebem os observadores à sua volta. São jovens e seus desejos de vida pulsam, estão embevecidos à flor da pele.

Equilíbrio e Força:

Esta obra apresenta equilíbrio como pode ser percebido com a linha imaginária diagonal vermelha cruzando a cena da direita para a esquerda, de cima para baixo, ao mesmo tempo em que outra linha azul corta



diagonalmente a cena do beijo, de cima para baixo, da esquerda para a direita, repousando no pé do rapaz.



O encontro formado por estas duas linhas nos mostra o ponto de equilíbrio da obra, que espiritualmente coincide com o sexo do rapaz, e o seio da moça.

O foco de tensão que apresenta maior força expressiva está no entrelaçamento do casal, em seus toques mútuos, no beijo, como mostra a figura ao lado.

Forma e Contorno:

A forma do casal tem características macias, suaves como a brisa que toca o rosto da jovem. O rapaz é vigoroso, apresenta músculos bem definidos, demonstrando sua força ao segurar o belo corpo da jovem a quem beija.



Os contornos da moça são sensuais, suas pomas nuas são jovens e empinadas, sua cintura é esbelta, suas coxas são bem torneadas, todo o seu corpo é flexível às carícias do rapaz.

O jovem apresenta cabelos curtos, quase cacheados. Ela parece ter as madeixas lisas, mas estão escondidas pelo seu braço levantado.

O local onde estão sentados lembra as asas de um anjo, é uma peça toda trabalhada, com muito o entalhe aproximado do barroco pela sua sinuosidade. O chão onde apóiam seus pés e joelhos é irregular, apresentando lascas, saliências e reentrâncias.

Movimento e Dinâmica:

O casal apresenta uma dinâmica amorosa, ela com movimentos langorosos e ele, mais vigorosos, segurando-a pelas costas e axila, ativando a imaginação do observador para deduzir que a qualquer momento sua mão continuará o movimento e se deixará deslizar para baixo, acariciando o seio e o corpo da jovem.

A curva das costas e quadril da jovem revela-nos um movimento de entrega, mas também, uma dinâmica do jogo de sedução, pois enquanto ela se oferece, ele está mais pudico, segurando-se no encosto do banco e contorcendo as pernas, contendo talvez, um impulso mais ousado.

O movimento e a dinâmica do beijo revelam o amor e a entrega do casal apaixonado, revelam também, toda a sensualidade e erotismo implícito neste momento.

Expressão:

A *Eterna Primavera* se mostrou uma obra leve e prazerosa para ser analisada. Ainda que não faça parte da *Porta do Inferno*, creio que ela possa revelar a admiração do artista pelas obras clássicas, desvelando de certa forma, um pouco mais do momento histórico vivido por ele, a intensa paixão que o arrebatou a partir de 1883 e seus resultados. O florescimento de sua obra para a paixão carnal e a volúpia com que começou a esculpir seus personagens foram os predados que não o abandonariam mais.

Rodin evidenciava certa preferência por esta obra, que recebeu uma acolhida favorável por parte do público. Em decorrência da boa aceitação, ele mandou reeditá-la em bronze a partir de 1887. Vários fundidores realizaram

inúmeros exemplares desta peça, assim como, executaram mármores que são igualmente numerosos (cinco já foram localizados), o que indica o sucesso da *Eterna Primavera* e o prazer que dava a Rodin reeditá-lo.

Neste sentido, creio que esta obra possa ser considerada autobiográfica, pois a eterna primavera ou a eterna juventude que chegou na vida de Rodin, foi acionada pelo frescor e vivacidade de Camille Claudel. Metaforicamente, a partir desta relação, pode-se deduzir que ele tenha resgatado a própria juventude, ficando cheio de vida e ainda mais sensual, negando seu sentido de danação herdados de Dante de Baudelaire, e interpretando a Mulher como um ser mais próximo e menos divinal.

A Mártir, 1885⁹⁹

A Mártir sofreu numerosas acomodações após se tornar independente da *Porta do Inferno*: ela é *Eurídice*, no mármore *Orfeu e Eurídice* de 1893, exposto no Metropolitan Museum of Art, N.Y.



A Mártir, gesso¹⁰⁰

Alada e disposta em posição de mergulho, tornou-se *A Ilusão Irmã de Ícaro*, em mármore, exposto no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes de Paris, de 1896. Nos dois casos, o mármore foi executado segundo o modelo pequeno da figura, sendo ampliado no momento da transposição das marcas da modelagem. Em 1899 a escultura foi ampliada, de modo a figurar na exposição “*Rodin*” de 1900. Em diversas situações ela recebeu, a partir de então, uma série de nomes: *O Outono*, quando apresentada na horizontal, em um relevo destinado ao barão Vitta (em pedra, 1904), *O Lírio Quebrado*, quando apresentado na vertical, para o monumento funerário do jovem pintor Marius Sourisseau (mármore, 1911, Amiens, cemitério de Saint Acheul).

Análise Formal da obra

⁹⁹ A palavra mártir vem do grego (mártyr) e significa ‘testemunha’. Pelo latim eclesiástico se dizia martyre. Historicamente, era a pessoa que sofria tormentos, torturas ou a morte por sustentar a fé cristã. Hoje, é a pessoa que sofre tormentos ou a morte por causa de suas crenças ou opiniões ou quem se sacrifica, sofre ou perde a vida por um trabalho, experiência. Todo aquele que sofre, ou padece muito. Dicionário Aurélio.

¹⁰⁰ Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p.82.

A Proposta do artista:

A *Mártir* aparece na *Porta do Inferno* sob diversas formas, ela foi destinada para compor esta obra desde sua origem. Rodin teve inicialmente a idéia de fixá-la em posição vertical contra o plano de fundo da *Porta*, como se ela flutuasse no espaço imaterial do Inferno. Mas foi apenas num segundo momento, após ter descoberto a espécie de abandono ou mesmo de abatimento que oferece este corpo, quando apresentado horizontalmente, que ele teria acrescentado-lhe uma base sobre a qual ela repousa, para fazer uma *Mártir*, chamada às vezes *A Mártir Cristã*.

Nesta obra é possível encontrar a influência de Baudelaire, presente em *Flores do Mal*, que Rodin ilustrou por volta de 1887-1888. Um de seus desenhos intitulado “*A Fadiga*”, representa o poema *Uma Mártir*, citado na íntegra ao final da análise.

Foi a propósito do gesso exposto na Galeria *Georges Petit* em 1889, que esta obra recebeu pela primeira vez o título de *Mártir*.

Na *Porta do Inferno* em gesso apresentada na Pinacoteca do Estado em 2001, reconhece-se *A Mártir* em vários espaços, na parte inferior do



painel esquerdo, na figura denominada *A Fortuna*. Ela encontra-se também, na origem do casal em que se apóia, a *Fauna Ajoelhada*, assim como na figura acoplada à *Mulher Agachada* no tímpano da *Porta*.

A Fortuna, gesso¹⁰¹.



A Mártir, as 2 mulheres em pé, em volta da linha amarela¹⁰².

¹⁰¹ Imagem extraída do site: www.musce-rodin.fr

¹⁰² Idem

Descrição física da obra:

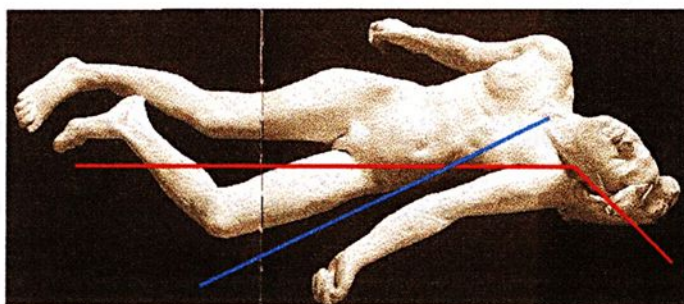
Esta obra compreende um corpo de mulher inanimado e realizado na horizontal. Suas pernas estão retorcidas e sua cabeça está inclinada para a direita. Seu braço direito está mais para frente do que o braço esquerdo, o seio esquerdo aparece com bastante luminosidade e o direito está sobreposto pelo seu braço direito, mostrando que ela não o tem, porque lhe foi retirado.

Seus cabelos são volumosos e possuem um arranjo na parte superior da cabeça. A expressão de seu rosto é complexa, pois não sabemos se é de dor ou de paz, existe um certo mistério em suas feições.

A brancura do corpo, o olhar aparvalhado fixando o vazio, suas pernas jogadas para o lado, seus braços inertes e seu pescoço quebrado nos faz imaginar, que ela passou por uma sessão de tortura, ou talvez lhe restem poucos minutos de vida, se é que foi representada viva.

Equilíbrio e Força:

A *Mártir* selecionada nesta pesquisa foi apresentada deitada, sobre uma pequena base em suas costas e quadril, não visualizado



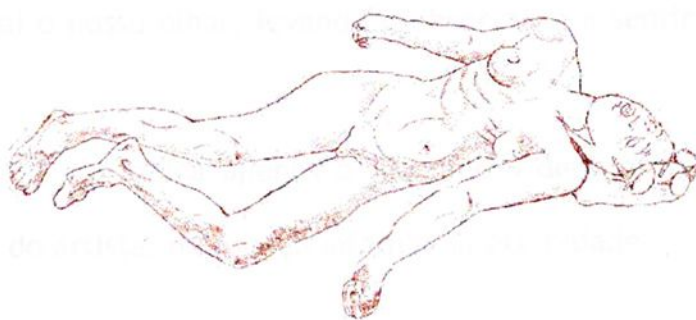
na posição fotografada da imagem. O eixo de equilíbrio está na horizontal e pode ser percebido pela linha imaginária vermelha. Esta linha se quebra para baixo na altura do pescoço, revelando a tensão com que foi esculpida nesta região.

A linha diagonal azul que corta a *Mártir* no ombro direito e seio, desce pelo ventre e termina em seu joelho esquerdo. Há outro eixo de equilíbrio indicado pela maior luminosidade, tornando-se também, outro pólo de atração visual.

A força desta obra está contida no questionamento necessário para percebê-la. Será que *A Mártir* ainda está viva? Por que ela foi esculpida com o pescoço quebrado e as pernas tortas? Se for uma Mártir Cristã, por que Rodin a colocou no Inferno?

Forma e Contorno:

Seu contorno é liso, polido, com textura nos cabelos e em algumas partes do corpo, devido à ação do tempo e da fragilidade do material empregado.



A base, as costas e nádegas não são visíveis quando *A Mártir* é apresentada na posição horizontal. Ela é magra, tem a sua forma angular, revelando os ossos da bacia, dos ombros e das costelas, porém, a barriga é arredondada, como se indicasse uma gravidez.

Seu seio direito é pequeno, redondo e aparece com boa luminosidade. O seio esquerdo está escondido pelo seu braço, parecendo que foi mutilado.

Seu rosto é redondo, os lábios carnudos entreabertos, o nariz é reto e grande, os olhos parecem abertos, e as sobrancelhas arqueadas.

O contorno de seu sexo é intrigante, pois apresenta uma saliência comprida, lembrando um genital masculino mal formado.

Suas mãos estão semi-abertas, assim como os braços remetem à lembrança de algumas representações de Cristo mostrando suas chagas nos pulsos, caso ela fosse vista na posição vertical.

Movimento e Dinâmica:

A *Mártir* evidencia algum movimento das pernas, da bacia e do pescoço, inclinando-se para a esquerda, mas dinamicamente a obra está estática, revelando talvez que este tenha sido o seu último movimento, pois ela pode estar morta.

Olhando para a obra *A Mártir*, pode-se sentir um certo estranhamento, o que nos leva a indagar o que poderia estar acontecendo? As suas formas são proporcionais, mas estão desprovidas de qualquer beleza ou sensualidade, carecendo da energia vital que atrai o nosso olhar, levando o observador a sentir repulsa ao perceber este cadáver.

Nesta obra não existe piedade, ela indica apenas o sofrimento decorrente dos membros jogados pela intenção do artista, no espaço infernal da eternidade.

Expressão:

Percebemos que Rodin ao produzir este trabalho estava influenciado pelo sentido de morte e danação, incorporado pelas leituras dos poemas de Baudelaire, *Flores do Mal*.

Identificamos também, que a influência de Michelangelo não existe nesta obra, revelando que o escultor começava a fixar o seu próprio estilo, desvencilhando-se dos cânones acadêmicos, que até então constavam das suas obras, visualizados pela postura do representado, pela anatomia e temática.

Relacionando esta obra com a vida de Rodin, recordei a irmã do escultor, Maria, que morreu de peritonite pouco depois de declarar seus votos no convento. Como se sabe, a peritonite é uma inflamação nas cavidades abdominal e pélvica, fazendo com que esta região fique com seu volume aumentado, lembrando a barriga de uma mulher grávida.



Na época da morte de sua irmã, Rodin ficou muito perturbado, chegando a abandonar a arte, e ao esculpir *A Mártir* ou *A Mártir Cristã*, é provável que ele tenha mobilizado o seu arquivo mnêmico, ainda que inconscientemente, e reeditado o trauma ocorrido nesta fase de sua vida, cujo sofrimento e desesperança podem ser observados nesta obra.

Neste sentido, creio que a produção de *A Mártir* possa ser autobiográfica, pois tamanha amargura pode ter sido acalmada pela resignação, ato de fé introjetado desde a sua infância por influências dos seus pais que eram católicos fervorosos, e também, pela sublimação por meio da dedicação à sua arte.

Anexo:

*Uma Mártir*¹⁰³, poema de Charles Baudelaire.

Entre frascos sutis, estofos laminados
E móveis os mais voluptuosos,
Estatuetas, painéis, vestidos perfumados,
Dobrando-se até o chão, suntuosos,

E por um quarto onde, como em estufa, o ar
É o mais perigoso e fatal
Em que os buquês morrentes são, a agonizar,
No seu sepulcro de cristal,

Cadáver sem cabeça expande onda tristonha
Sobre o travesseiro encharcado
De sangue rubro e vivo e em que se nutre a fronha
Com a mesma avidez do prado.

Como as vagas visões e que a sombra procria,
Que aos olhos são rígida algema,
A cabeça e os anéis da madeixa sombria
E o que tem de preciosa gema,

Sobre o criado-mudo estão como um ramúsculo,
E vazio de pensamentos,
Um olhar vago e branco, assim como um crepúsculo.
Escapa dos seus olhos cruentos.

No leito, o tronco nu ostenta sem pudor

¹⁰³ BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Trad. Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Círculo do livro, p. 200-202

E no mais completo abandono
A beleza fatal e o secreto esplendor
Das perfeições de que ele é dono;

Sua meia rosada e de ouro em sua perna
Ficou como fica a saudade.
A liga, olho secreto, arde feito lanterna,
Darda olhar de diamante e jade.

O aspecto singular de sua solitude
E ode um retrato langoroso,
De olhar provocador como a sua atitude,
Revela um amor tenebroso,

A alegria culposa, a de uma orgia estranha,
Tonta do beijo que fascina,
Esta que um anjo mau jubiloso acompanha,
A olhar das dobras da cortina;

Entretanto, a quem vê esta elegância de hética,
Do ombro o contorno árduo e sutil,
O seu porte irrequieto e a sua anca esquelética,
Como um irritado réptil,

Ela é jovem demais! — Sua alma exasperada,
Seus entediados sentidos,
Tinham-se acaso aberto â matilha alterada
Dos vagos desejos perdidos?

Este amante traidor que não pudeste viva
Com tanto amor satisfazer,
Verteu em tua carne inerte e compassiva
A imensidão do seu prazer?

Responde, morta! Por teu rígido cabelo,
Erguendo-te com braço extremo,
Dize, cabeça hedionda, em teus dentes de gelo
Ele colou o adeus supremo?

— Longe do mundo atroz, longe da turba impura,
E do magistrado curioso,
Dorme em paz, dorme em paz, estranha criatura,
Em teu sepulcro misterioso;

Teu esposo anda longe, e tua forma cruel
Junto a ele é a vigília mais forte;
E como tu por certo ele te será fiel,
Como constante até a morte.

Mulheres Condenadas, 1885

Esta obra foi uma das realizações mais audaciosas de Rodin, que surpreendeu o público pela originalidade perturbadora das atitudes arqueadas, dobradas, transtornadas, reviradas, desses acasalamientos que nenhum escultor havia ousado tratar anteriormente.



Mulheres Condenadas, bronze¹⁰⁴.

As *Mulheres Condenadas* não foram mantidas na *Porta do Inferno*, e o seu título é proveniente de um dos poemas das *Flores do Mal* de Baudelaire (CL VI), que Rodin ilustrou com um desenho mostrando o enlace de duas mulheres, uma das quais é a *Jovem com Serpente*, que havia servido de ponto de partida para as *Metamorfoses de Ovídio*, outra obra colocada na *Porta do Inferno*. Este poema está citado na íntegra no anexo, ao final desta análise.

Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

A proposta de Rodin foi inicialmente, de colocar esta obra na *Porta do Inferno*, sob o pecado da luxúria, porém, o impacto causado no público ao revelar o enlace amoroso entre duas mulheres deve tê-lo desencorajado da idéia inicial.

Apenas depois da morte do escultor, em 1917, foi que o primeiro conservador do Museu Rodin mandou fazer uma nova *Porta do Inferno* em gesso,

¹⁰⁴ Imagem extraída do Catálogo A Porta do Inferno, 2001, p. 94-95.

realizada a partir das provas tiradas dos moldes cuidadosamente conservados por Rodin, acrescentando-lhe, então, as *Mulheres Condenadas*.

Na *Porta do Inferno* em gesso, apresentada na Pinacoteca do Estado em 2001, as *Mulheres Condenadas* ficavam no painel direito, bem acima, na direção do pé esquerdo do *Pensador*.

*Mulheres Condenadas, gesso*¹⁰⁵.



Foram esculpidas num tamanho muito pequeno, tornando difícil a percepção desta obra inserida na *Porta*.

Descrição física da obra:

A obra *Mulheres Condenadas* data de 1885 e foi realizada em bronze e com dimensões 19,5 x 28,3 x 12 cm. Elas são apresentadas em atitudes eróticas. Uma delas está deitada de barriga para cima sobre uma base, que lembra uma folha de árvore pelo seu formato. Seu braço direito está sobre sua testa e o seu braço esquerdo está no alto da cabeça, tocando os próprios cabelos. Ela tem seios volumosos, seu corpo está arqueado para cima, sua perna esquerda ligeiramente aberta está apoiada na folha e a perna direita está para cima, também aberta para receber a sua companheira.

A outra mulher está de bruços sobre ela e seus braços a envolvem num abraço, roçando os seus seios. Ela está apoiada com o pé esquerdo sobre a folha e o joelho direito sobre a coxa da outra. Seu quadril está na região mais alta da obra,

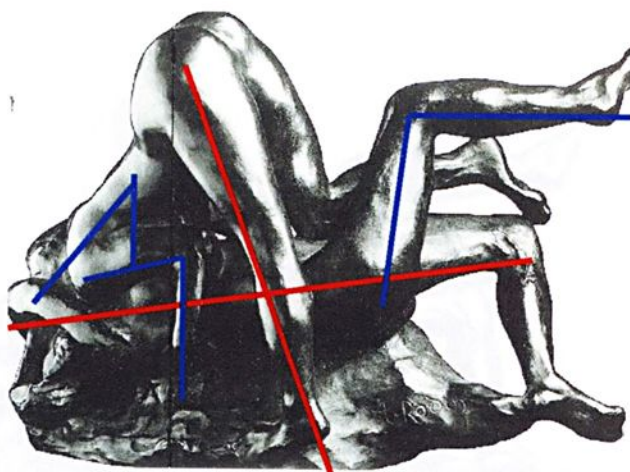
¹⁰⁵ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

inclinando as costas numa postura côncava para frente, tocando a cabeça da outra, como se estivesse beijando-a.

Os torsos estão sobrepostos e talvez inacabados, sendo difícil especificar qual a ação que os braços e cabeças estão praticando de fato.

Equilíbrio e Força:

Em sua configuração espacial, a obra apresenta um desequilíbrio perturbador, pois ela não é centrada num eixo, mas em dois eixos principais que se cruzam perpendicularmente. As linhas imaginárias percebidas na cor vermelha demonstram isso. A mais latente delas é quase vertical, ligeiramente inclinada em



sua parte mais alta para a esquerda e em sua parte mais baixa para a direita, formando uma diagonal suave, que compreende o quadril e a perna esquerda da mulher que está acima da outra.

A outra linha de equilíbrio é quase horizontal, sofrendo ligeira inclinação para cima no seu lado direito e estando mais abaixo do lado esquerdo, acompanhando o torso e a perna esquerda da mulher que está abaixo dela.

As linhas imaginárias de força podem ser percebidas na cor azul e estão na curvatura das costas da mulher que está acima, na perna direita levantada da mulher que está abaixo e no braço esquerdo da mulher que está acima, abraçando a de baixo.

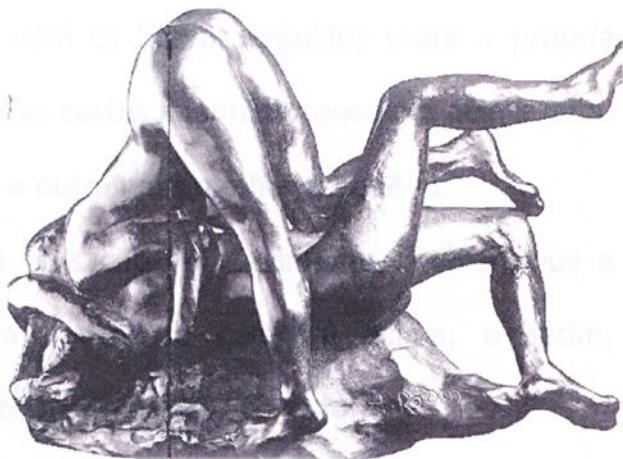
Os pontos de tensão estão por toda a obra, sendo difícil identificar algum específico. A tensão erótica revelada lembra uma grande confusão de pernas e braços, coxas e seios.

O foco de atração visual fica para a parte mais iluminada da obra, que consiste no quadril e coxas da mulher que está acima da outra.

Forma e Contorno:

As formas das *Mulheres Condenadas* se confundem do abdome para cima, mas, os lados não vistos podem ser deduzidos pelo observador, instigando-lhe a fantasia.

Elas possuem os corpos esbeltos, sensuais, apresentando formas roliças e bem acabadas. O quadril empinado da que está acima é arredondado, sua cintura é fina, e seus braços e pernas são vigorosos. Ela consegue se manter por cima, bem ereta, subjugando e sobrepondo seu corpo ao da companheira.



O seio da mulher deitada é grande, arredondado, seu ventre é liso, e o contorno de seus braços sobre sua cabeça e suas pernas abertas nos faz imaginar o abandono voluptuoso com que recebe as homenagens da outra.

Não é possível distinguir o contorno de suas faces, e tampouco podemos definir o contorno de seus cabelos que parecem lisos.

A obra apresenta a superfície lisa, com pouca variação de textura na base onde estão deitadas. Os pés e mãos não possuem a divisão dos dedos, o que foi resolvido pelo artista esculpindo apenas os seus contornos gerais.

Movimento e Dinâmica:

O momento representado parece de uma ação inacabada, como um flash fotográfico. Uma mulher está subindo na outra, acariciando-lhe as costas, beijando-lhe os lábios ou o pescoço, roçando seu corpo no outro, instigando sua companheira para no ato seguinte encaixar-se nela por completo.

O movimento perturbador dos corpos arqueados que se entregam e se tocam, se enroscam freneticamente na busca do prazer insaciável, com investidas e recuos, abandonos e ações múltiplas revelam uma obra cheia de dinamismo.

A que está deitada por sua vez, com os braços erguidos sobre a própria cabeça, num ato seguinte poderá abraçar as costas da mulher que está acima dela. Ela já levantou uma perna e está abrindo a outra para melhor recebê-la.

Os corpos arredondados passam a sensação de movimento circular, que a qualquer momento a mulher que está abaixo se colocará acima, e assim, sucessivamente, rolando seus corpos na folhagem e pelo chão afora.

Despreocupadas, elas não sentem pudor algum ao se acasalarem sob o nosso olhar curioso, mas parecem sentir-se protegidas pelo anonimato de seus rostos.

Expressão:

Inspirado no poema *As Réprobas* de Baudelaire, esta obra reflete magnificamente o clima erótico em que o leitor é envolvido.

Mesmo antes de ilustrar *As Flores do Mal*, Rodin era um grande admirador de Baudelaire, e quando decidiu esculpir *Mulheres Condenadas*, creio que a essência dos poemas já havia sido internalizada por ele.

Ao mesmo tempo, a relação amorosa com Camille Claudel pode ter favorecido no sentido de libertá-lo dos preceitos judaico-cristãos apreendidos na

infância pela sua formação católica, referentes ao certo ou errado, ao bem ou mal, tornando esta obra livre dos preconceitos, erótica e instigante.

Neste sentido, fazendo uma analogia com a vida do escultor, creio que esta obra possa revelar um Rodin mais maduro, tanto na expressão simbólica de sua arte, quanto sexualmente. Pode revelar também, que ele estava conhecendo melhor a mulher carnal e tratando o tema com mais proximidade, expondo talvez, as suas fantasias eróticas e a sua libido, até então timidamente implícita nos casais heterossexuais, com atitudes líricas e apaixonadas.

Anexo:

*As Réprobas*¹⁰⁶

Delfina e Hipólita

Ao pálido clarão das lâmpadas languentes,
Sobre fundos coxins impregnados de odor,
Hipólita sonhava as carícias potentes
Que afastavam o véu de seu jovem candor.

Buscava com o olhar todo borrasca espessa,
O longe céu de sua ingenuidade vá,
Assim como um viajante a voltar a cabeça
Para o horizonte azul que viu pela manhã.

Dos olhos mortos as lágrimas preguiçosas,
O ar partido, o estupor, a lassidão acesa,
Seus braços atirados como armas ociosas,
Tudo vinha adornar esta frágil beleza.

Estendida a seus pés, serena e sem tristeza,
Delfina era um dossel com seus olhos ardentes,
Como um forte animal que vigia uma presa,
Logo depois de a ter marcado com os dentes.

Bela forte a ajoelhar diante de frágil bela,
Soberba, hauria num voluptuoso momento
O vinho do triunfo, e alçava-se para ela
Como se a recolher doce agradecimento.

¹⁰⁶ BAUDELAIRE, 1984, P. 206-209

Procurava no olhar desta vítima aflita
O que canta o prazer, num cântico tão mudo,
Com esta gratidão de grandeza infinita
Que da pálpebra sai como um suspiro agudo.

— “Hipólita do amor, vê que coisas gloriosas!
Agora vêς então que nunca deves dar
O holocausto sagrado, o das primeiras rosas,
A estes sopros viris que as poderão murchar?

“Como efêmeras são os meus beijos e castos,
Libélulas roçando os lagos rutilantes,
Mas os de teu amante hão de deixar seus rastros,
Como relhos hostis ou carrões lacerantes;

“Hão de passar por ti como grave parelha
De cavalos ou bois de cascos sem piedade.
O Hipólita, ó irmã, volta a face vermelha,
És-me alma e coração, minha única metade.

“O volve para mim os teus olhos de céus!
Só por um teu olhar de magia e de ungôento,
Do noturno prazer eu erguerei os véus,
Forçando-te a dormir no teu quebrantamento.”

Mas Hipólita após, tendo a cabeça ereta:
— “Eu ingrata não sou e de ti não me afasto,
Minha Delfina, eu sofro e agora eu sou inquieta,
Como após um noturno e terrível repasto.

“Ah, tombam sobre mim as angústias pesadas
E um negro batalhão de fantasmas me agarra
E quer levar-me por movediças estradas,
Que um horizonte em sangue a leste e a oeste barra.

“Cometemos talvez algum ato medonho,
Se possível explica este meu frenesi,
Estremeço de medo ao dizeres: Meu sonho!
No entanto eu sinto a boca em direção de ti.

“Não me olhes mais assim, ó minha maravilha!
Tu que amo até morrer, minha irmã de eleição,
Embora possas ser mal velada armadilha
E o começo afinal de minha perdição!”

Delfina, sacudindo a madeixa neurótica,
Batendo os pés no chão, seu olhar nada terno,
Porém toda fatal, disse de voz despótica:
— “Ah, quem diante do amor ousa falar do inferno?

“Maldito para sempre o sonhador volúvel,
O primeiro a pensar, em sua necedade,

Enfrentando um problema estéril e insolúvel,
Pôr nas coisas do amor questões de honestidade!

“O que sonhou unir, e num acordo mítico,
Negrume com manhã, penumbra com calor,
Jamais aquecerá seu corpo paralisado
A este vermelho sol que chamamos Amor!

“Se para o teu prazer um fútil noivo existe,
Vai dar, virgem, o peito aos seus beijos cruéis;
E cheia de remorso e de horror e mais triste,
Os estigmas trará nos seios infieis.

“Apenas a um senhor só se pode obedecer!”
Mas a criança exalando imensa imprecação,
Súbito grita: — “Eu sinto alargar-se em meu ser
Abismo escancarado; e este é o meu coração!

“A arder como um vulcão, profundo como o Nada!
Quem poderá saciar o monstro triste e languêdo
E a Eumênide que vem de sede lacerada
E que, tocha na mão, o queima até o seu sangue?

“Estes veus a tombar nos isolem. E tanta
Exaustão possa vir que eu de prazer sucumba!
Eu quero aniquilar-me em tua alta garganta
E encontrar em teu seio a frescura da tumba!”

Descei, descei enfim, ó vítimas sublimes,
O caminho descei do longo inferno incréu!
Ide ao mais fundo abismo onde todos os crimes
Flagelados por vento e que não vêm do céu

Refervem de mistura a um rumor de saraiva.
Sombras, correi ao fim deste vosso querer;
Jamais vós podereis saciar a vossa raiva,
Vossa pena virá só do vosso prazer.

Jamais doce clarão será em vossas cavernas;
Pelas frestas porém os miasmas febreiros
Filtram a fuzilar, assim como lanternas,
E introduzem em vós seus perfumes odiosos.

Mas a esterilidade atroz desta alegria
Secas vos faz garganta e pele, de maneira
Que este vosso prazer — furiosa ventania
Escuta-se a estalar feito velha bandeira.

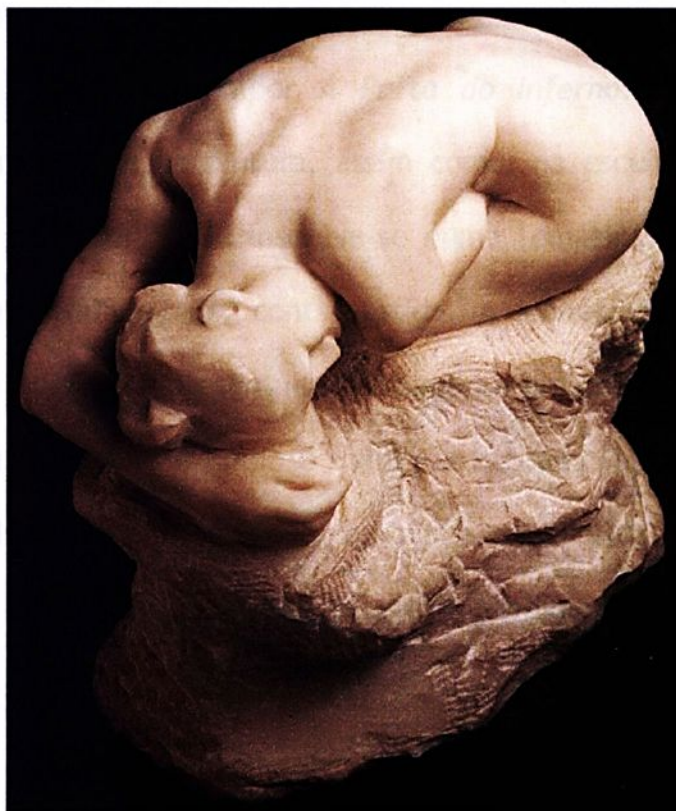
Longe da turba vil, errantes, condenadas,
Através dos sem-fins, correi como avantesmas;
Cumprí vósso destino, almas desordenadas,
E fugi do infinito a ampliar-se em vós mesmas!

Andrômeda, 1886.

Segundo a mitologia grega, Andrômeda era a filha de Cepheus e de Cassiopéia, reis da Etiópia. Cassiopéia vangloriava-se de que Andrômeda era mais bela do que as Nereides, as Ninfas do mar. Por vingança Poseidon provocou uma inundação acompanhada de um monstro do mar para flagelar a terra.

Andrômeda, mármore¹⁰⁷.

Quando Cepheus consultou o Oráculo de Ammon, foi dito que o problema terminaria se ele oferecesse sua filha como alimento para o monstro. Forçado a cumprir o Oráculo para salvar o seu reino, Cepheus acorrentou Andrômeda em pé num rochedo ao mar. Perseu, filho de Júpiter e herói de renome por ter matado a górgona Medusa, propôs que se ele conseguisse salvá-la, a tomaria como prêmio desposando-a. Assim, Perseu matou o monstro e se casou com Andrômeda. Um de seus filhos, Perses, teria se transformado num antepassado dos reis de Pérsia.



¹⁰⁷ Imagem extraída do Catálogo A Porta do Inferno, 2001, p. 93.

Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

Andrômeda pertence ao grupo de obras que exprimem a angústia ou o desespero, modeladas nos anos 1880 para compor *A Porta do Inferno*. Esta temática foi freqüentemente representada na pintura, assim como, na escultura dos séculos XVIII e XIX. O título dado por Rodin inscreve-se numa temática que conhecia e gozava de muita popularidade. Em contrapartida, a iconografia é desnorteante, porque *Andrômeda* tem sido representada, geralmente em pé, presa ao rochedo e sendo oferecida. Mas a figura de Rodin é realizada dobrada sobre si mesma, com o rosto em parte dissimulado pelo braço, aproximando-se mais das representações das imagens tradicionais da “dor”.



Na *Porta do Inferno* em gesso, apresentada na Pinacoteca do Estado em 2001, *Andrômeda* aparece no alto da cavidade do lado direito.

*Ninfa reclinada / Andrômeda*¹⁰⁸

Descrição física da obra:

A obra foi produzida em 1886, em seu ateliê na rua *Vaugirard*, 117, em Paris. Ela foi feita em mármore, com dimensões 26 x 30 x 21 cm.

Andrômeda é apresentada como uma moça muito jovem, com o seu torso inclinado pousando sobre o rochedo. Suas pernas estão encolhidas, viradas para o lado direito, sem encostar-se à barriga. Seu rosto está virado para a esquerda, o

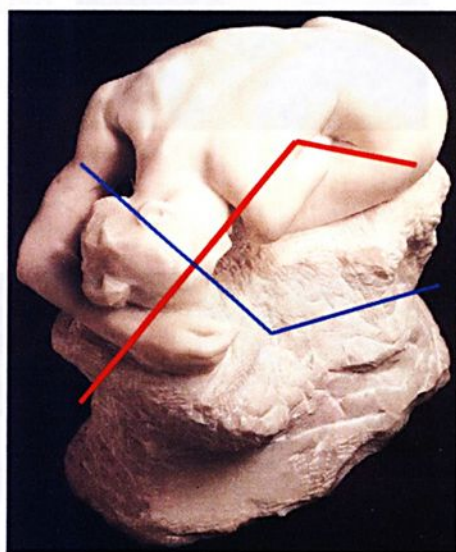
¹⁰⁸ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

seu braço direito está erguido sobre a cabeça e o braço esquerdo está comprimido entre sua coxa direita e seu abdome.

Ela repousa sobre um rochedo pouco maior do que seu corpo, e parece estar desolada ante o trágico destino.

Equilíbrio e Força:

Andrômeda está apoiada sobre o rochedo, como podemos perceber com a linha esquemática azul, posicionada sob seu quadril. Esta mesma linha sobe da direita para a esquerda na altura de seus ombros, atravessando a imagem, dividindo a cabeça do seu torso, que recebe maior luminosidade tornando-se um foco de atração visual muito forte.



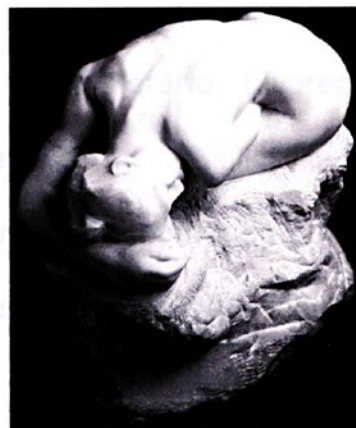
A linha vermelha, posicionada diagonalmente sobre sua cabeça e nas costas, subindo da esquerda para a direita representa o eixo de equilíbrio do seu corpo, que parece apoiar todo o seu peso na cabeça deitada sobre o antebraço.

O contorno arredondado do corpo faz com que o olhar percorra a obra no sentido circular e anti-horário, do ombro esquerdo para o quadril, subindo pelas costas, passando pela cabeça, e voltando para o ombro, continuamente.

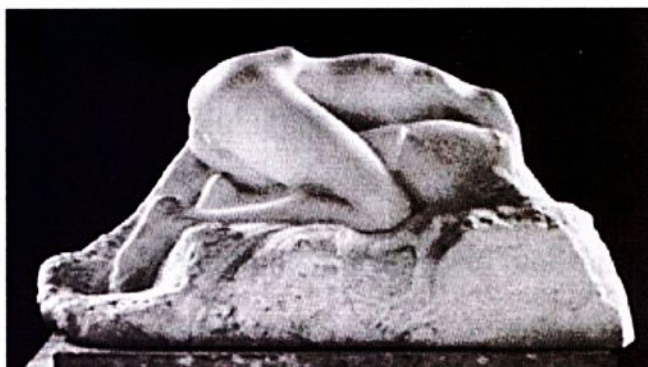
Forma e Contorno:

A forma de *Andrômeda* é suave, lisa, arredondada e juvenil. O contorno de seu belo corpo lembra uma concha branca e acetinada.

O rochedo sobre o qual ela está apoiada tem uma textura da espuma do mar quando quebra nas pedras, contrastando com o seu corpo liso.



O outro lado de *Andrômeda* revela a mesma textura lisa em seu corpo, porém, o rochedo apresenta-se mais largo e não revela a mesma textura das espumas do mar.



*Andrômeda, lado de trás*¹⁰⁹

Os seus pés são pequenos, as suas pernas são roliças e o seu quadril é arredondado. O osso da bacia pode ser visto entre a cintura e o quadril, devido à posição de seu torso inclinado para frente, apoiado sobre uma elevação que nos lembra um búzio.

Sua face direita, seu antebraço esquerdo, seus seios, e ventre ficam escondidos entre o rochedo, estimulando a curiosidade do observador em descobrir mais do que realmente foi revelado pelo artista.

¹⁰⁹ Imagem extraída de RILKE, 2003, P. 162.

Movimento e Dinâmica:

A obra apresenta movimento circular contínuo e anti-horário, favorecido pela linha que contorna o quadril e as costas de *Andrômeda*.

O movimento de seu corpo para frente e do seu braço amparando o rosto que olha para o horizonte, com a cabeça de lado, nos faz deduzir que ela está melancólica. Não percebo desespero ou aflição nas suas feições, que dinamicamente indicam que ela está dormindo.

A dinâmica da composição se distancia de sua origem, pois na mitologia grega, *Andrômeda*, foi presa ao rochedo para alimentar o monstro marinho, passando a idéia de um destino cruel e irremediável, que poderia ser traduzido em feições de pânico.

Nesta produção, entretanto, realizada por Rodin, o movimento realizado pela jovem parece uma releitura dramática feita pelo artista, sem ser, contudo, uma tradução literal.

Expressão:

Percebo que ao produzir esta obra em 1886, Rodin estava mais maduro e esculpiu *Andrômeda* poeticamente. Comparando esta obra às outras realizadas por ele no início dos anos 1880, o escultor já se desprendia na sua criação da influência direta de Michelangelo, pois a torção do corpo apresenta-se mais suave e a posição dela no espaço é menos acadêmica. Esta obra, também se distancia da influência de Baudelaire ou Dante, pois a jovem não parece apresentar o sentido de danação recorrente nas outras obras, nem o irresignável desespero que aparece nos personagens de Dante.

Andrômeda apresenta um frescor juvenil, e ainda que, esteja reclinada, escondendo-se ou chorando, ela parece mais uma ninfa do que uma oferenda ao monstro marinho.

Fazendo uma analogia com a vida de Rodin, um ano antes de produzir de *Andrômeda*, em 1884, Camille Claudel havia entrado em seu ateliê como ajudante e modelo, aprendendo técnicas apuradas e adquirindo experiência na modelagem. Neste período Rodin começou a esculpir com mais sensualidade e paixão, levando-nos a inferir que nesta obra ele tenha se utilizado de Camille como modelo, devido a semelhança física da obra com a escultora.

Neste sentido, percebo que *Andrômeda* está intimamente ligada ao momento histórico vivido pelo escultor, pela sensualidade e graça que estão latentes na obra, resultante, talvez, de seu envolvimento afetivo com Camille Claudel.

Anexo:

Imagem ilustrativa de Andrômeda salva por Perseu:

*A filha de Cepheus e Cassiopéia, reis da Etiópia*¹¹⁰



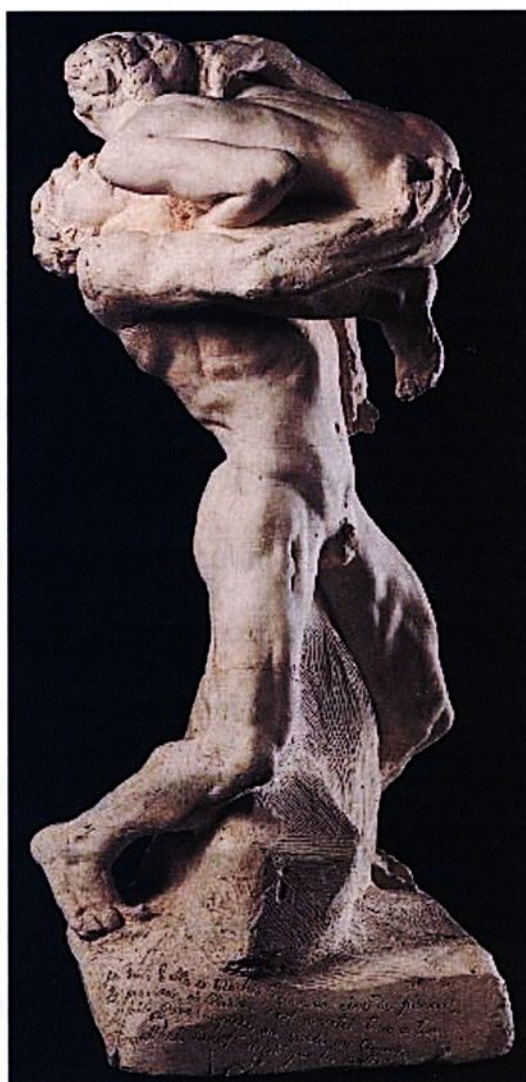
¹¹⁰ Imagem extraída do site: www.pantheon.org/areas/mytology APUD: Dr. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung. 1874.

Eu sou bela, 1886.

Para receber a *Mulher Agachada*, os braços de *O Homem que Cai* foram modificados, tal como suas pernas, a partir de então solidamente ancoradas no chão. Em 1885, esta variante teria sofrido uma nova transformação no nível dos braços, mais abertos desta vez, sendo a mulher foi substituída por uma serpente, a pedido do colecionador Antony Rouxl. Rodin explicou que esta reprodução tratava-se de um pedido expresso do colecionador.

*Eu sou bela, gesso*¹¹¹

Entretanto, o gesso hoje conservado em Williamstown (Estados Unidos) tem o mérito de realçar a ligação da figura com a



escultura helenística, e em particular, com o *Laoconte* do Vaticano. Mesmo que a influência de Michelangelo e da Renascença tenham sido predominantes no momento da realização da *Porta do Inferno*, a lembrança da escultura antiga, que Rodin estudara muito durante seus anos de juventude sempre permaneceu viva nele.

Rodin havia trabalhado com todo o cuidado no torso, cuja musculatura das costas foi trabalhada com um nervosismo impressionante, servindo de ponto de

¹¹¹ Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 109.

partida para o torso de *A Avareza*. O artista apresentou um gesso dele, intitulado o *Pequeno Torso de Homem em Extensão com Cabeça e Sem Braços*, em 1900; ampliando-o depois, em uma dimensão colossal (quatro vezes maior) e expondo-o em 1904 em Dusseldorf. *O Grande Torso* é chamado hoje de *Marsyas*.

Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

Esta escultura é composta por duas figuras que Rodin havia concebido como independentes para a *Porta do Inferno*: *O Homem que cai* e *Mulher agachada*, que nesta obra foi elevada no ar pela forte e potente figura masculina.

A colagem destas obras comportou alguns pequenos ajustes das suas posturas, em particular pelo braço direito da mulher, que aqui fora deixado cair ao invés de comprimir-se aos pés. O novo trabalho foi, posteriormente inserido na *Porta do Inferno*, em baixo relevo, no cume da pilastra direita. Esta técnica de combinar figuras, aparentemente sem conexão, para realizar com isso novas composições, constituía-se numa das estratégias artísticas de maior sucesso, no momento em que Rodin trabalhava na *Porta*, pois isso o permitia descobrir numerosas e diversas possibilidades no repertório das formas humanas, que ele estava realizando. O artista pôde assim dar às suas criações uma vida independente enquanto escultura, e ao mesmo tempo, incorporá-las ao projeto da *Porta*.

Aqui Rodin associou esta escultura ao poema *A beleza* de Charles Baudelaire, sobre a paixão sensual recusada, que ele inscreveu na base da obra:

*Je suis belle, ô Mortels, comme un revê de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour
Est fait pour inspirer au poète un amour*

*Eternel et muet ainsi que la matière.*¹¹²

Elevada pelo homem apaixonado, a mulher se retrai e o recebe numa pose friamente defensiva. O artista originalmente havia visto a possibilidade de criar uma obra plástica inspirando-se na posição que a modelo Adèle assumiu inconscientemente, durante seu repouso entre um descanso e outro; favorecendo que Rodin descobrisse uma nova série de significados.

Na *Porta do Inferno*, em gesso, apresentada na Pinacoteca do Estado em 2001, esta obra ocupava o cimo da pilastra direita. Ela foi produzida em 1886, no ateliê da Rua *Vaugirard*, 117.



*Eu sou bela, (frag.)*¹¹³

Descrição física da obra:

Esta obra foi feita em gesso e tem como dimensões 69,5 x 36,3 x 36,2 cm. Caracteriza-se por um homem em pé, sobre uma base de gesso retangular, na qual foi transcrito um poema de Baudelaire. O homem toca a base com a ponta do pé direito, e com toda a planta do pé esquerdo. Suas pernas estão levemente inclinadas para frente e abertas, o seu torso está inclinado para trás, assim como, o seu pescoço e cabeça.

Seu braço direito segura pelo quadril a mulher agachada que está sobre o seu peito, e o seu braço esquerdo está suspenso, segurando-a no ombro direito.

A mulher está com o braço esquerdo encolhido, tocando o peito do homem e o braço direito caído na vertical. Seu rosto está mais alto do que a cabeça dele,

¹¹² BERTI, 1996, p. 96. “Eu sou bela, ó mortais! Como um sonho de pedra, / E meu seio, em que sempre o homem absorve a dor, / Feito é para inspirar aos poetas este amor / Silencioso e eterno assim como é a matéria”. Tradução de Jamil Almansur Haddad, in: *As Flores do Mal*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984, p. 39.

¹¹³ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

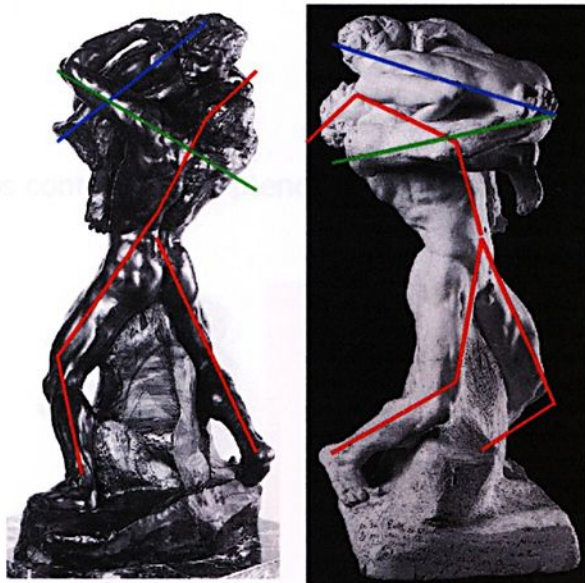
sendo que sua face está virada para o lado direito e tocando o seu ombro. Ela está tão encolhida que o seu joelho encosta-se ao seu ombro direito, como se ela estivesse contraindo-se.

As costas do homem foram trabalhadas com uma série de músculos, todos túrgidos pelo esforço feito.

Equilíbrio e Força:

Nesta obra temos a reprodução de dois ângulos distintos para fazer a análise.

Eu sou bela apresenta uma linha estrutural que proporciona equilíbrio à obra. Este equilíbrio está nas pernas abertas do homem e em sua coluna envergada para trás, representados esquematicamente com as linhas



imaginárias vermelhas. Nas pernas estas linhas formam um triângulo retângulo, mas a linha que sobe pela espinha do homem não é totalmente vertical, podendo-se afirmar que ela tende à diagonal, na primeira imagem, à direita e do outro ângulo, à esquerda.

Atravessando a linha estrutural de equilíbrio temos diagonalmente as linhas verdes indicando a força nos braços do homem que segura a mulher sobre ele. Na primeira imagem o sentido do olhar desce da esquerda para a direita e na segunda imagem a linha desce da direita para a esquerda. Outros pontos de força do homem

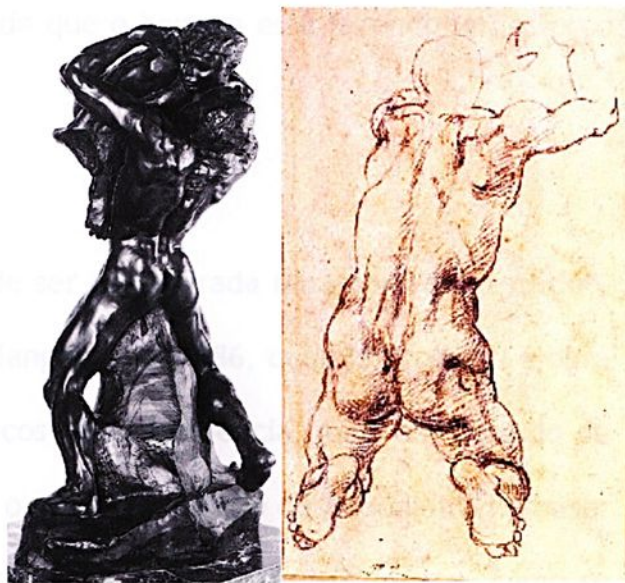
podem ser encontrados nos seus joelhos, na ponta do seu pé direito, e na inclinação do seu pescoço.

As linhas azuis representam a estrutura geral da mulher que na primeira imagem desce diagonalmente da direita para a esquerda, cruzando com a linha verde de força do braço do homem e na segunda imagem, a linha desce diagonalmente da esquerda para a direita, acompanhando sua coluna e encontrando a linha verde de força do braço do homem sem fechá-la, formando um triângulo agudo.

Forma e Contorno:

As formas são lisas e bem polidas, os contornos são plenos de sobreposições.

BERTI, 1996, afirma que: “O homem que cai *do grupo* Eu sou bela aproxima-se, particularmente, do desenho (à direita) Estudo de nu viril ajoelhado, de Michelangelo, da mesma tessitura muscular, da idêntica intenção em unir os músculos dorsais, os glúteos e as pernas em análogos perfis sinuosos e ressaltados”.



*Estudo de nu viril ajoelhado*¹¹⁴

A torção do corpo e o estudo sistemático da musculatura revelam ainda a influência de Michelangelo, como pudemos perceber comparando as imagens acima.

¹¹⁴ Imagem extraída de BERTI. 1996, p. 184.

Nesta obra as partes lisas se contrapõem às partes com hachuras, que podem ser percebidas na base que sustenta o homem e nos cabelos dos personagens.

Movimento e Dinâmica:

Percebemos o movimento nas pernas do homem, nos seus braços levantados, na envergadura de seu dorso. A mulher está encolhida, num movimento para dentro de si mesma, pernas e braços unidos, como um pássaro acorçado. A posição do corpo da mulher promove a impressão de que está em repouso, absorta em seus pensamentos.

Não é perceptível nenhum movimento dos músculos faciais desta mulher, ela demonstra apatia, calma ou indiferença.

Dinamicamente temos a sensação de que o homem está fazendo um esforço titânico para mantê-la sobre ele.

Expressão:

Se em 1882 *O Homem que cai* pôde ser considerada uma obra de “estudo”, realizada sob a forte influência de Michelangelo, em 1886, quando produziu a obra *Eu sou bela*, ele ainda apresentou os traços desta influência, mas, seu sentido de danação desapareceu, mesmo colocando o poema *A Beleza* de Baudelaire na base. O homem forte que carrega a jovem nos braços surge metaforicamente, como se Rodin expressasse o seu relacionamento tumultuado com Camille Claudel. No mesmo ano ele escreveu-lhe uma carta suplicando, para que ela fosse mais razoável e que fosse ao seu encontro, pois ele havia percorrido por horas os lugares que costumavam freqüentar, sem, contudo encontrá-la. Afirmava estar enlouquecendo e perdendo a vontade de esculpir, que tudo o que havia

conquistado, até então, já não possuía valor algum sem ela. Esta carta está nas páginas 36 e 37 do capítulo anterior.

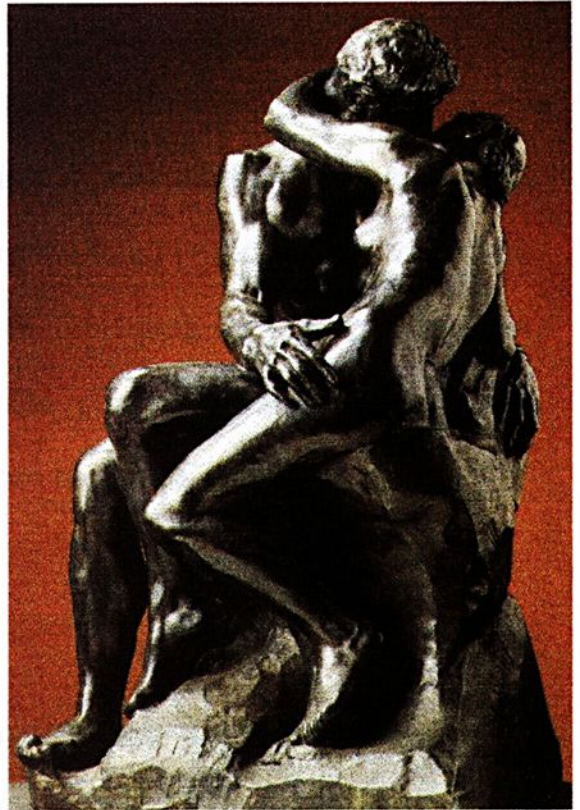
Em alguns momentos, por ciúmes ela se retraía e o recebia numa pose friamente defensiva, tal como foi expresso no poema de Baudelaire, *“Eu sou bela, ó mortais! Como um sonho de pedra...”*¹¹⁵

¹¹⁵ BERTI, 1996, p. 96



O Beijo, 1886.

No V Canto do poema, Virgílio e Dante penetram no II círculo do *Inferno*, onde vagueiam, tangidos pelo vento, os que cometeram o pecado da carne. Lá, os dois poetas encontram Paolo e Francesca, personagens que viveram de fato na Idade Média, na Itália: por volta de 1275. Francesca, filha de Guido da Polenta, havia se casado com Gianciotto Malatesta, senhor de Rimini, que a confiou ao seu irmão, o jovem e belo Paolo. Paolo e Francesca apaixonam-se um pelo outro lendo romances de amor cortês.



O Beijo, bronze ¹¹⁶

Quando eles trocaram o primeiro beijo, foram surpreendidos por Gianciotto, que os apunhalou. Dante faz as sombras dizerem: “*Amor nos conduziu a uma morte única*”.

A temática do amor proibido e a condenação eterna, a sua consequência, na opinião de alguns críticos, foi o tema que apareceu como um dos prediletos do século XIX, especialmente em Baudelaire, onde a “mulher fatal” destrói aqueles a quem fascina.

No centro do painel esquerdo da *Porta do Inferno*, Rodin havia figurado os amantes célebres no momento em que tomavam consciência de seus sentimentos.

¹¹⁶ Imagem extraída do Catálogo Rodin, 1995, p. 66.

Após algumas críticas do *La France* e *Le Figaro*, este casal ou esta obra foi retirado da *Porta*, pois evocava um estado de felicidade que não se harmonizava com o conjunto da composição.

Ela foi exposta em Paris, depois em Bruxelas, em 1887, e foi então que recebeu o título de *O Beijo*, tendo a crítica demonstrado sua surpresa por não encontrar ali nenhum elemento de figurino ou cenário que evocasse de modo direto Paolo e Francesca: Rodin havia renunciado à felicidade dos temas pitorescos, literários ou mitológicos, que na sua opinião poderia distrair o espectador, enfraquecendo a emoção que deveria ser sentida diante da representação.

Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

A proposta de Rodin ao tornar esta obra independente foi adequar o par amoroso que destoava do clima de sofrimento da *Porta do Inferno*, aproveitando para atender a encomenda feita pela direção de Belas Artes em 31 de janeiro de 1888, que havia encomendado um exemplar em mármore, com o dobro do tamanho da primeira obra em bronze. O trabalho deveria ficar pronto para a Exposição Universal, que foi aberta em 06 de maio de 1889. Todavia, Jean Turcan, o prático encarregado de sua realização, deixou de trabalhar no ateliê do artista, no início de 1889. Rodin deixou a peça de lado e esta obra só reapareceu no Salão da Sociedade Nacional de 1898, ao mesmo tempo em que apresentou o modelo grande de *Balzac*: consciente do escândalo que este iria suscitar, Rodin sentira a necessidade de mostrar também, uma obra mais tradicional como *O Beijo*. Como havia previsto, todos os elogios foram para *O Beijo*, enquanto não houve crítica

negativa lançada contra *Balzac*. Ele mesmo, porém, percebia a diferença e o progresso alcançado de uma obra para a outra comentando.

“Sem dúvida, o enlaçamento de *O Beijo* é muito bonito, reconhecia Rodin. Mas nesse grupo não encontrei nada. É um tema tratado com frequência, segundo a tradição escolar: um tema completo em si mesmo e artificialmente isolado do mundo que o rodeia; é um grande bibelô escolhido segundo a fórmula habitual e que retém a atenção estritamente sobre os dois personagens, em vez de abrir largos horizontes ao devaneio”¹¹⁷



Na *Porta do Inferno* em gesso, apresentada na Pinacoteca do Estado em 2001, a posição do casal em relação à *Porta* era na pilastra direita, no plano inferior.

O Beijo, gesso, alto relevo¹¹⁸.

Descrição física da obra:

A obra foi produzida em 1886, em seu ateliê na rua *Vaugirard*, 117, em Paris e foi feita em bronze, com dimensões 85,5 x 51 x 54,5 cm.

Ela compreende um casal jovem, sentado sobre uma base irregular, beijando-se. Eles estão nus, ela está inclinada para a direita, com a cabeça voltada para a direção do ombro esquerdo do rapaz, apoiando o seu corpo sobre o braço esquerdo dele, cuja mão firma-se sobre a base, ao mesmo tempo em que ela abraça o seu pescoço com o braço esquerdo. Ele lhe toca a perna esquerda com o

¹¹⁷ Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 51, APUD: Paul Gsell, *Propôs de Rodin sur l'art et les artistes*. La Revue, 1 de novembro de 1907.

¹¹⁸ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

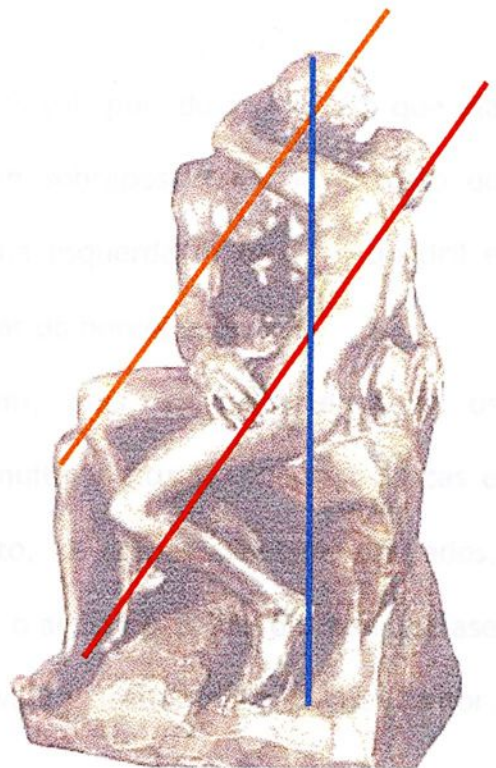
polegar bem próximo à virilha, e os outros dedos tocam-lhe a face externa da articulação coxofemoral ou culote.

Ela está em atitude lânguida, sua perna esquerda está dobrada a 45° tocando a base onde estão sentados com a ponta dos dedos do pé. Sua perna direita está a 90° , um pouco mais alta em relação a esquerda, e também toca a base com a ponta do pé. Ele está com a cabeça levemente inclinada para a direita, o tronco na vertical, e a perna esquerda realiza um ângulo de 90° . Não é possível distinguir sua perna direita, que parece estar sobreposta pela perna direita dela.

Ele tem o corpo jovem e forte, os músculos bem definidos, cabelos curtos e mãos e pés grandes. Ela tem o corpo jovem, roliço, braços e coxas proporcionais, seio pequeno e arredondado, cabelos presos, rosto feminino e pés finos e longos.

Equilíbrio e Força:

Nota-se que *O Beijo* apresenta-se sobre uma pedra disforme, cuja base parece ser retangular. As formas tendem realizar um movimento diagonal, descendente, de cima para baixo, da direita para a esquerda, causando a sensação no espectador de que a mulher sentada está escorregando, mas segura-se no rapaz ao seu lado. Este encontra-se na posição vertical, e poderia estar sustentando-a, como um pilar, porém, não percebemos em sua mão qualquer contração que revele este movimento. As pernas da mulher estão tencionadas apoiando-se no chão, desmentindo a idéia inicial de que



ela estivesse escorregando ou totalmente equilibrada no pescoço do homem ou no assento.

Podemos deduzir nesta imagem as linhas imaginárias reveladoras do equilíbrio da obra, sendo que a diagonal de cor vermelha revela o eixo principal, que desce da cabeça da mulher para o seio, a mão do homem em sua coxa, o joelho dela e por fim, os dedos do pé do homem. Outra linha diagonal traçada de cor laranja, de menor extensão, pode ser traçada paralelamente à vermelha, como outro foco de equilíbrio e atração visual.



Percebemos ainda, nas linhas azuis que formam 90° , referente a posição do homem na obra, que aparentemente sustenta a mulher. Todas estas linhas se relacionam, resultando num perfeito equilíbrio na obra. A força pode ser encontrada na tensão dos pescoços inclinados, e a energia afetiva passada de um rosto encostado no outro, no momento do beijo.

Forma e Contorno:

Esta obra tridimensional é parcialmente visível, pois do ângulo em que ela geralmente é apresentada, muitas partes ficam sobrepostas, como o rosto do homem, o braço direito da mulher, toda a perna esquerda, o torso, o quadril e ombro esquerdo do homem, acionando as fantasias do percebedor.

As configurações desta escultura variam, pois, a pedra em que os personagens estão apoiados foi esculpida com muitas texturas, cheia de lascas e reentrâncias, assim como os cabelos. Entretanto, os corpos são bem acabados, lisos, cheios de massas e volumes, indicando que o artista preferiu dar mais ênfase aos músculos do casal, totalmente envolvido nesta relação de amor,

principalmente o homem. A sobreposição das configurações, retrata toda a intimidade do casal, numa entrega mútua.

Movimento e Dinâmica:

As saliências e torções dos corpos, os pescoços, as costas da mulher quase em “S”, revelam um estudo anatômico perfeito do gestual proposto por Rodin, e herdado de Michelangelo.

Nota-se um movimento da mão direita do homem sobre a perna da mulher, o entrelaçamento de seu braço no pescoço do homem, desvelando um momento psicológico do beijo em si, das carícias, e um movimento mais ousado da mão deste homem sobre o corpo desejado da mulher.



A dinâmica desta obra nos leva a esperar pelo próximo movimento, imaginando o que irá acontecer. Mas Paolo e Francesca não tiveram esta oportunidade, pois quando tomaram consciência dos seus sentimentos, a primeira explosão do desejo logo foi contida. Rodin expressa a dinâmica do gesto inacabado, de um algo mais que não aconteceu.

Neste sentido, o movimento apresentado ocorreu como o flash fotográfico, registrando um momento único de Paolo e Francesca: o Beijo.

Expressão:

Apesar de Rodin ter minimizado a suavidade romântica da obra, afirmando que a temática de *O Beijo* era muito bonita, mas que nele não havia encontrado nada, que era um tema tratado com frequência, segundo a tradição escolar, que seria uma obra artificialmente isolada do mundo que a rodeava, ele expressou algo vivido num dado momento, que me permito associar.

Rodin, segundo fortuna crítica do artista, foi sempre reservado com relação a suas emoções e sentimentos. Após algum tempo lidando com os críticos e jornalistas, ele teria “aprendido” a dar respostas que não comprometessem sua vida pessoal. Ora, sabemos que entre 1885 e 1896 o escultor produzia qualquer uma de suas imagens, das mais eróticas às mais ousadas, com a presença de Camille Claudel, sua colaboradora, musa, amante e modelo. Esta foi uma época onde ele enalteceu muito o par amoroso, um casal, o que pode ser visualizado nas análises de *Fugit Amor*, *A Eterna Primavera* e *Paolo e Francesca*.

O Beijo revela expressa da paixão vivida por Rodin naquele momento histórico, o seu amor voluptuoso, seus impulsos de prazer e sofrimento, que por vezes ele passava por causa de Camille.

Anexo:

Canto V do Inferno da Divina Comédia¹¹⁹.

À entrada do II círculo do Inferno está a figura grotesca de Minós, que ouve as confissões dos pecadores e as distribui para os diversos círculos do Inferno

¹¹⁹ ALIGHIERI, D. “Inferno”. In: *A Divina Comédia*. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2002, p.49-54.

conforme o número de voltas com que se enrola em sua própria cauda. Minós quer impedir a entrada a Dante por percebê-lo vivente, mas Virgílio intervém alegando a vontade divina, que ele é obrigado a acatar. Encontra-se Dante então em frente de um turbilhão que arrasta violentamente e sem parada uma multidão de almas danadas. São estas as almas dos luxuriosos, e Virgílio reconhece e indica a Dante diversos personagens da Antiguidade. Dante distingue na ventania um casal amoroso que desperta sua curiosidade e pede a Virgílio para lhes falar. São eles Paolo e Francesca, os cunhados adúlteros, surpreendidos e mortos pelo marido traído, em Rimini, nos tempos de Dante.

Por este interrogados, só Francesca responde e diz que foi o amor que ela despertou em Paolo, o Amor que não perdoa à pessoa amada a falta de retribuição, que os levou juntos à morte.

Dante insiste, querendo saber como e com que eles chegaram ao conhecimento de seus recíprocos sentimentos, e é ela quem novamente responde pelos dois e conta a cena fatal em que os dois, ignaros, estavam lendo juntos a história de amor de Lancelote e Genevra. Quando chegam ao ponto em que Lancelote, induzido por Galeoto, beija o “desejado sorriso” de Genevra, Paolo, ela diz, que nunca lhe será afastado, improvisadamente beija-lhe a boca, e a leitura é interrompida. Dante, profundamente comovido, perde os sentidos e cai “*como corpo morto cai*”.

1 Do círculo primeiro fui descendo
ao segundo, onde o espaço se restringe,
e cresce a dor, em brados irrompendo.

4 Lá está Minós que horrendamente ringe;
as culpas examina já na entrada,
julga e despacha conforme se cinge.

7 Digo, que quando a alma malfadada
se lhe apresenta, toda se confessa,
e ele, que bem conhece, para cada

10 culpa, o lugar do inferno que a mereça,
tantas vezes co' a cauda então se enrola
quantos graus determina que ela desça.

13 De almas, da densa turba, uma se arrola
por vez pra submeter-se ao julgamento,
e fala, e escuta, e logo abaixo rola.

16 "Ó tu que vens ao último aposento",
disse, ao ver-me entre as almas derrelitas,
Minós, sustando o seu cometimento:

19 "vê como entras e a quem tua fé creditas,
não te engane a amplitude desta entrada".
Então meu mestre: "Por que ainda gritas?

22 Não impeças a sua fatal jornada,
pois lá, onde se pode o que se quer,
isto se quer, e não peças mais nada".

25 Os tristes sons começo a perceber
do lugar aonde eu vim, onde queixume
e muito pranto vêm me acometer;

28 vim a um lugar mudo de todo lume
que muge como mar que, em gra tormenta,
de opostos ventos o conflito assume.

31 A procela infernal, que nunca assenta,
essas almas arrasta em sua rapina,
volteando e percutindo as atormenta.

34 Quando chegam em face á sua ruína,
aí pranto e lamento e dor clamante,
aí blasfêmias contra a lei divina.

37 Entendi que essa é a pena resultante
da transgressão carnal, que desafia
a razão, e a submete a seu talante

40 Como estorninhos que, na estação fria,
suas asas vão levando, em chusma plena,
aqui as almas carrega a ventania,

43 e a revolver pra cá e pra lá as condena;
nem a esperança lhes concede alento,
não já de pouso, mas de menor pena.

46 E, como grous cantando o seu lamento,
que longa trilha formam no ar passando,
assim, trazidas pelo negro vento,

49 sombras eu vi passar se lamentando;
e ao Mestre perguntei: "Quem são aquelas
gentes que o vento assim vai castigando?"

52 "A primeira", iniciou o meu Mestre, "delas
que me perguntas quem foram em vida,
foi imperatriz de muitas cidadelas.

ss Por sua luxúria foi tão possuída
que libito fez licito em sua lei,
Pra escapar da censura merecida;

58 Semíramis ela é, que lembrarei
que a Nino sucedeu, sendo sua esposa,
na terra onde o sultão agora e rei.

61 Aquela outra é a que se matou, amorosa,
rompendo o voto às cinzas de Síqueu;
Cleópatra após vem, luxuriosa.

64 Helena vês, por quem tanta ocorreu
desgraça, e o grande Aquiles, que ora vês,
por amor combatendo pereceu.

67 Depois, Páris, Tristão"; e, vez por vez,
mais de mil indicava-me, entretido,
sombras a quem amor vida desfez.

70 De antigos cavaleiros tendo ouvido,
e damas, do meu Mestre o chamamento,
piedade me deixou quase esvaído.

73 E comecei: "Poeta, a meu contento
a esses dois falaria que unidos vão,
e tão leves parecem ser ao vento".

76 Respondeu ele: "Espera, já estarão
mais próximos de nós, então lhes pede,
pelo amor que os conduz, e eles virao

79 Numa hora então em que a tormenta cede,
a voz movi: "Ó almas combalidas,
falai conosco, se outrem não o impede".

82 Tal como pombas quando amor convida-as,
asas firmes abrindo, ao compartilhado
ninho revoam, pelo querer trazidas,

85 saíram da legião que acolhe Dido,
vindo até nós pelo vento maligno,
tão do meu grito o afeto foi entendido:

88 "Ó ser que assim generoso e benigno
vens visitar, neste negrume imerso,
nós que o mundo tingimos de sanguino;

91 se fosse amigo o rei do
Universo a ele rezaríamos por tua paz,
pois que te apieda o nosso mal perverso.

94 Toda palavra que falar te apraz -
ou ouvir, será por nós falada ou ouvida,
quando o vento calar, como ora faz.

97 Repousa a terra na qual fui nascida
sobre a marinha onde o rio Pó descende,
e pra sua paz seu séquito convida.

100 Amor, que alma gentil pronto apreende,
este prendeu pela bela pessoa
de mim levada, e o modo ainda me ofende.

103 Amor, que a amado algum amar perdoa,
tomou-me, pelo seu querer, tão forte,
que como vês ainda me agrilhoa.

106 Amor nos conduziu a uma só morte;
Caína terá quem deliu nosso alento".
Co' estas palavras resumiu sua sorte.

109 Ao ouvir dessas almas o tormento,
baixei o rosto, e quedei-me, até meu guia me perguntar:
"Que tens no pensamento?"

112 Em resposta exclamei: "Ah! que ironia!

quanto desejo, quão ledó pensar
ao doloroso passo os levaria!”.

115 Depois voltei-me novamente ao par,
e perguntei: “Francesca, o teu tormento
até às lágrimas move o meu pesar;

118 mas dize: dos suspiros no momento,
com que e como concedeu-te amor
do secreto desejo o entendimento?”.

121 E ela a mim: “Não há tão grande dor
qual da lembrança de um tempo feliz,
quando em miséria, e o sabe o teu mentor.

124 Mas, se de conhecer desde a raiz
o nosso amor demonstras tal anseio,
eu contarei, como quem chora e diz.

127 Líamos um dia nós dois, para recreio,
de Lancelote e do amor que o prendeu;
éramos sós, e sem qualquer receio.

130 Vezes essa leitura nos ergueu
olhar a olhar, no rosto desmaiado,
mas um só ponto foi que nos venceu.

133 Ao lermos o sorriso desejado
ser beijado por tão perfeito amante,
este, que nunca seja-me apartado,

136 tremendo, a boca me beijou no instante.
Foi Galeoto o livro, e o seu autor;
nesse dia não o lemos mais adiante

139 Enquanto uma dizia seu amargor,
chorava a outra alma e, como quem se esvai
em morte, eu me esvai de pena e dor,

142 e caí como corpo morto cai.

NOTAS

61: Dido, rainha de Cartago, era viúva de Siqueu quando se apaixonou por Enéas e, por este rejeitada, suicidou-se.

107: Cama é o giro do nono círculo do Inferno, onde são punidos os traidores de parentes.



Paolo e Francesca, 1887

Rodin produziu o tema de Paolo e Francesca flutuando, levados pelo vento, tais como os descreve Dante.



*Paolo e Francesca, bronze*¹²⁰

Realizou esta obra em vários mármore, profundamente diferentes uns dos outros. O grupo apresentado aqui é em bronze, e foi o primeiro a ser realizado, caracterizando a tradução do pequeno grupo que tomou lugar na *Porta do Inferno* em 1886.

Em uma outra versão em mármore de 1904, os amantes estão na vertical, recuados sobre a lateral de um bloco de mármore, o que confere uma característica mais atormentada à composição.



*Paolo e Francesca nas nuvens, 1904*¹²¹

Nesta obra a inspiração erótica de Rodin parece ter-se apaziguado: Paolo e Francesca, com os olhos fechados, agarram-se um ao outro, como duas crianças assustadas diante a um destino inexorável. Eles flutuam em uma nuvem que tem o papel de isolá-los, como convém às sombras.

¹²⁰ Imagem extraída do Catálogo Rodin Esculturas, 1995, p. 47.

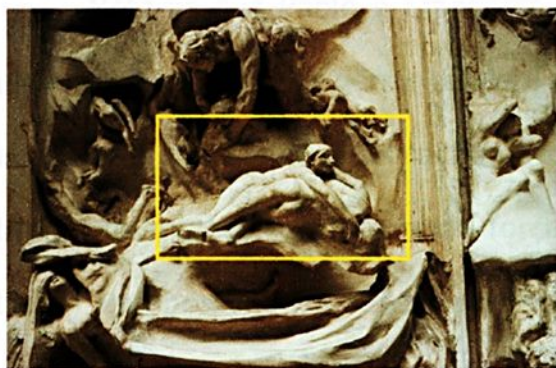
¹²¹ Imagem extraída do Catálogo A Porta do Inferno, 2001, p. 66.

Análise Formal da obra:

A Proposta do artista:

A Proposta de Rodin foi recriar plasticamente os condenados Paolo e Francesca, descritos no V canto do II círculo do Inferno, onde ficam as almas que cometeram o pecado da carne.

O escultor já havia abordado este tema em 1886, que foi posteriormente intitulado *O Beijo*. Mas esta obra foi retirada da *Porta* logo após sofrer uma crítica negativa, dizendo que o casal evocava um estado de pura felicidade e não se harmonizava com o conjunto da *Porta do Inferno*. Assim, *O Beijo* foi retirado e substituído por *Paolo e Francesca*, obra menos erotizada.



Na *Porta do Inferno* em gesso, apresentada na Pinacoteca do Estado em 2001, a posição do casal em relação à *Porta* era; eles ficavam no painel esquerdo, abaixo de *Ugolino e seus filhos*.

Paolo e Francesca, gesso¹²².

A obra foi iniciada em 1887 quando Rodin viajou para *Touraine* com Camille Claudel, produzindo lá *Paolo e Francesca* e *As Sereias*.

Descrição física da obra:

Esta escultura caracteriza-se por uma base horizontal irregular, que toca o chão em apenas três ou quatro pontos, assemelhando-se a uma nuvem. Sobre ela estão deitados dois personagens. O primeiro deles, Paolo, está deitado de lado e de costas, com a perna direita dobrada em 45° e a perna esquerda está quase

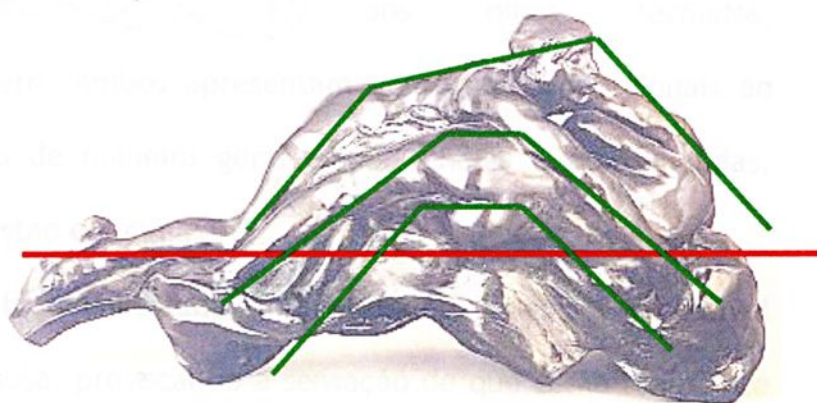
¹²² Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

esticada, fazendo leve curvatura para trás e ao mesmo tempo para baixo. A ponta do pé direito toca o calcanhar do seu pé esquerdo. Seu quadril é grande e suas costas estão curvadas para baixo numa posição aparentemente incomoda. Da posição em que a obra geralmente é apresentada, não é possível ver a sua cabeça. Deitada sobre ele e a nuvem está Francesca, de bruços, com os braços esticados para frente, segurando-se nele e na base. Seu pescoço está levantado, posicionado para frente. Seus olhos estão fechados, sua boca aberta, seus poucos cabelos estão soltos, escorrendo-lhe a franja pela testa do lado direito até a altura dos olhos.

Equilíbrio e Força:

Nota-se que Paolo e Francesca ficam sobre uma base disforme que lembra uma nuvem. As formas gerais tendem à horizontalidade, percebidas da direita para a esquerda, causando a sensação de que estão flutuando ou sendo arrastados. Os braços da mulher estão fazendo força para frente, segurando-se no homem e na base. Seu pescoço está tensionado para cima com os músculos de seu rosto contraídos, e sua boca aberta está forçando o maxilar.

Nesta imagem a linha de equilíbrio principal é reta horizontal, esquematicamente colocada na cor vermelha. As outras linhas de força estão paralelas, formando três camadas geométricas, evidenciadas na cor verde.



Forma e Contorno:

Do ângulo que a obra é apresentada, tanto no corpo da *Porta*, quanto independente dela, toda a parte da frente do homem fica escondida, sendo que uma parte das suas costas



fica sobreposta pelo braço de *Francesca*, e a cabeça sobreposta pela nuvem, revelando pouco dos seus cabelos. As formas desta escultura são lisas e bem polidas, não ocorrendo variação de textura.

Os corpos são jovens, lisos, e roliços. *Paolo* tem o quadril grande e

arredondado. *Francesca* tem as costas mais magras, revelando suas costelas. As formas do seu rosto surgem com claros e escuros, além dos olhos fechados,



reveladores da dor e desespero. Ambos apresentam contornos proporcionais ao tamanho do corpo, possuindo de maneira geral formas cheias e arredondadas, assim como a nuvem em que estão em cima.

Pelo fato da base não ficar encostada completamente no chão, é possível distinguir a sombra que ela causa, provocando a sensação de que estão realmente flutuando.

Movimento e Dinâmica:

Percebemos o movimento dos braços de *Francesca* para frente e de seu pescoço para cima. O movimento de seus olhos fechados e sua boca aberta, forçando o maxilar para baixo. Outro movimento que pode ser percebido é o do seu joelho direito apoiado sobre a nuvem. *Paolo* apresenta movimento de repouso, ele está jogado sobre a nuvem, inerte, parece estar morto ou indiferente ao que se passa.

As formas arredondadas da nuvem com a sombra sob ela passam a sensação de leveza e movimento, como se tudo fosse flutuar a qualquer momento.

(...) e como grous¹²³ cantando o seu lamento, /que longa trilha formam no ar passando, /assim, trazidas pelo negro vento, /sombras eu vi passar se lamentando; /e ao Mestre perguntei: “Quem são aquelas gentes que o vento assim vai castigando?” (...)

(...) E comecei: “Poeta, a meu contento/ a esses dois falaria que unidos vão, / e tão leves parecem ser ao vento”./ Respondeu ele: “Espera, já estarão/ mais próximos de nós, então lhes pede,/ pelo amor que os conduz, e eles virão. (...)

(...) Numa hora então em que a tormenta cede, / a voz movi: “Ó almas combalidas, / falai conosco, se outrem não o impede”./ Tal como pombas quando amor convida-as, / asas firmes abrindo, ao compartilhado / ninho revoam, pelo querer trazidas, / saíram da legião que acolhe Dido, / vindo até nós pelo vento maligno, / tão do meu grito o afeto foi entendido (...)

(...) Toda palavra que falar te apraz - / ou ouvir, será por nós falada ou ouvida, / quando o vento calar, como ora faz.(...)

(...) Amor nos conduziu a uma só morte; / Caína terá quem deliu nosso alento”. / Co’ estas palavras resumiu sua sorte. (...)

(Fragmentos sobre Paolo e Francesca, do V canto do *Inferno* de Dante¹²⁴).

No poema de Dante percebemos que dinamicamente os versos revelam o movimento no turbilhão, que arrasta violentamente e sem parada a multidão de almas danadas, onde vagueiam, tangidos pelo vento, *Francesca* se agarra

¹²³ Grou ou Grua, do latim vulgar *gruu; latinos: grus, uis, “corvo”. Na Zoologia, ave pernalta, cultrirrostra (bico em forma de lâmina de faca). Dicionário Aurélio.

¹²⁴ ALIGHIERI, D. “Inferno”. In: *A Divina Comédia*. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2002, p.49-54.

desesperada, para não ser lançada para longe de *Paolo* e se perder no meio das nuvens.

Expressão:

Sendo esta a segunda versão feita para o tema de Paolo e Francesca, observa-se uma diferença brutal entre *O Beijo* e esta obra. Apesar de Rodin ter sido contrário às realizações plásticas literais, vejo que aqui ele atendeu plenamente ao que a crítica havia reivindicado.

Relendo os versos de Dante referido no item anterior, interpreto que o escultor representou o momento exato em que Dante pediu para as almas falarem da sua desgraça, e foi Francesca quem lhe respondeu, como pode ser visto pelo seu pescoço levantado e boca aberta, como se iniciasse a narrativa da sua triste história.

Esta obra revela grande expressividade, demonstrando que mesmo sendo literal, a torção dos corpos, a sobreposição e a maneira como Rodin resolveu a base com nuvens, revelam que o artista estava começando a fixar o próprio estilo, afastando-se - ainda que aos poucos - da influência de Michelangelo.

Esta obra foi produzida quando Rodin estava junto com Camille Claudel, e naquele momento eles eram amantes. Não fosse pelo rosto sofrido de Francesca, poder-se-ia afirmar que tratava-se de um casal na sua intimidade. Ora, por mais desesperada que seja esta obra, ela nem se compara à aflição expressa em *Ugolino e seus filhos*, obra anterior ao aparecimento de Camille na vida de Rodin.

Revendo a biografia do artista, temos indícios de que sua personalidade era cheia de conflitos, que ele era carente, inseguro e retraído, semelhante aos condenados da *Porta*, e a presença da escultora em sua vida, pode lhe ter permitido negar o seu sentido de danação, assimilados desde a infância, com as

duras críticas sofridas, inicialmente por parte de seu pai e depois pela sociedade, favorecendo, neste sentido, com que Rodin começasse a esculpir com mais sensualidade e paixão, utilizando-se de Camille como modelo, e abrindo-se ao lirismo e a exaltação da paixão carnal, itens recorrentes na sua produção a partir de 1883.



Fugit Amor, 1887.

Obra também conhecida como *O Sonho* ou *A Esfinge*, representa a corrida infernal de dois seres perseguidos pela tormenta, que no II Círculo do Inferno, sacode, fustiga e fatiga sem repouso os que cederam a uma paixão culpada.

*Fugit Amor, bronze*¹²⁵.



A imagem da corrida irremediável para o abismo, corrida trágica, como salienta o rosto do rapaz, corresponde a todo um aspecto do simbolismo contemporâneo, marcado pela angústia e o pessimismo das *Flores do Mal* de Baudelaire, que Rodin ilustrava naquele momento.

Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

Esta obra foi concebida para *A Porta do Inferno*, aparecendo duas vezes no painel direito, uma das quais está combinando à figura feminina chamada *O Despertar*, e a outra caracteriza o homem que aparece com um panejamento em suas pernas. Esta é mais uma releitura plástica do II círculo do Inferno, onde ficam as almas dos luxuriosos, segundo Dante. Esta temática foi explorada por Rodin em *O Beijo*, 1886, com bastante erotismo e em *Paolo e Francesca*, 1887, mais literal, acompanhando o texto.

¹²⁵ Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 60-61.

Na *Porta do Inferno*, em gesso, exposta na Pinacoteca do Estado em 2001, a primeira posição do casal em relação à *Porta* era a que estava no centro do painel direito, mas em posição invertida àquela que está sendo analisada, pois na *Porta*, o homem ficava embaixo, de braços para cima segurando a mulher, que por sua vez, estava de costas para ele e segurava a própria cabeça em

suas mãos. A personagem feminina deitada abaixo deles no gesso 1 é conhecida como *O Despertar*.



Fugit Amor, gesso 1 ¹²⁶

A segunda posição em relação à *Porta* encontrava-se também no painel direito, mas abaixo, no canto direito, quase escondidos. Na figura 2, o homem recebe um panejamento entre as pernas para disfarçar sua nudez.



Fugit Amor, gesso 2 ¹²⁷

A escultura foi produzida entre 1886-1887, no ateliê da Rua *Vaugirard*, 117. Existem controvérsias nos catálogos consultados sobre a data da sua realização.

Descrição física da obra:

Esta obra foi feita em bronze e tem como dimensões 35,7 x 44,2 x 28,7 cm. Caracteriza-se por duas bases, a primeira base alta, retangular, que toca o chão e a segunda base sobreposta àquela, arredondada nas bordas e um pouco maior do

¹²⁶ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

¹²⁷ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

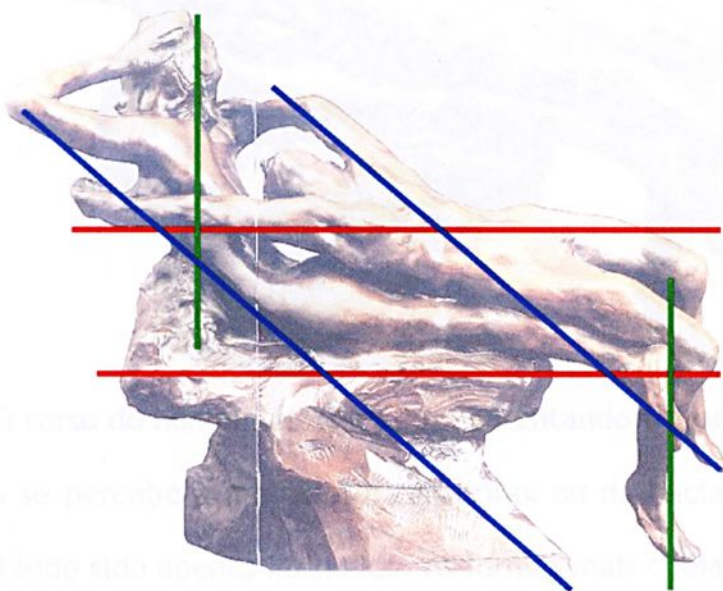
que a de baixo. Sobre ela está uma mulher de bruços, com o abdome e o tronco voltados para cima. A base arredondada tem uma elevação que sustenta sua barriga.

A mulher segura a cabeça com as duas mãos. Deitado sobre seu quadril e suas pernas, encontra-se um homem com os braços para cima, sendo que o braço esquerdo segura o ombro da mulher e o braço direito segura o seu seio. Suas coxas apóiam-se sobre os pés da mulher e seus joelhos pendem no vazio, fora da base. Seu pescoço está completamente inclinado para trás, olhando as costas da mulher e sua boca está aberta. Seu genital é apenas insinuado.

Esta obra foi constituída pelo acoplamento de duas figuras, uma das quais, o *Adolescente Desesperado*.

Equilíbrio e Força:

Nota-se que o casal está sobre uma base alta, relativamente disforme, sendo que a parte de baixo tem arestas e a de cima é arredondada. As linhas gerais tendem à horizontalidade, mas, nas suas extremidades elas tornam-se verticais, formando ângulos de 90° . Com o traçado de linhas imaginárias na cor vermelha, paralelas horizontais, e linhas verdes, paralelas verticais é apresentado uma certa instabilidade na composição.



As linhas de tensão que quebram a estabilidade e o equilíbrio das linhas verticais e horizontais podem ser indicadas pelas linhas diagonais e paralelas azuis, que cortam a imagem de cima para baixo, da esquerda para a direita, tornando-se um dos focos de maior força e atração visual.

Fugit Amor apresenta a tensão constante, na atitude da mulher levantando os braços e segurando a cabeça, numa posição nada cômoda do homem segurando-se na mulher, fazendo força com os braços para cima e o pescoço para trás.

A obra porém, está equilibrada, mas promove a sensação de que o homem vai cair por entre as pernas da mulher a qualquer momento.

Forma e Contorno:

As costas da mulher configuram uma cavidade. O seu corpo é jovem, roliço, seu quadril é protuberante e seus pés são roliços e pequenos. Seu rosto não tem formas muito definidas, é possível distinguir apenas o nariz



arrebicado e os olhos fechados. O torso do homem é achatado, aparentando tratar-se de um adolescente. Nele não se percebe a musculatura do tórax ou da bacia. Seu genital é um pequeno toco, tendo sido apenas insinuado. As formas mais cheias do rapaz estão em suas coxas e perto da axila, pois os seus braços estão levantados, tornando os músculos desta região ligeiramente visíveis.

Os corpos são lisos e polidos, fazendo contraste com a base. Entretanto, a cabeleira da mulher e as mãos foram deixadas quase em estado bruto, com muitas texturas, como se a obra estivesse inacabada.

A perna direita da mulher está sobreposta ao corpo do jovem, seus seios, na mão direita dele e a parte de baixo de seu rosto sobreposta pelo seu próprio ombro.

Movimento e Dinâmica:

O movimento dos braços dos dois personagens indicam que ela está com as mãos na cabeça, talvez arrependida, desesperada ou simplesmente protegendo-se contra o vento; ele segurando-se nela, movimentando o pescoço para trás, assim procede para poder vê-la ou agarrá-la da melhor maneira possível, pois a qualquer momento ele pode cair, e seus corpos frágeis serem levados na tormenta, que sacode e fustiga sem repouso as almas pecadoras.

Ele abre a boca, cansado, parecendo desfalecer. Estaria ele está agonizando? Ou estaria gritando, chamando pela mulher, para que o ajudasse a segurar-se melhor?

Ela com as mãos na cabeça estaria ouvindo o seu clamor? Ou encontra-se desdenhosa quanto ao destino nefasto do rapaz, porque serão castigados pela eternidade.

Expressão:

Para realizar *Fugit Amor*, Rodin utilizou-se mais uma vez dos poemas do Inferno de Dante, especificamente o Canto V do II círculo, cujos pecadores são devassos e libidinosos.

A expressividade com que dotou esta obra é muito diferente da íntima sensualidade encontrada em *O Beijo*. Ela é também diferente na literalidade de *Paolo e Francesca*, que mesmo desesperados, ainda apresentam uma certa doçura.

Fugit Amor mata toda e qualquer esperança que o observador possa procurar. Nela, Rodin expressou toda a sua amargura, angústia e pessimismo evocado do simbolismo contemporâneo.

Naquele momento Rodin ilustrava o livro *As Flores do Mal* de Baudelaire, e para melhor interpretar os seus poemas, envolvido com o clima negativo e angustiante do livro, pode ter sido influenciado na produção desta obra.

Mas, como Rodin trazia em si uma personalidade taciturna, uma vida marcada por decepções profissionais e familiares, que nem mesmo em sua maturidade ele conseguiu vencer: basta nos lembrarmos das entrevistas concedidas a Paul Gsell, quando o escultor estava com 71 anos, que ao final levou Gsell concluir: “*muita amargura misturava-se à ironia de Rodin*”¹²⁸.

Ao produzir esta obra Rodin expressou mais do que Dante ou Baudelaire, é provável que ele tenha desvelado muito mais de si e da sua amargura com a vida..

¹²⁸ GSELL, 1995, p. 105.



Polifemo, 1887.

Segundo a mitologia grega, o ciclope Polifemo apaixonou-se pela ninfa do mar Galatéia que amava o pastor Ácis, filho de Fauno e de uma Náíade.

Polifemo era um gigante feroz, com apenas um olho na testa, o terror dos bosques, ao qual nenhum estrangeiro desprotegido escapava ileso.

*Polifemo, bronze*¹²⁹

Ele desafiava o próprio Júpter (Zeus), mas, aprendeu a sentir o que era amor, quando dominado por uma fatal paixão por Galatéia, esqueceu-se dos rebanhos e de suas cavernas bem providas de alimento. Então, pela primeira vez ele começou a preocupar-se com a própria aparência, procurando torná-la agradável. Ele penteou os cabelos hirsutos, aparou a barba com uma foice e contemplou na água as suas grosseiras feições, procurando compor sua fisionomia. Seu amor pela carnificina e sua sede pelo sangue já não o dominavam mais, e os navios que tocavam na ilha partiam sem serem molestados.

Existia um rochedo que se projetava para o mar, onde o enorme ciclope subiu e tocou um instrumento formado por diversos tubos, fazendo com que sua música ecoasse pelos montes e pelas águas. Galatéia que estava escondida sob um rochedo junto de seu amado Ácis escutou a canção distante, que era cheia de extravagantes louvores à sua beleza, misturada com apaixonadas censuras à sua frieza e crueldade. Quando Polifemo terminou de tocar, levantou-se e semelhantemente a um touro feroso, que não pode se manter quieto penetrou no



¹²⁹ Imagem extraída do Catálogo A Porta do Inferno, 2001, p.97.

bosque. Galatéia e Ácis já não se preocupavam mais com o gigante, quando, de súbito, ele surgiu e sua voz era um rugido enfurecido. Tomada de terror Galatéia mergulhou nas águas, mas Ácis virou as costas e fugiu gritando. O ciclope perseguiu-o, e arrancando um rochedo da encosta da montanha, atirou-o sobre ele, esmagando-o.

Galatéia conferiu-lhe todas as honras de seu avô, o rio-deus. O sangue vermelho escorria do rochedo, mas pouco a pouco, foi tornando-se mais pálido, como a corrente de um rio. O rochedo abriu-se e a água que corria pela fenda, produziu um agradável murmúrio.

Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

Em 1866 o artista Auguste Ottin havia escolhido este episódio, para decorar a fonte Médicis no Jardim do Luxemburgo, em Paris. Rodin conhecia bem o bairro do Luxemburgo e gostava de passear por ali.

Depois de ter feito uma figura em gesso, o artista buscava como interpretar esta obra que tanto lhe agradava; pensou em Narciso, em Milo de Crotona, até que, tendo constatado a semelhança de sua obra com o *Polifemo* de Auguste Ottin, ele lhe deu o mesmo nome e acrescentou duas pequenas figuras, conhecidas com o nome de *O Eterno Ídolo*, utilizadas inúmeras vezes, nascendo assim o grupo completo, do qual existem poucos exemplares em bronze.

A obra em sua origem foi uma das centenas de figuras modeladas nos anos 1880 para compor a *Porta do Inferno*.

Na *Porta do Inferno* em gesso, apresentada na Pinacoteca do Estado em 2001, *Polifemo* foi colocado no centro do painel direito, em dois exemplares idênticos, próximos um do outro, como estão As Sombras.

*Polifemo, gesso*¹³⁰.



Descrição física da obra:

Polifemo foi feito em 1887, em bronze com as dimensões 24,4 x 13,7 x 15 cm. Ele está subindo no alto de um rochedo de onde brota uma fonte, que pode ser percebida na cor branca. Ele está de costas para o observador, sua perna direita está na parte mais alta do rochedo, assim como as suas mãos.

Sua perna esquerda está tomando um impulso para acabar de subir. Sua cabeça está inclinada para frente e ele o olha algo além do mar, do alto da falésia.

Seu corpo é comprido, forte, porém, simplificado. Ele não tem cabelos e na posição em que a obra geralmente é apresentada, não é possível distinguir a parte da frente de seu corpo, tampouco podemos ver o seu semblante.

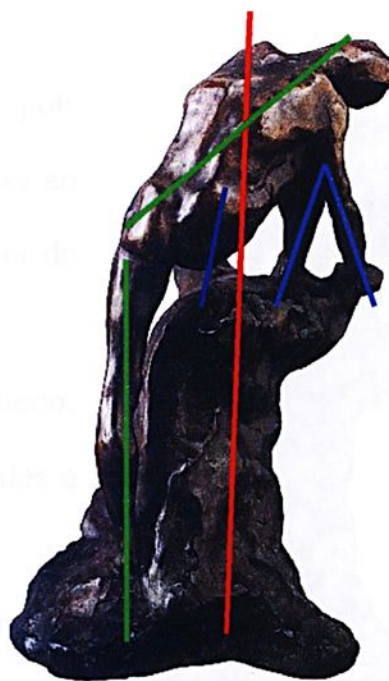
¹³⁰ Imagem extraída do site: www.rmn.fr

Equilíbrio e Força:

Esta obra está equilibrada como podemos perceber pela linha imaginária vertical vermelha que acompanha o corpo de *Polifemo* subindo no rochedo.

As linhas de força podem ser percebidas na cor azul e acompanham os braços de *Polifemo* fazendo força para subir no rochedo, assim como, a sua perna direita apoiada no alto, deixando a outra perna pronta para subir. Como a perna direita está escondida na frente do personagem, coloquei a linha azul solta, e seu quadril, indicando onde está a perna direita.

A linha que indica maior atração visual foi representada na cor verde, pois o sentido do olhar vai da cabeça de Polifemo descendo diagonalmente da direita para a esquerda, e na altura de seu quadril desce verticalmente. Talvez a atração visual esteja nesta região, pois indica o movimento de seu corpo, e também porque é a parte que denota maior luminosidade.



Forma e Contorno:

A forma de *Polifemo* parece desproporcional, pois a sua perna esquerda é muito comprida em relação ao seu braço. Sua cabeça também é representada menor do que o normal.

O contorno de suas costas lembra um rochedo, pois ele apresenta músculos túrgidos, ombros grandes e largos.

Sua superfície é lisa e polida, assim como a maior parte da superfície do rochedo em que ele está subindo, lembrando as rochas lisas que ficam na beira da água.



Existe um contorno mais esbranquiçado descendo pelo rochedo, ele é mais fino em cima e abre para baixo, como se fosse a água que brota das pedras estourando numa espuma branca e arredondada quando cai.

Movimento e Dinâmica:

Polifemo está se movimentando para cima do rochedo, talvez para procurar a sua amada, a ninfa Galatéia.

Quanto ao movimento da água que desce pelo rochedo, podemos inferir duas interpretações; a primeira, quando *Polifemo* matou Ácis e a água que escorreu seria o sangue do amante de Galatéia, que se tornou um rio; a segunda que a água poderia ser a representação simbólica da própria ninfa Galatéia, que fez brotar o amor no coração do ciclope.

Expressão:

Polifemo um terrível gigante da mitologia grega nos revela através de sua história, uma situação semelhante a acontece em nossos dias, que é matar por amor. Este “matar” pode se dar de várias maneiras, desde a sua forma literal como nos crimes passionais, até pelo cerceamento da liberdade e individualidade do sujeito a quem “se quer bem”.

Por seu crime Rodin o colocou na *Porta do Inferno*, junto aos outros condenados. Nesta obra o escultor estava com sua técnica mais desenvolvida, pois o seu processo criativo partiu para a simplificação, semelhantemente ao Movimento Simbolista, que tem como características principais a visão subjetiva, simbólica e espiritual do mundo, adotando novas formas de expressão, e traduzindo as suas impressões por meio de uma linguagem em que a preocupação estética se diferencia do Belo ou do Sublime, pois a imitação ou a representação do real passava antes pela expressão subjetiva do artista.

Mesmo que Rodin não tenha feito parte do movimento simbolista, é provável que esta obra se aproxime dos seus conceitos fundamentais.

A escolha do título da obra foi influenciada pela Fonte Médicis, mas, também pode representar uma analogia com a vida do artista. Provavelmente ele tenha contado um pouco de vida amorosa com Rose Beuret e Camille Claudel, pois ambas cobravam dele a exclusividade de seu amor, que era dividido - eventualmente - com os modelos do ateliê. O cerceamento de sua liberdade com as ameaças constantes das duas mulheres, podem ter feito ele sentir a sensação de “morte”

decorrente do conflito imenso e irresolúvel para ele, intimidando-o se culminasse num crime passional.

O Despertar, 1887.

Esta obra mostra uma mulher ajoelhada, com o corpo esbelto, os dois braços dobrados no ar em um gesto que destaca o torso. Ela faz parte das obras que serviram de ponto de partida a Rodin, por volta de 1887-1888, para ilustrar o poema *A Má Sorte* do livro *As Flores do Mal*, de Baudelaire. O poema está citado na íntegra no final desta análise, em anexo.

O Despertar, bronze ¹³¹.

O Despertar é uma versão suavizada da obra *A Fauna Ajoelhada*, que foi colocada no tímpano da *Porta do Inferno*, no grupo *Orfeu e as Mênades*. Posteriormente, ela foi isolada e esculpida em mármore.

O rosto com a expressão de careta e o nariz amassado que a caracterizavam inicialmente, desapareceram nesta versão feita em bronze, que é a única fundição conhecida dela até hoje.



¹³¹ Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 101.

Análise Formal da obra

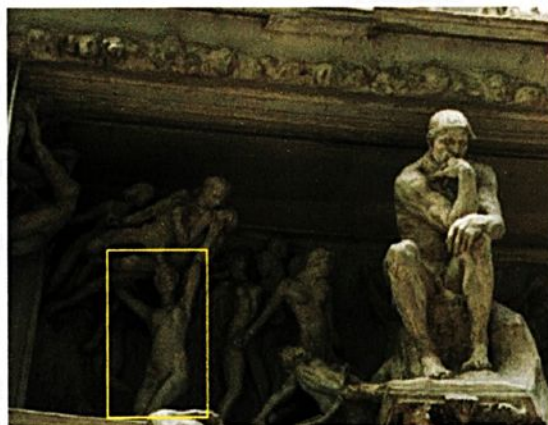
A Proposta do artista:

A proposta de Rodin foi realizar uma versão mais lírica da obra *A Fauna Ajoelhada*, e colocada na *Porta do Inferno*. Paul Gsell comenta as intenções de Rodin ao reeditar esta obra:

“O *Despertar* testemunha a paixão de Rodin pelo corpo feminino, que evoca por sua força ou por sua graça as imagens mais variadas. Por momentos, ele parece uma flor: a flexão do torso imita o caule... Por momentos, lembra uma liana flexível... Outras vezes, ainda, é uma urna... O corpo humano é, sobretudo o espelho da alma e daí vem sua maior beleza...”¹³²

Adorador da mulher e da Natureza, como ele mesmo salientava, Rodin fez dela seu principal tema de observação, chegando a compará-la com objetos que expressavam simbolicamente ‘algo mais’ para o escultor.

Na *Porta do Inferno*, em gesso, exposta na Pinacoteca do Estado em 2001, *A Fauna Ajoelhada* ou *O Despertar* ficava acima do painel esquerdo, do lado direito do *Pensador*.



*Fauna Ajoelhada, gesso*¹³³.

Descrição física da obra:

Esta obra foi feita em bronze em 1887, apresentando as dimensões de 52,7 x 22,5 x 30,5 cm. *O Despertar* caracteriza-se por uma jovem de joelhos sobre uma base quadrada. Ela está com os braços erguidos, segurando os cabelos, e sua cabeça olha para a direita. Tem as feições sérias, os lábios apertados e o

¹³² GSELL, 1990, p. 90

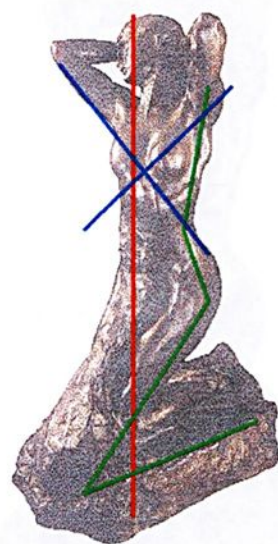
¹³³ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

semblante franzido. Seus seios são arredondados e volumosos, e o seu quadril também.

A parte anterior da perna direita e parte do seu abdome parecem ter sido parcialmente arrancados, contrastando com a coxa roliça da perna esquerda. Esta imperfeição desce por sua perna, encontrando-se com a base, e tornando-se um objeto único.

Equilíbrio e Força:

A configuração espacial desta obra tende à verticalidade, como pode ser identificado com a linha imaginária vermelha. Ela revela o equilíbrio da obra no sentido do eixo central da imagem, podendo ser percebido na linha de cor verde, situada sobre as pernas apoiadas na base e a ligeira inclinação de seu quadril para trás, subindo pela coluna, evidenciando o equilíbrio que faz a mulher não cair.



O movimento dos braços erguidos mostra os músculos túrgidos, assim como a torção de seu pescoço para a direita, indicando a força que ela está fazendo, como se estivesse espreguiçando após acordar. A seriedade de seu rosto, seus músculos faciais contraídos, suas sobrancelhas franzidas e a dureza de seu olhar revelam grande força expressiva.

O foco de maior atração visual está representado pelas linhas diagonais azuis, que se cruzam e passam sobre os seios e os braços da mulher, culminando num triângulo invertido, onde está situada a cabeça.

Forma e Contorno:

Percebendo sua forma, observamos que se trata de uma mulher mais madura e não uma jovem, porque os seios são volumosos e o seu quadril é mais largo nesta fase da vida. Ela apresenta braços vigorosos, com os músculos à mostra. Ajoelhada sobre a base plana, sua panturrilha esquerda se sobrepõem ao pé direito.

Seus contornos são sinuosos, exceto na perna direita e na lateral da base, que apresentam uma textura inacabada, evidenciando que seu ventre e sua coxa foram parcialmente mutilados.

Os seus cabelos estão jogados para trás, sendo apenas insinuados. Seu rosto apresenta uma variação na textura no lábio inferior, na ponta do nariz e abaixo dos olhos.

Conforme a luz incide sobre o rosto, os olhos refletem esta luz, parecendo que ela está com os olhos cheios de lágrimas. Esta sensação é favorecida pela textura abaixo dos olhos, cujas lágrimas estão escorrendo, e pelos lábios que se apresentam apertados, como se estivessem prontos para desmanchar-se num pranto.



Movimento e Dinâmica:

O movimento do corpo espreguiçando-se para cima, desvelando os contornos dos seus seios e do quadril, inicialmente favorecem a sensação de erotismo e sensualidade nesta escultura. Porém, observando mais atentamente o movimento da cabeça para o lado e do rosto, pode indicar também que esta mulher está triste.

A dinâmica da cena não é compatível com a dos detalhes. O aspecto de desesperança apreendidos pela pesquisadora é estimulado pelo ventre e perna mutilada, e pelo olhar fixo, cuja frieza esconde o pesar da solidão.

Rodin afirmou que “o corpo humano é o espelho da alma”. Indagamos então, o que se passa com esta mulher de corpo tão sensual, cuja beleza enfurece a própria deusa do amor? Qual o motivo de tanta tristeza? Por que o artista arrancou pedaços de sua carne? E por que ela se espreguiça fingindo indiferença se há evidências de lágrimas nos olhos e o queixume nos lábios?

Expressão:

A palavra ‘despertar’ pode ser traduzida por tirar do sono, acordar, excitar, estimular, mas, por outro lado sugere, arrancar, provocar. De fato, a atitude desta mulher pode indicar que ela acabou de acordar, e está espreguiçando-se. Mas esta seria uma interpretação literal e adequada desta obra? O que o artista esconde nesta expressão simbólica, qual seria a sua intenção?

Em 1887 Rodin estava ilustrando o livro *As Flores do Mal* de Baudelaire, que era considerado um símbolo de devassidão e pecado na época. Os poemas eram repletos de blasfêmias e obscenidades. E o poeta, assim como Rodin, manifestava-se artisticamente, por meio da poesia introspectiva, rica em símbolos e repleta de rebeldia formal. Neste mesmo ano, o escultor realizava viagem de férias com a amante Camille Claudel. Realizando uma analogia com a vida do artista, desvelamos uma obra que traz em seu corpo a sensualidade e o erotismo, à semelhança provavelmente, do contato de Rodin com Camille. Entretanto, a obra reflete em seu rosto as marcas do sofrimento e da mutilação do corpo e da alma,

que podem, provavelmente, ter sido herdados do pessimismo dos poemas de Baudelaire.

Neste sentido, considero que esta obra pode revelar um estilo repleto de expressão simbólica, manifestada pelo não acabamento de algumas partes do corpo como uma influência Baudelaire na sua produção, pode indicar também, sua admiração por este corpo, uma paixão pelo corpo feminino, decorrente do erotismo e sensualidade despertados no artista pela escultora Camille Claudel.

Anexo:

XI. O Azar (A Má Sorte)¹³⁴

Fardo tão grave, para alçar-te,
O ardor de Sísifo¹³⁵ não sobra.
Por mais que nos lancemos à obra
O tempo é curto e é longa a Arte.

Longe de tumbas colossais,
Por um cemitério isolado,
Meu coração, tambor velado,
Só toca para funerais.

Mais de uma jóia amortalhada
Dorme nas trevas olvidada,
Bem longe de sondas e alviões;

Com seu pelar mais de uma flor,
Doce segredo, o seu olor,
Exala em fundas solidões.

¹³⁴ BAUDELAIRE, 1984, p. 32.

¹³⁵ Figura mitológica célebre pelo castigo que se lhe impôs, precipitando-o aos infernos, onde tinha de carregar enorme rochedo e subir com ele um alicive. Chegando ao meio, o rochedo caía e o trabalho tinha que recomeçar.

Mulher Agachada, 1887.

O modelo que posou para esta obra foi Adèle, uma das favoritas de Rodin no início dos anos oitenta, que para descansar entre uma pose e outra, agachava-se no chão, sem saber que estava exposta à observação direta dos presentes. Rodin a considerava como o seu melhor modelo, como colaboradora pela sua postura e gestualidade espontânea.

*Mulher Agachada, gesso*¹³⁶.

Foi assim que Rodin decidiu realizar esta obra. Da pose primitiva de Adèle, ele criou uma escultura complexa, e ao mesmo tempo, repleta de solidez e energia.

Ela exprime uma atrevida imprudência sexual, aparentemente inconsciente, que se agacha na terra como se fosse a fonte da sua fecundidade primitiva.

Contemporaneamente, o artista pode ter mantido sua assimilação da obra de Michelangelo intitulada *Jovem agachado*, em São Petersburgo no Museu *Ermitage*, que ele pode ter visto numa ilustração ou em fotografia.

*Jovem agachado, Michelangelo*¹³⁷.



¹³⁶ Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 111.

¹³⁷ Imagem e texto extraídos de BERTI, 1996, p. 94. Tradução da autora.

Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

Mulher Agachada foi concebida originariamente para compor a *Porta do Inferno*, onde se encontra no tímpano, à esquerda do *Pensador*

e na pilastra direita junto com o *Homem que cai*, formando o grupo *Eu sou bela*.

Esculpida entre 1881-82, esta obra foi tornada independente apenas em 1887.



*Eu sou bela, gesso*¹³⁹.



*Mulher agachada, gesso*¹³⁸.

Descrição física da obra:

Esta obra caracteriza-se por uma mulher agachada, sentada sobre os próprios pés, sobre uma pequena base. Seu braço direito segura o pé esquerdo e o outro braço se apóia sobre a perna esquerda, onde sua mão toca o próprio seio direito.

O ombro esquerdo está mais elevado do que o outro. Seu pescoço está inclinado, pousando o queixo no ombro e encostando sua orelha no joelho direito.

Seus cabelos estão presos, sua orelha é pequena, o nariz é reto, está com os olhos fechados e a boca está entreaberta.

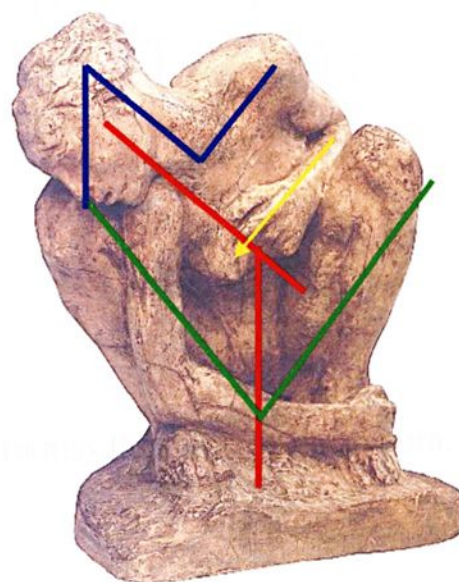
¹³⁸ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

¹³⁹ Idem.

Equilíbrio e Força:

O principal eixo de equilíbrio parece estar “partido”. Ele foi representado com linhas vermelhas. Surge na parte inferior da obra como uma linha vertical, bem no centro da mulher. Depois do seu abdome esta linha inclina-se em diagonal, da direita para a esquerda, de baixo para cima, até chegar em sua cabeça.

Esta obra tem um peso muito grande nas pernas e no quadril da mulher, formando imaginariamente um triângulo invertido, indicado pela linha de cor verde.



O pólo de maior atração visual fica em seu ombro, pescoço e cabeça, descendo para o rosto, representado pelas linhas de força expressiva azuis, formando um ângulo aberto e outro fechado.

A mulher não parece estar em desequilíbrio, ao contrário, parece estar confortável e descansando sobre as pernas, com a cabeça deitada sobre um joelho. A força expressiva de sua mão tocando o seio faz lembrar o gesto da mãe que vai amamentar, mas se agacha como um animal, para facilitar o acesso ao filhote.

Forma e Contorno:

A forma da mulher apresenta-se roliça, bem torneadas, e o seu contorno é repleto sinuosidades.

A superfície da obra tem alguns arranhões e emendas no braço, nos joelhos e na cabeça, revelando a fragilidade do gesso.

Rodin passa a impressão de que fez a mulher agachada com a finalidade de contrastar as formas lisas com as de textura, mas a ação do tempo deixou a obra toda marcada.

A escultura analisada é em gesso, mas ela não é branca: apresenta um tom amarelado e em algumas partes ocre, como se o artista tivesse passado verniz em sua superfície.



Movimento e Dinâmica:

Ela apresenta movimento em suas pernas agachadas, em seu tronco que se desloca para a direita, com o ombro que está mais para cima.

Ela toca o seio, puxando o mamilo com o indicador, e se equilibra tocando o cotovelo sobre um pé, segurando o outro pé com a mão bem comprimida.

Ela deita a cabeça docemente sobre o seu ombro e joelho, revelando um movimento de descanso ou de doçura.

Dinamicamente ela revela uma sensualidade que parece despropositada, como o movimento das bailarinas contemporâneas, que tem a consciência dos movimentos do próprio corpo, mas desconhecem as fantasias ativadas no observador. Seus olhos fechados e a boca entreaberta podem revelar tranquilidade

ou um momento de recordação, prazer e volúpia, se imaginarmos o porque ou para quem ela estar oferecendo o próprio seio.

Expressão:

Esta obra testemunha a influência de Michelangelo sobre Rodin, tanto no movimento dos braços que se opõem ao torso, como expressou em *Adão*, e analogamente ao *Jovem Agachado*.

Deste corpo contorcido, recolhido sobre si mesmo, nasce uma poderosa impressão de sensualidade: rompendo com a tradição da Renascença, a figura humana não precisa mais de outra justificativa a não ser sua própria expressão.

Rodin retomou freqüentemente esta figura, utilizando-a em várias assemblages, apresentou-a nas grandes exposições da virada do século.

Quando o escultor decidiu tornar esta obra independente, em 1887, ele estava viajando com a jovem Camille Claudel em *Tourrene*, e vivendo com ela um momento de paixão e entrega mútua.

Se Rodin ao produzir a *Mulher agachada* em 1881-82 estava ainda sob influência de Michelangelo, e a fez contemplativamente, já em 1887 ele tinha consciência do poder erótico e expressivo que uma jovem mulher poderia causar, o que lhe pode ter motivado a torná-la independente do grupo *Eu sou bela*.

Aurora, 1890.

Esta obra foi produzida em 1890 e Rodin parecia ter por ela uma verdadeira predileção, pois foi reeditada em inúmeras composições, sob formas diversas, mas cada vez mais sintéticas, porque Rodin utilizava apenas o torso, cortado abaixo das coxas e sem mãos.



Aurora, bronze¹⁴⁰.

Entre estes trabalhos citamos o *Torso Feminino Sentado sem Cabeça*, em gesso, *Nu Feminino Inclinado Sobre uma Base*, em terracota, *Nu Feminino sem Cabeça*, em gesso, e *Vaso Antigo*, em cerâmica.

Ele também reproduziu esta escultura, ampliada e sem as pernas, intitulada *Torso Feminino Sentado*, em bronze.

Após tê-la reduzido de modo radical, Rodin empreendeu a tarefa de lhe dar um novo desenvolvimento, virou-a de costas e completou-a grosseiramente com mãos desproporcionais e braços, transformando-os em cauda de sereia, para colocá-la entre os dedos de uma grande mão esquerda, de um dos *Burgueses de Calais*, procedimento realizado para fazer eco com a *Mão de Deus*. Retomando a mesma idéia, mas dando-lhe um sentido diferente graças as associações com o mal, realizou o lado esquerdo sinistro, mandando executar esta mulher a partir desta

¹⁴⁰ Imagem extraída do Catálogo A Porta do Inferno, 2001, p.102.

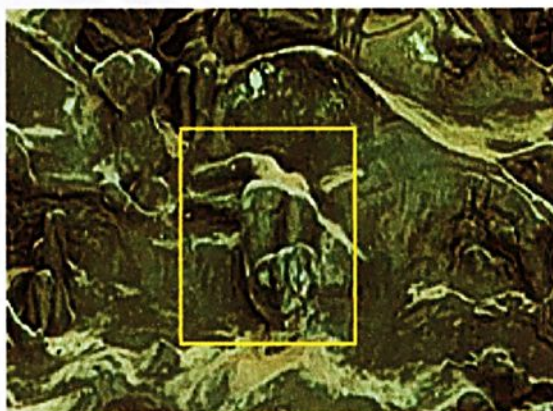
assemblage espantosa, num mármore que leva o nome de *Mão do Diabo*, talvez, fortemente influenciado pela produção da *Porta do Inferno*. Procedeu contrariamente com a *Mão de Deus*, obra que não foi, jamais exposta, durante a vida de Rodin, existindo apenas um número reduzido destes exemplares.

Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

Acredita-se que esta figura feminina foi uma homenagem ao escultor Paul Aubé (1837-1916), pois *Aubé*, expressão francesa que significa aurora, e é o que está inscrito na base desta escultura, traduzida por *Aurora*. Porém, o nome que Rodin havia dado a ela originalmente era *Nu Feminino Inclinado para frente*.

Na *Porta do Inferno* apresentada na Pinacoteca do Estado, ela aparece na parte superior do painel direito, de costas para o observador.



Aurora, gesso¹⁴¹.

Descrição física da obra:

Aurora foi produzida por volta de 1890, em bronze e tem como dimensões 20 x 27 x 15 cm. Ela é uma mulher jovem que está com o joelho esquerdo apoiado sobre uma base e o pé direito apoiado no chão. Seu torso inclina-se para frente onde seus braços apóiam-se na mesma base, que sobe como um tronco de árvore

¹⁴¹ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

cortado. Seus cabelos longos e cacheados se fundem no tronco, tornando-se um único objeto.

Seus olhos estão fechados, sua boca aberta e suas mãos fechadas, sendo que a mão direita parece segurar algo que ela quer levar à boca.

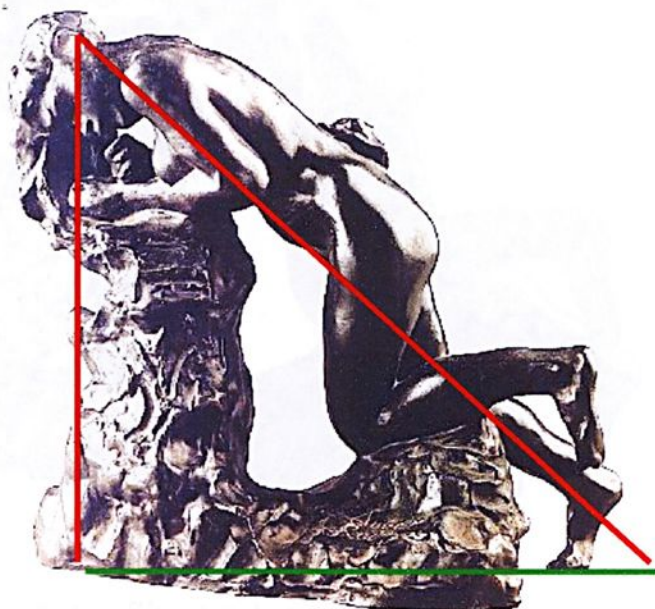
Seu corpo é roliço, o seio tem tamanho proporcional ao corpo, seu abdome é ligeiramente avolumado, assim como seu quadril, suas pernas são finas e os pés pequenos.

Equilíbrio e Força:

A linha imaginária representada na cor vermelha, evidencia um eixo de equilíbrio da obra, acompanhando o tronco no eixo vertical, no qual *Aurora* está apoiada, e o seu corpo cuja linha passa pela sua nuca, torso, perna direita e pé.

Esta linha 'quebrada' indica também a direção do olhar na configuração espacial desta obra, que sobe pelo tronco, passa pela cabeça de *Aurora* e desce pelo seu corpo, voltando para a base do tronco e fechando imaginariamente um triângulo equilibrado.

A linha imaginária horizontal verde posicionada na base, quebra com a força das linhas vermelhas, proporcionando estabilidade à obra, pois todo o peso dela está apoiado sobre esta linha.



Os pontos de força e tensão são: a ponta do pé que se apóia no chão, o joelho que se apóia na base, os cotovelos apoiados no tronco que seguram o corpo, as mãos fechadas e a expressão de êxtase de seu rosto com a boca aberta.



Forma e Contorno:

A forma de *Aurora* destaca uma jovem roliça, plena de curvas, todas bem definidas. Podemos perceber o contorno dos seios, do quadril e das coxas arredondadas, esculpidas com muita leveza e sensualidade.



Estes contornos variam de textura, pois o seu corpo é liso e túrgido, fazendo com que estas partes reflitam a luz em contraposição com as partes inacabadas ou com lascas, como o rochedo, o tronco e os cabelos de *Aurora*, que contém sombras em suas reentrâncias.

Movimento e Dinâmica:

Inclinada sobre uma base elevada *Aurora* parece morder um fruto que segura na mão, ou parece sentir dor, com o corpo inclinado escorando-se no tronco, com os olhos fechados e levando a mão à boca como se quisesse tossir.

O movimento de seu rosto apresenta certo mistério, não deixando claro se a expressão facial revela desejo ou dor. Esta posição parece ambígua, pois o movimento do seu corpo inclinado para frente pode indicar que ela esteja levantando a outra perna para ficar de joelhos, e segurando um rosário para começar a rezar, ou ainda, ela pode estar se esticando voluptuosamente.

Ainda que, a personagem não tenha sido inspirada na Mitologia Grega, ela remete à lembrança de Aurora inclinada, à noite, em companhia das Horas e das Plêiades, chorando o filho morto na batalha contra Aquiles. Aurora ficou inconsolável com a perda do filho, e diz a Mitologia que até hoje ela derrama suas lágrimas, que podem ser vistas pela manhã bem cedo, sob a forma de orvalho espalhadas na vegetação.

Expressão:

Ao produzir esta obra Rodin estava mais maduro, condição que o levou esculpir *Aurora* mais poeticamente. Esta obra revela que o escultor já se desprendia na sua criação da influência direta de Michelangelo, pois a posição dela no espaço não é acadêmica.

Aurora apresenta a sensualidade da mulher madura, reclinada para frente, porém é difícil identificar se o seu rosto revela sofrimento ou prazer.

Fazendo uma analogia com a vida de Rodin, em 1890 o escultor passava férias no Castelo de l'Islette (Azay-le-Rideau) com Camille Claudel, como fazia todos os anos desde 1887. Lá, ela o ajudava a produzir o *Monumento a Victor Hugo* durante o dia e posava para ele à noite. Este período marcou as obras de Rodin com sensualidade e erotismo, porém, este momento foi também marcado, pelas

brigas e disputas que se acirravam cada vez mais entre o casal, culminando na separação afetiva em 1892.

Esta obra leva-nos a inferir que Rodin tenha se utilizado de Camille como modelo, assim como em *Andrômeda*, devido a semelhança física da obra com a escultora, não deixando claro, porém, se estavam em harmonia ou em desavença.

Neste sentido, percebo que *Aurora* pode ser mais uma das obras que está intimamente ligada ao momento afetivo vivido pelo escultor, marcado pelo erotismo e a melancolia resultante, talvez, de seu envolvimento tumultuado com Camille Claudel.

Narciso, 1890.

Na Mitologia Grega, Narciso desprezou todas as ninfas, como havia desprezado com crueldade a bela ninfa Eco, amante dos bosques e dos montes. Certo dia uma donzela que tentara em vão atraí-lo, implorou aos deuses que Narciso viesse algum dia saber, o que era o amor e não ser correspondido. A deusa da vingança ouviu a prece e atendeu-a.

Havia uma fonte clara cuja água parecia de prata, à qual os pastores jamais levavam rebanhos, nem qualquer um dos animais da floresta aparecia por lá. A relva crescia viçosa em torno dela, e os rochedos a abrigavam do sol.



*Narciso, bronze*¹⁴².

Narciso chegou ali um dia, fatigado da caça, sentido muito calor e sede e ao debruçar-se viu a própria imagem refletida na fonte. Ele pensou que fosse um belo espírito das águas que ali vivia e ficou olhando com admiração para os seus olhos brilhantes, os cabelos anelados como os de Baco ou de Apolo, o rosto oval, o pescoço de marfim, os lábios entreabertos e o aspecto saudável e animado de todo aquele ser. Apaixonou-se pela própria imagem, por si mesmo. Baixou seus lábios para dar um beijo e mergulhou seus braços na água para abraçar a bela imagem.

¹⁴² Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 65.

No contato a água, a imagem desapareceu, voltando a reaparecer momentos depois. Renovou a fascinação de Narciso que não pôde mais se conter. Ao contemplar novamente a própria imagem ele esqueceu de alimentar-se e de descansar.

Narciso perguntava ao suposto espírito, "... por que tu desprezas a mim, belo ser? ... Meu rosto não pode causar-te repugnância. As ninfas me amam e tu mesmo não pareces olhar-me com indiferença. Quando estendo os braços, fazes o mesmo, e sorri quando te sorrio, e respondes com acenos aos meus acenos ...".

Suas lágrimas caíram na água, turvando a imagem. E, ao vê-la partir, Narciso exclamou: "... Fica, peço-te! Deixa-me, pelo menos olhar-te, já que não posso tocar-te ...".

Com estas palavras e muitas outras semelhantes, Narciso alimentava a chama que o consumia, e assim, pouco a pouco, foi perdendo suas cores, o vigor e a beleza, que antes tanto encantara a ninfa Eco. Contudo, esta se mantinha perto dele, que quando gritava: " ... Ai, ai ...", ela lhe respondia com as mesmas palavras. O jovem foi ficando frágil e depauperado até morrer.

As ninfas da água choraram, especialmente a ninfa Eco. Elas prepararam uma pira funerária, e teriam cremado o corpo, se o tivessem encontrado, mas em seu lugar só foi encontrada uma flor roxa, rodeada de folhas brancas, que tem o nome e conserva a memória de Narciso¹⁴³.

¹⁴³ BULFINCH, T. *O livro de Ouro da Mitologia*. (Trad. David Jardim Jr.) Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 124-126.



Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

Narciso ou *O Adolescente Desesperado* esteve ausente na primeira versão da *Porta do Inferno*, como pode ser visto nas fotografias de Jessie Lipscomb. Reduzido ao estado de torso, cortado acima dos joelhos, com os braços estendidos para o céu, ele foi apresentado em gesso numa base quadrada, na *Exposição Rodin* de 1900. O bronze estudado nesta pesquisa foi realizado a partir deste gesso, produzido pelo primeiro conservador do Museu Rodin. Existem diversas variantes desta imagem, nas quais os braços e as pernas são mais ou menos mutilados. Dentre as colagens, aparece defronte a uma figura feminina em pé, e num momento está abraçado ao *Torso da Centaurea*, noutro ele carrega *A Aurora* nos braços.

Rodin tinha o prazer de experimentar uma figura em seus vários sentidos, fosse no domínio do desenho, onde ele inscrevia títulos diferentes nas margens da folha para sugerir vários sentidos de leitura, ou quando ele recortava a silhueta e a mantinha livre, a fim de poder manipulá-la em outros sentidos. Do mesmo modo, ele explorou todas as possibilidades de *Narciso*, colocando-o sucessivamente na posição vertical, horizontal ou até mesmo na posição oblíqua.

Segundo Gsell: “Rodin acentuou as linhas que melhor exprimiam o estado de espírito que interpretavam *Narciso*. (...) Acusou a saliência dos músculos que traduziam a angústia. Aqui, ali...” (1911, p. 31-32)

*Narciso, gesso*¹⁴⁴.



¹⁴⁴ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

Na *Porta do Inferno* apresentada em gesso na Pinacoteca do Estado em 2001, esta obra ocupava o painel direto, logo abaixo de *Fugit Amor*. Ela foi produzida em 1887 e tornada independente em 1890.

Descrição física da obra:

A escultura analisada foi feita em bronze em 1890, tendo como dimensões 82 x 32,5 x 34,5 cm. Acima da base quadrada percebemos um jovem que teve seus joelhos e panturrilhas arrancadas, assim como os seus braços e o seu rosto.

Ele está com o torso jogado para trás, e o início de seus antebraços estão erguidos. Mesmo sem muitas partes do corpo, os nossos olhos 'completam' os membros inacabados.

Na altura das pernas e quadril percebemos algo acoplado em Narciso, que pode ser uma rocha ou um tecido.

Equilíbrio e Força:

Narciso apresenta-se equilibrado pelas duas pernas que estão apoiadas na base plana. O peso da obra está na parte inferior e é favorecido pelo panejamento dado, no lado e atrás das suas pernas.

Percebemos pela linha imaginária vermelha que o eixo de equilíbrio na configuração espacial faz um arco aberto à direita, acompanhando as suas pernas, o abdome, o peito, o pescoço e a cabeça jogada para trás.



Os locais de força podem ser identificados em seus músculos túrgidos abaixo dos braços, e na tensão existente no pescoço inclinado.

A força expressiva desta obra está no corpo mutilado de *Narciso*, que contrasta com a base geométrica e lisa.



Acompanhando a linha vermelha nosso olhar indica que a região de maior atração visual fica na parte superior, provavelmente por não ter as formas muito definidas, causando um certo estranhamento para o observador.

Forma e Contorno:

A forma de *Narciso* apresenta configurações mutiladas, deformadas, com pedaços da sua carne arrancados. Já não resta nada do contorno do seu rosto viçoso, que tanto o encantara na beira do rio. Seus cabelos anelados se foram, e ele não tem os braços e as pernas para continuar na loucura de amar a si mesmo, definhando num último suspiro. Se ele tivesse os braços, os ergueria implorando ao suposto espírito das águas que o amasse.

Suas coxas fortes, seu abdome trabalhado, seus ombros largos contrastam com as suas costelas à mostra, o seu genital cortado pela metade, a ferida aberta em sua barriga, e mais nada.



Estas formas terríveis delineiam uma alma que tanto desprezou os mais doces corações, mas que por capricho do destino e vingança dos deuses, já não apresenta qualquer beleza exterior daquele que era o mais belo dentre os mortais.

Movimento e Dinâmica:

O movimento de *Narciso* expressa desespero, angústia, como os condenados ao tenebroso inferno.

Percebo que o seu corpo jogado para trás, sem a parte de baixo das pernas e os “braços” erguidos para o céu parecem indicar, que o personagem está “ajoelhado” implorando por clemência.

A dinâmica da cena evidencia a alma penada de *Narciso*, condenado à putrefação por sua vaidade. Não apresenta nenhum resquício de beleza, apenas a dor e os restos de matéria orgânica que fertilizam o solo que um dia se metamorfoseará na flor que leva o seu nome.

Expressão:

No momento histórico de sua criação Rodin já não se fixava nas proporções do corpo humano, nem na obrigatoriedade de representar a figura completa com todos os seus nervos e músculos. Este procedimento nos leva a deduzir o seu distanciamento estético da influência de Michelangelo, fato que pode revelar maior autonomia, independência e amadurecimento do artista.

Por outro lado, com a expressão simbólica de *Narciso*, identificamos a aproximação do pessimismo conciso, presente nos poemas de Baudelaire.

Na minha percepção, *Narciso* faz parte das obras mais amadurecidas que Rodin esculpiu após 1887. Com o estilo mais pessoal, o artista demonstra que a

partir de então resolvia esteticamente as suas obras através da simplificação, mesmo que, para isso ele precisasse mutilar o seu personagem.

Fazendo uma analogia com a vida do escultor, recordo que Rodin, também se apaixonou pela própria imagem. Esta afirmação está associada ao fato dele ter tido uma infância e início de carreira artística muito difícil. A sua “primeira” mulher Rose Beuret era meiga, caseira e não pôde ou não quis acompanhá-lo em sua ascensão profissional. O escultor tinha por ela alguma estima, mas a paixão que o arrebatou por quinze longos anos, lhe deixou marcas profundas. Pode-se inferir que tenha sido a sua imagem “invertida”, espelhada em Camille Claudel, que também enfrentou dificuldades para ingressar no mercado das artes. Ela esculpia com ele, discutindo os mais diversos assuntos no mesmo patamar do artista, participando com maestria das rodas intelectuais, e adotando como ele, uma persistência voraz. Mas os “iguais” entram em choque nas mesmas arestas, favorecendo o surgimento das brigas homéricas entre eles.

Profeticamente, assim como aconteceu com *Narciso*, a relação entre Rodin e Camille consumiu e extinguiu o reflexo do artista. A beleza e a juventude partiram, deixando em seu lugar a “flor roxa”, ou seja, a capacidade de Rodin expressar mais livremente os seus sentimentos e emoções mais próximas de um inferno pela sua arte, como forma de se expressar para o mundo.



A Carpideira, 1893.

Também denominada *A Dor*, ou *Mulher que Chora*, a obra é a retomada de uma máscara destinada originalmente à *Porta do Inferno*.

*A Carpideira, mármore cinza*¹⁴⁵.

Na parte inferior dos painéis se encontravam dois baixos-relevos, ornados por uma máscara de *Carpideira* no centro e os centauros nos lados. Esses relevos visíveis em uma das fotografias de Jessie Lipscomb foram retirados da *Porta* por volta de 1888-1890. Mas pelo menos uma das máscaras reapareceu na parte inferior do painel esquerdo, em fotografias de Rodin em Meudon tiradas por Chaumoff em 1917, as fotos deixam perceber uma das máscaras.

Entretanto, a máscara havia recebido uma base elevada, de modo a se tornar uma obra independente. Esta versão foi exposta em gesso na Galeria Georges Petit em 1889, depois em Genebra em 1896, e serviu de ponto de partida em 1895 para a realização das cerâmicas executadas em colaboração com Edmond Lachenal (1855-1930), ceramista, pintor, escultor e decorador.



¹⁴⁵ Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 73

Análise Formal da obra

A Proposta do artista:

A proposta inicial de Rodin foi colocar esta obra na *Porta do Inferno*. A *Carpideira* é a representação da mulher mercenária, que acompanhava os funerais pranteando os mortos a troco de dinheiro.

Rodin, como um certo número de seus contemporâneos gostava de experimentar o efeito produzido pela tradução de uma mesma obra em materiais diversos, e *A Carpideira* é um bom exemplo disso, pois existem diversas peças variantes da *Carpideira* em bronze, sendo que a principal diferença entre elas é a base. Quando a obra é em mármore, o rosto pode permanecer o mesmo, mas a apresentação se modifica, sendo que a cabeça pode ficar incrustada em um bloco, como um alto relevo, ou pousada sobre uma base no limite do queixo. O mármore cinza apresentado aqui parece ser o único com a cabeça pousada no limite do queixo.

Tem-se conhecimento da existência de pelo menos quatro mármores, um dos quais foi talhado por François Pompon em 1893, porém apenas dois foram localizados pela pesquisadora até o momento.

Descrição física da obra:

A obra foi feita em 1893 em mármore cinza e tem as dimensões 35,7 x 31,9 x 31,8 cm. Sobre uma base quadrada percebemos o rosto de uma mulher contraído pela dor, derramando rios de lágrimas. Seus cabelos estão soltos e despenteados, seus lábios entreabertos e repuxados para os lados deixando ver a gengiva desdentada.



Sua sobrancelha está contraída, seu rosto se contorce em uma careta e sua cabeça está enterrada na base de mármore, no limite do queixo. Na obra não é possível distinguir o seu pescoço.

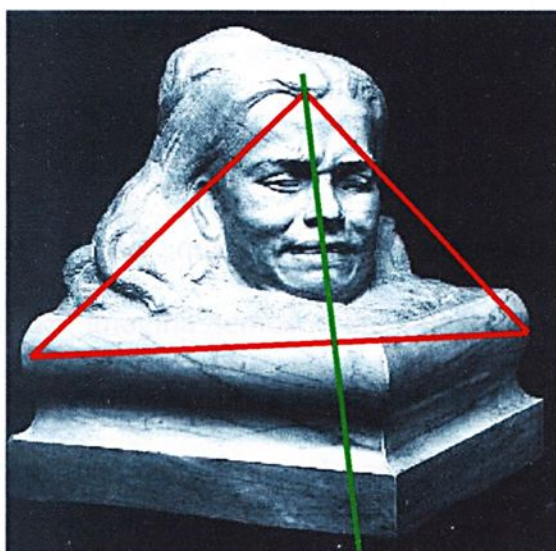
Na *Porta do Inferno* apresentada na Pinacoteca do Estado, *A Carpideira* ficava na metade inferior do painel direito.



*A Carpideira, gesso*¹⁴⁶.

Equilíbrio e Força:

A obra encontra-se equilibrada em sua configuração espacial, como podemos perceber com o triângulo representado na cor vermelha. Este triângulo revela também, o foco de maior atração visual, centrado no rosto contraído da *Carpideira*.



A linha imaginária verde indica o eixo da obra, sendo ele uma diagonal verticalizada, favorecida pela base muito alta e pelo rosto comprido da mulher.



A tensão e a força expressiva podem ser percebidas nos músculos faciais contraídos da mulher, favorecido pelo sulco das linhas e pelos claros e escuros que ressaltam as saliências e cavidades de seu rosto.

¹⁴⁶ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

Forma e Contorno:

As configurações do rosto da *Carpideira* lembram a forma de uma mulher madura, pois as linhas de expressão facial são bem marcadas, como podemos perceber em sua testa, nas maçãs do rosto, nos lábios repuxados, na gengiva desdentada e no queixo largo.

O contorno de seus olhos e dos globos oculares é bem definido, sendo que o Rodin os esculpiu de forma a parecer que eles estão marejados de lágrimas.

Os seus cabelos, as sobrancelhas e o apoio do queixo apresentam uma leve textura, revelando-se opaco. Seu rosto e a base são lisos e polidos, quase brilhante.

Movimento e Dinâmica:

O movimento do rosto da mulher indica que ela está chorando, desesperadamente. Teríamos piedade dela, se imaginássemos que, talvez esta pobre senhora estivesse sofrendo a perda de um filho, ou mesmo de um ente querido. Mas a nossa surpresa consiste da constatação, de que ela está chorando por dinheiro no meio do funeral!

Uma senhora que consideráramos isenta de mácula, invade o seio familiar de quem goza algum prestígio e sub-repticiamente oferece os seus préstimos, as suas lágrimas 'verdadeiras' por alguns trocados.

Mercenária de ocasião, no Inferno descrito por Dante, ela teria várias possibilidades de alojamento, poderia ficar no IV círculo, o dos Avaros, ou no VII círculo, giro 3°, dos Usurários, ou ainda no VIII círculo, vala 6, dos Hipócritas.

Numa representação mais literal, a maneira como Rodin esculpiu esta mulher, nos remete aos pecadores do nono e último círculo do inferno, onde são

punidos os traidores, condenados, ficando imersos no gelo de Cocito, só com a cabeça para fora.

Expressão:

As várias versões da *Carpideira* revelam que Rodin estava maduro em sua técnica. Neste período, o escultor já não precisava esculpir o corpo inteiro para abordar um determinado tema.

A utilização de materiais diversos para produzir a mesma obra, como por exemplo, um gesso, uma cerâmica, um mármore e um bronze, podem revelar que Rodin, mesmo amadurecido, não deixou de estudar e experimentar os efeitos da utilização dos materiais diversos, e creio que isso pôde ser favorecido pela relativa estabilidade financeira da qual ele gozava naquele momento.

Fazendo analogia com a vida do escultor, podemos perceber nesta obra três momentos distintos de sua vida que podem ter ficado internalizados e terem sido expressos simbolicamente nesta escultura: a formação católica da primeira infância imposta por seus pais, a admiração e releitura expressiva dos poemas Dante ao produzir a *Porta do Inferno*, e a ruptura com Camille Claudel no mesmo ano de produção da obra.

A Meditação, 1896.

A *Meditação*, também conhecida como *A Voz Interior*, tornou-se uma figura independente no final dos anos 1880, época em que Rodin inspirou-se nela para ilustrar o poema *A Beleza* de Baudelaire, apresentado no exemplar das *Flores do Mal* da editora Paul Gallimard.

A Meditação, bronze ¹⁴⁷.

Alguns anos mais tarde, Rodin voltou à figura, que ainda não tinha título e a utilizou em *O Cristo e a Madalena*, na *Constelação*, e na *A Bacante*, onde ela está combinada com um outro torso feminino.



Esta obra foi utilizada ainda no *Monumento a Victor Hugo*, no qual Rodin trabalhava naquele momento. Em 1894, ele decidiu fazer dela a alegoria da obra *Vozes Interiores*, mas, para integrá-la ao monumento, foi preciso retirar-lhe os braços, cortar-lhe o joelho esquerdo e abater-lhe a parte exterior da perna direita. Rodin obteve assim uma figura fragmentada, que foi ampliada e exposta em 1896 em Paris, e fotografada por Freuler e Druet, sendo fundida desta forma enquanto o artista ainda estava vivo, era desta forma que ela parecia perfeita aos olhos de Rodin, respondendo melhor às suas aspirações.

A intuição poética permitiu a Rainer Marie Rilke perceber e dar a este fato uma interpretação freqüentemente citada:

¹⁴⁷ Meditação sem braços, 1896. Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 68.

“Faltam os braços. Rodin os tirou, neste caso, como uma solução demasiadamente fácil para a sua tarefa, como alguma coisa que não combinava com o corpo que queria se fechar em si mesmo, sem ajuda estranha. Pode-se pensar em Eleonora Duse (uma atriz de tragédia) quando, em um drama de D’Annunzio, dolorosamente abandonada, ela tenta abraçar sem braços e segurar sem mãos. Esta cena (...) transmitia uma impressão de que os braços eram um luxo, um ornamento, uma boa sorte dos ricos e dos intemperantes, que se podia jogar fora para ser realmente pobre. Ela não parecia ter sacrificado uma coisa importante (...) Acontece o mesmo com as estátuas sem braços de Rodin: não lhes falta nada de necessário. Estamos diante delas como diante de um todo, acabado e que não admite nenhum complemento¹⁴⁸”.

Análise Formal da obra

Proposta do artista:

Completamente concentrada na escuta de si mesma, tão graciosa quanto poderosa na forma, a *Meditação* ou *A Voz Interior* é considerada uma das obras fundamentais para a compreensão de Rodin, pois segundo o escultor:

“O estudo da natureza ali está completo e eu despendi todo o meu esforço para tornar a arte ali a mais inteira possível. Considero que este gesso é uma de minhas obras mais bem acabadas, mais caprichadas (...) Tal como está, fragmentária e em gesso, ela vai figurar no Museu de Marselha como prova disso¹⁴⁹”.

Em 02 de janeiro de 1897, Rodin anunciava ao príncipe Eugênio da Suécia o envio de uma prova da *Voz Interior*, que ele doaria ao Museu Nacional sueco após o encerramento da exposição, que deveria ocorrer em Estocolmo durante o verão de 1897. Mas o Museu recusou o gesso. A pedido do rei Oscar II, esta obra entrou então, para as coleções reais, sendo excluída destas coleções após a morte do rei, em 1907.

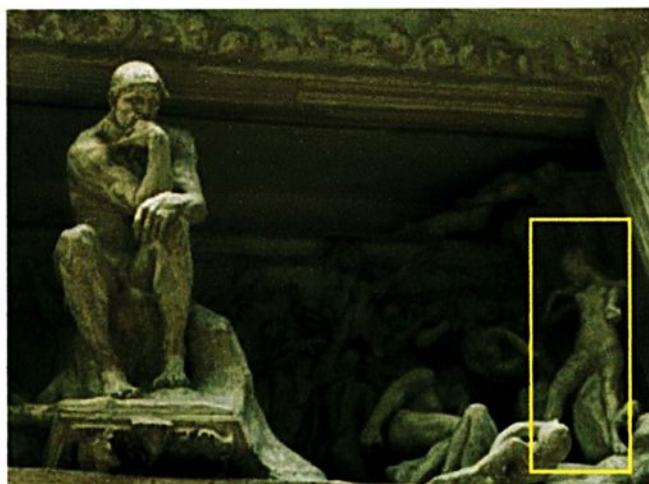
¹⁴⁸ RILKE, R. M. *Auguste Rodin*. [trad. Marion Fleisher]. São Paulo: ed. Nova Alexandria, 2003, p. 51 a 53.

¹⁴⁹ Cit. Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 69.



Rodin doou um outro exemplar da *Voz Interior* em 1898 para a cidade de Marselha, sem a alegoria que compunha o *Monumento a Victor Hugo*, à qual ela pertencia.

Pequena Condenada, gesso¹⁵⁰.



A *Meditação* ou *A Voz Interior* constituiu a última transformação da obra *Pequena Condenada*, colocada na extrema direita do tímpano da *Porta do Inferno*, ela aparece inclinada, estirando seu pescoço num admirável movimento, que podemos comparar com o da árvore salgueiro-chorão.

Descrição física da obra:

A escultura analisada foi feita em 1896, em bronze, e tem como dimensões 146 x 75,5 x 55 cm. Sobre um pequeno pedestal percebemos uma mulher jovem, de frente, com os seios bem definidos, apoiando sua cabeça no ombro direito. Seu rosto tem o maxilar bem delineado, comprido, o queixo e os lábios pequenos, a boca fechada, o nariz reto, os olhos grandes e arredondados, o cabelo é apenas insinuado, podendo ser cacheado pela textura. Seu pescoço é largo e pela posição é possível ver os músculos que ligam-no ao ombro esquerdo. Ela não tem os braços, o joelho esquerdo e a parte exterior da perna direita foram arrancados e deixados em estado bruto, com lascas e marcas da ferramenta utilizada para a amputação.

¹⁵⁰ Imagem extraída do site: www.musee-rodin.fr

A *Meditação* tem o quadril largo, o abdome e as coxas salientes e ela não tem a cintura bem delineada.

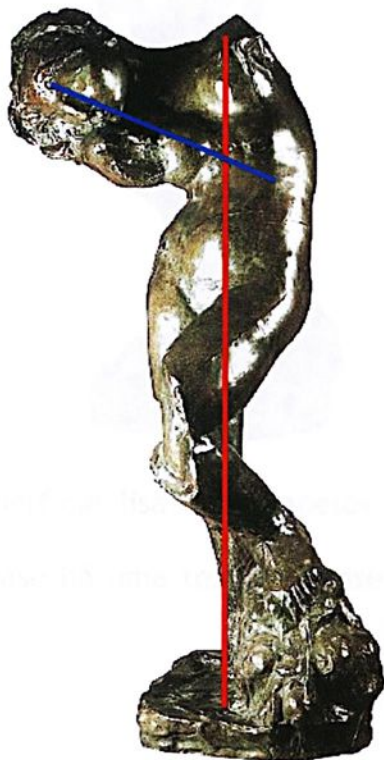
Equilíbrio e Força:

Percebemos o equilíbrio com a linha vermelha mostrada no desenho, apesar de indicar um certo desconforto esquemático, trata-se do eixo vertical central da obra, que vai do ombro esquerdo, passando pelo abdome, seguindo até a planta do pé direito.

Nota-se o desconforto também, pela posição do ombro esquerdo deslocado para uma posição superior com relação ao ombro direito, bem como evidencia a sua coluna contraída para o lado direito.

Os pontos de tensão podem ser percebidos pela linha azul, no pescoço deslocado para a direita ressaltando sua inclinação, na ponta do pé esquerdo, na torção da perna e joelho esquerdo para o lado direito.

As linhas de forças perceptivas, ou seja, os locais que exercem maior atração visual pelo seu peso e direção são o pescoço e a cabeça inclinados para a direita, de onde podemos percorrer com o olhar os ombros e o joelho mutilado.



Forma e Contorno:

Percebemos a forma através do corpo arredondado, acentuado em todo o corpo da obra. A partir desta fotografia, os claros e escuros ajudam a visualizar os relevos.

A ausência de braços, joelho e coxa não causam estranhamento no observador, pois a configuração espacial se mostra bem resolvida.

O contorno varia no conjunto, no rosto, no peito, nos quadris e nas coxas, apresentando uma superfície lisa. Nos cabelos, início dos ombros, no joelho mutilado, pé esquerdo e base há uma textura quase irregular.



Movimento e Dinâmica:

A Meditação ou *A Voz Interior* apresenta um movimento gracioso realizado pelo pescoço estirado para o lado, assim como pela coluna. Sua perna mutilada um pouco mais à frente e acima do que a outra perna, completam a dinâmica da cena, muito bem descrita no capítulo intitulado “Pensamento na Arte”, do livro *A Arte, conversas com Paul Gsell*, escrito por ele mesmo a partir de entrevistas com Rodin.

Neste capítulo Paul Gsell relata a sua primeira impressão ao perceber *A Meditação*. Era um domingo de manhã, e ele estava com Rodin em seu ateliê. Gsell parou diante do molde de uma das obras mais impressionantes realizadas pelo artista, que segundo ele:

“Era uma bela mulher jovem cujo corpo contorcia-se dolorosamente. Ela parecia ser vítima de algum tormento misterioso. Sua cabeça estava profundamente inclinada. Seus lábios e olhos estavam fechados como se dormisse. A angústia de seus traços, porém, revelava o conflito dramático de seu espírito. O que completava a surpresa para Gsell quando olhava para a jovem, é que ela não tinha braços nem pernas. Parecia que o escultor os havia quebrado num acesso de insatisfação consigo próprio. E não se podia deixar de lamentar que uma figura tão forte estivesse incompleta.”¹⁵¹

Assim, Gsell expressou a Rodin seus pensamentos a respeito da imagem visualizada, tendo recebido a resposta seguinte:

“- Por que você me recrimina? - disse-lhe Rodin, um tanto surpreso - creia-me, deixei minha estátua nessas condições propositalmente. Ela representa a meditação. Eis porque não tem braços para agir, nem pernas para andar. Você já notou que na verdade, a reflexão, quando levada muito longe, sugere argumentos tão plausíveis para as mais opostas decisões, que recomendam a inércia?”¹⁵²

Estas breves palavras fizeram Gsell reconsiderar a sua primeira impressão, e ele pôde admirar sem reservas a dinâmica da obra, compreendendo o elevado simbolismo da imagem ante os seus olhos.

Agora ele percebia que esta mulher era o emblema da inteligência humana pressionada por problemas que não podia resolver, perseguida pelo ideal de não poder realizar, obcecada por um infinito que não podia abraçar. A contração deste torso marcava a tortura do pensamento em sua gloriosa, porém infrutífera na obstinação de aprofundar-se em questões que era incapaz de responder. E a mutilação dos membros indicava para Gsell “*a insuportável repugnância pela vida prática sentida pelas almas contemplativas*”.¹⁵³

¹⁵¹ GSELL, 1990, p. 116.

¹⁵² GSELL, 1990, p. 117.

¹⁵³ Idem.



Expressão:

A *Meditação* era a figura completa de uma mulher, A *Pequena Condenada*, realizada em 1882, planejada primeiramente, para compor a *Porta do Inferno*. Este primeiro gesso apresentava as formas arredondadas e lisas da mulher.



Meditação da Porta, gesso¹⁵⁴.

Entre 1894-96 Rodin decidiu colocá-la no *Monumento a Victor Hugo*, mas para que a composição pudesse ser feita, o escultor precisou mutilá-la. Por quê será que esta resolução obtida com a fragmentação teria agradado muito Rodin, ela estaria respondendo-lhe melhor as aspirações?

Foi percebido pelas análises das outras obras que a produção de Rodin amadureceu muito a partir de 1892, com o distanciamento do estilo e da técnica de Michelangelo, e que a solução de mutilar e arrancar pedaços de algumas obras foi se tornando a uma técnica estilística mais forte.

Fazendo analogia com a própria vida de Rodin, quando depois de 1893 Camille Claudel rompeu parcialmente com o escultor. Ele sentiu muito esta ruptura e queixava-se sempre da anemia que o afligia. Neste período ele recusava os convites que lhe eram realizados, mesmo os dos seus amigos mais próximos, isolando-se do mundo.

Neste período, quando Rodin voltou a esta escultura, ele a deixou mais alta e magra, mutilada e contorcida como uma árvore triste e solitária.

Esta conjectura me levou a supor que *A Voz Interior* possa ser representativa de uma obra autobiográfica, revelando talvez, como ele mesmo estava se sentindo

¹⁵⁴ Imagem extraída do Catálogo *A Porta do Inferno*, 2001, p. 70.

naquele momento histórico da vida, realizando expressões com intenso valor simbólico.

A imagem a seguir

representa a escrita

realizada pelo autor da obra

em um momento

de intensa reflexão

sobre a vida e a morte

na obra

de

o autor

na obra

de

o autor

na obra

de

o autor

na obra

de

o autor

na obra

de

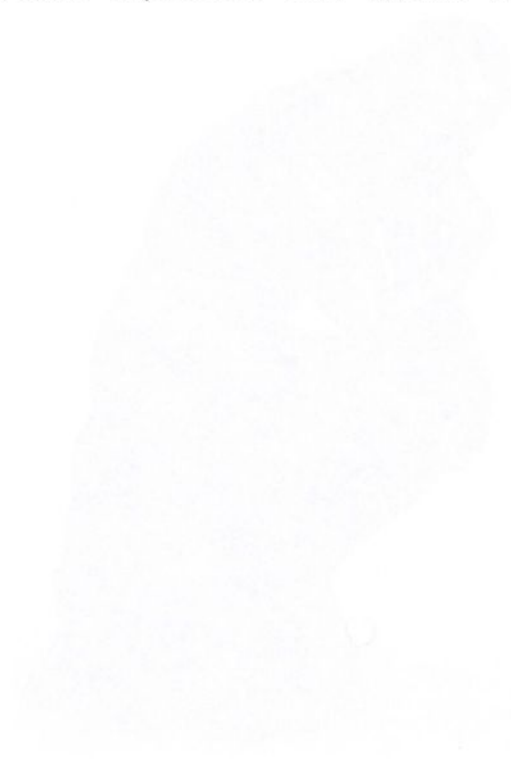
o autor

na obra

de

o autor

na obra



O Pensador, 1902-03.

A Proposta do artista:

Inicialmente, o escultor havia imaginado dispor na frente da *Porta do Inferno* um personagem vestido representando Dante, sentado sobre um rochedo, em profunda meditação sobre sua obra.

*O Pensador, bronze*¹⁵⁵.



Mas este projeto não se realizou porque Rodin confiou a Marcel Adam: *“Magro, ascético em sua túnica reta, meu Dante, separado do conjunto não teria tido significado algum”*¹⁵⁶.

O escultor voltou-se, então, para este *Pensador*, representado por um nu masculino, mais universal e sem uma identificação específica. Ele tomou lugar no meio do tímpano da *Porta do Inferno*, desde a terceira maquete feita em 1880, na qual ele domina o universo do Inferno, à maneira de um criador meditando sobre sua obra.

¹⁵⁵ Imagen extraída de BERTI, 1996, p.81

¹⁵⁶ *Le Gil-Blas*, 7 de julho de 1904

Esta obra é considerada um tributo ao *Torso del Belvedere*, de Apollonios, (à esquerda), e foi comparado também ao *Geremia*, de Michelangelo, (à direita) que está na abóbada da Capela Sistina.



*Torso Del Belvedere, Apollonios*¹⁵⁷



*Geremia, Michelangelo*¹⁵⁸

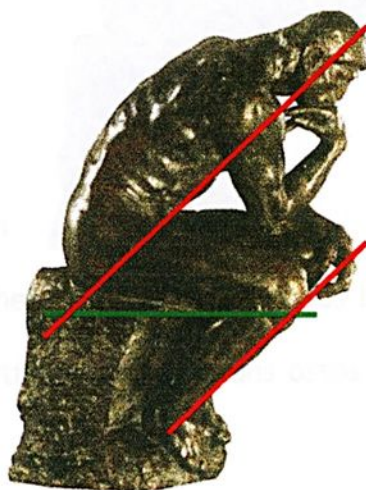
Descrição física da obra:

O Pensador foi ampliado pelo ajudante Henri Lebossé em 1902-03 em gesso e logo em seguida foi fundido em bronze. Suas dimensões são 71,5 x 40 x 58 cm. Ele está nu, sentado sobre uma rocha, contra a qual seus pés se crispam. O punho direito está cerrado contra os dentes, e o braço esquerdo está pousado sobre a sua coxa.

Seu rosto tem aspecto sério, suas sobrancelhas estão contraídas, assim como o seu maxilar, ele está pensando. Os músculos de todo o corpo estão contraídos, provavelmente por muita tensão interior. Segundo Rodin: “*O pensamento fecundo se elabora lentamente em seu cérebro. Não é mais um sonhador, é um criador*”¹⁵⁹.

Equilíbrio e Força:

A linha diagonal imaginária que representa o eixo de equilíbrio da obra foi representada na cor



¹⁵⁷ Imagem extraída de BERTI, 1996, p. 80

¹⁵⁸ Imagem extraída de BERTI, 1996, p. 82

¹⁵⁹ Rodin a Marcel Adam, *Le Gil-Blas*, 7 de julho de 1904.

vermelha, e acompanha o rochedo, a cabeça e o torso do Pensador.

Outra linha vermelha foi posicionada paralelamente à primeira, revelando que a verticalidade da obra está com o seu eixo inclinado para frente.

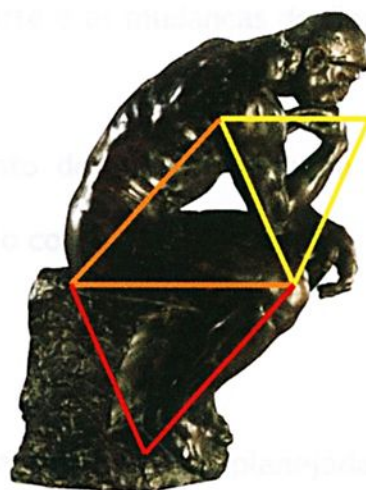
A linha imaginária horizontal verde posicionada no assento, que pode estar indicando o pensador sentado, quebra com a força das linhas paralelas, proporcionando estabilidade à obra.

Os pontos de força e tensão são muitos: os pés contraídos, os músculos do braço e das costas túrgidos, a mão dobrada contra o maxilar, o semblante fechado ou franzido.

Percebo três triângulos invertidos entre si como foco de atração visual; o primeiro representado na cor amarela, invertido, cujos vértices acompanham o braço, o antebraço e o rosto; o segundo triângulo foi representado na cor laranja, e acompanha o antebraço, o torso, quadril e coxas; o terceiro triângulo, também invertido, representado na cor vermelha, tem os vértices acompanhando o quadril e as coxas, o joelho, panturrilha e pés, e a ligação entre calcanhar e quadril. Esta composição é bem equilibrada, lembrando uma dobradura japonesa, um origame.

Forma e Contorno:

Os contornos configuram a forma total de um Pensador, revelando tratar-se de um homem forte, cheio de músculos, todos bem definidos. Além dos músculos podemos perceber as articulações e alguns ossos sob a pele.



Seus contornos variam de textura, pois as saliências são lisas, fazendo com que estas partes reflitam a luz, contrapondo-se com as partes inacabadas ou com lascas, como o rochedo que contem as sombras em suas reentrâncias.

Movimento e Dinâmica:

Apesar de *O Pensador* estar sentado, aparentemente em repouso, percebemos pelos seus músculos contraídos que ele está em plena atividade cerebral. Como um vulcão, ele apresenta tranquilidade por fora mas está borbulhando por dentro.

Ensimesmado, nos faz indagar quais são os pensamentos que povoam esta cabeça? Dinamicamente, poderia tratar-se de Dante Alighieri pensando sobre os seus poemas, analisando o drama da vida humana, que na Idade Média consistia na fraqueza do homem, não resistindo à atração que exerciam sobre ele os bens terrenos? Estaria simplesmente refletindo sobre a sua vida atormentada e dolorosa, após o exílio? Seria o próprio Rodin, refletindo sobre a Arte e as mudanças do final de século?

A corpulência forte e a tenacidade do movimento de repouso revelam a intensidade de seus pensamentos, manifestos pelo próprio corpo.

Expressão:

Esta obra foi pensada a partir de 1880, sendo uma das primeiras planejadas para compor a *Porta do Inferno*. Percebo que ela está no rol das obras consideradas como estudo, pois, a influência da Arte Clássica e de Michelangelo podem ser constatadas com a comparação das obras *Torso del Belvedere*, de Apollonios e *Geremia*, do mestre Italiano. A semelhança entre elas e *O Pensador* é flagrante.

Fazendo analogia com a vida do escultor, percebo que *O Pensador*, pode ser a representação simbólica de Dante, mas ele poderia também, estar representando o próprio Rodin, um auto-retrato talvez, ainda que inconscientemente. Destacamos os dois criadores que costumavam meditar sobre a sua obra, e neste sentido, simbolicamente, o escultor pode ter tido a intenção de representar um ou outro.

Rodin tinha o conhecimento da vida e das dificuldades que Dante havia passado em Florença na Idade Média, as disputas pelo poder e a posterior traição que sofreu dos políticos adversários, levaram-no ao exílio, situação considerada equivalente ao Inferno da Divina Comédia, um relato de sua desilusão com a sociedade da época. Pode ser que, de alguma forma, o escultor se identificasse projetivamente com Dante, pois ele também passava por uma desilusão com a sociedade naquele momento, por ter vivenciado muitas dificuldades e sofrido acusações falsas, e também, pela falta de espaço para desenvolver o seu trabalho, como aconteceu com o poeta Florentino.

Neste sentido, considero *O Pensador* mais do que uma releitura do *Torso do Belvedere* ou do *Geremia* de Michelangelo, trata-se de uma obra plena de expressão simbólica, reveladora das preocupações e anseios do artista no conturbado final do século XIX, sendo provavelmente, uma obra autobiográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando me propus analisar as 23 esculturas tornadas independentes da *Porta do Inferno* no período compreendido entre 1880-1900, sinceramente, eu não fazia idéia da complexidade do tema e onde ele me levaria.

A hipótese principal levantada foi verificar se a realização da *Porta do Inferno* poderia evidenciar um inferno pessoal vivido pelo escultor, uma vez que ele passou vinte anos produzindo os personagens da *Porta*, sem nunca tê-la terminado de fato. As indagações foram alicerçadas no fato dele padecer de conflitos por não ter sido o escultor oficial da França, e se o fato de ter sido ignorado pelo público por tanto tempo, poderia lhe garantir a imortalidade por muitas gerações após a criação da *Porta do Inferno*.

Após o término da análise das obras, sob a égide da Gestalt e da Fenomenologia da Percepção, separei-as em quatro categorias distintas, a saber: 1ª) esculturas autobiográficas, reveladoras de tormentos, angústias, desesperança e pessimismo; 2ª) obras que podem revelar o “pecado original”, o sentido de danação e o conflito entre o bem e o mal, herdados por Rodin da sua formação judaico-cristã; 3ª) Obras que revelam a mutilação do corpo e da alma, esculpidas no período em que Rodin apresentava a sua técnica mais apurada e com maior força expressiva; 4ª) Obras que expressam o lirismo, a sensualidade e a paixão carnal. Em três destas categorias, pude perceber indícios de que o escultor padecia de um inferno pessoal, vivenciando conflitos pela má valoração e algumas vezes, rejeição de seu trabalho, como pudemos perceber durante a investigação da sua história de vida e pelas obras consideradas autobiográficas, ao longo da leitura e das análises das obras independentes.

As esculturas que considerei autobiográficas, reveladoras de tormentos, angústias, desesperança e pessimismo foram: *Adão*, *Ugolino e seus filhos*, *O Homem que Cai*, *A Mártir*, *Fugit Amor*, *Polifemo*, *A Carpideira* e *O Pensador*.

Adão expressa a angústia enfrentada por Rodin tendo que vencer a sua timidez e ansiedade, para entrar no mundo das Artes, nos salões intelectuais, ambientes que desconhecia.

Ugolino e seus filhos expressa a aflição da morte iminente de um homem acusado, cujo preço foi pagar injustamente com a vida dos seus filhos. Esta obra angustiante não obteve êxito junto ao público, porém, ela era significativa ao coração do artista, pois ele serviu-se de todas as influências recebidas, utilizando praticamente todo o seu repertório para realizá-la.

O Homem que cai pode revelar o conflito de Rodin, que até dois anos antes de produzir esta obra, não havia recebido nenhuma encomenda oficial do seu trabalho, e até 1880 fracassara em todos os concursos públicos e execução de monumentos para a cidade de Paris. Expressando a queda física do homem, Rodin poderia estar expressando-se metaforicamente como estava sentindo a queda moral daquele homem, com quem também identificava o despencar das próprias ilusões frente ao mercado artístico. Seu desespero evidencia-se pelo próprio medo de cair no esquecimento, ficando a margem das encomendas oficiais, nos mais de vinte anos de trabalhos improdutivos, não lhe rendendo o sustento material.

A Mártir pode expressar a morte da irmã de Rodin, mostrando o quanto ele ficou perturbado, chegando a abandonar a arte. Ao esculpir *A Mártir* ou *A Mártir Cristã*, é provável que ele tenha mobilizado no seu arquivo mnêmico, ainda que inconscientemente, a reedição do trauma ocorrido nesta fase de sua vida, cujo sofrimento e desesperança podem ser observados nesta obra.

Em Fugit Amor Rodin pode ter expressado toda a sua angústia e pessimismo, evocado do simbolismo contemporâneo. O escultor trazia em si uma personalidade taciturna, uma vida marcada por decepções profissionais e familiares, que nem mesmo em sua maturidade ele conseguiu vencer, misturando em seu discurso a ironia e a amargura com a vida.

Polifemo pode revelar um pouco da vida amorosa e conflitiva com Rose Beuret e Camille Claudel, pois ambas cobravam dele a exclusividade de seu amor, que era dividido - eventualmente - com outros modelos do ateliê. O cerceamento de sua liberdade com as ameaças constantes das suas duas mulheres, que podem ter feito ele sentir a sensação de “morte” decorrente do conflito imenso e irresolúvel para ele, se culminasse num crime passionai.

A Carpideira foi produzida em diversos materiais e pode revelar a estabilidade financeira, da qual Rodin gozava naquele momento. Nela podemos perceber três momentos distintos de sua vida, que internalizados podem ter sido expressos simbolicamente nesta escultura: o primeiro momento foi sua formação católica ocorrida durante a primeira infância e imposta por seus pais; o segundo momento foi o da admiração e releitura expressiva dos poemas Dante produzindo a *Porta do Inferno*; o terceiro momento foi o da ruptura com Camille Claudel no mesmo ano de produção da obra.

O Pensador pode indicar a representação simbólica do próprio Rodin, seu auto-retrato talvez, ainda que inconscientemente. O escultor tinha conhecimento da vida e das dificuldades que Dante havia passado em Florença na Idade Média, suas disputas em busca do poder e a posterior traição que sofreu dos políticos e adversários, dificuldades que levaram-no ao exílio, considerava esta situação equivalente ao Inferno da Divina Comédia, relatando sua desilusão com a sociedade

da época. Pode ser que, de alguma forma, Rodin se identificasse projetivamente com Dante, pois coincidentemente, ele também passava naquele momento, por uma desilusão com a sociedade, vivenciado muitas dificuldades, padecendo de acusações falsas e falta de condições para desenvolver o seu trabalho, semelhantemente ao poeta Florentino.

A obras que expressam o “pecado original”, o sentido de danação e o conflito entre o bem e o mal, aparentemente herdados por Rodin na sua formação judaico-cristã estão presentes em *Eva*, *Paolo e Francesca*, *A Avareza e a Luxúria* e *Mulheres Condenadas*.

Eva aproxima-se expressivamente com a infância do escultor, que fora marcada pela religiosidade fervorosa de seus pais, apesar dele não ter compartilhado na maturidade desta opinião religiosa, evidenciada quando ele engravidou a jovem Rose Beuret, não se casando com ela e sequer assumindo a paternidade da criança. Provavelmente, a partir deste momento os sentimentos de pecado e danação tenham marcado o artista, sendo expressos simbolicamente - ainda que inconscientemente - em *Eva*, reveladora da vergonha após “comer o fruto da árvore proibida”.

Em Paolo e Francesca Rodin atendeu plenamente ao que a crítica estava reivindicando, apesar de ter procedido contrariamente às realizações plásticas literais. Esta obra foi produzida quando o artista estava junto com Camille Claudel na condição de amante da artista. Não fosse pelo rosto sofrido expresso na imagem de Francesca, poder-se-ia afirmar que se tratava de um casal na sua intimidade.

Revendo a biografia do artista temos indícios de que sua personalidade era cheia de conflitos, que ele era carente, inseguro e retraído, semelhante aos condenados da *Porta*, e a presença da escultora em sua vida, pode lhe ter

permitido negar o seu sentido de danação, assimilados desde a infância, com as duras críticas sofridas, inicialmente por parte de seu pai e depois pela sociedade, favorecendo, neste sentido, com que Rodin começasse a esculpir com mais sensualidade e paixão, reveladas timidamente nesta obra.

A Avareza e a Luxúria revelam dois dos pecados capitais condenados pela Igreja Católica. Nesta época Rodin e Camille Claudel eram amantes, o que para os padrões da época era considerado grande “libertinagem” e “luxúria”, mas isto não impediu o escultor de ficar com ela. Entretanto, ainda que inconscientemente, ele condenava esta situação, colocando os luxuriosos e os avaros na *Porta do Inferno*, motivado provavelmente, pela sua primeira formação católica.

A obra Mulheres Condenadas foi inspirada no poema *As Réprobas* de Baudelaire. Mesmo antes de ilustrar *As Flores do Mal*, Rodin era um grande admirador do poeta, e quando a essência do poema já estava internalizada nele, decidindo realizar esta obra. Ao mesmo tempo, vivendo uma relação amorosa com Camille Claudel, pode libertar-se dos preceitos judaico-cristãos apreendidos durante a infância na sua formação católica. O certo ou errado, o bem ou mal, foram excluídos nesta obra, cuja expressão plástica surge livre dos preconceitos, ela é erótica e instigante, porém, o seu título evidencia um resquício da sua primeira formação. Neste trabalho Rodin revela-se mais maduro, tanto na expressão simbólica de sua arte, quanto sexualmente, expondo talvez, as suas fantasias eróticas e a própria libido, até então timidamente implícita nos casais heterossexuais, com atitudes líricas e apaixonadas.

Obras que revelam a mutilação do corpo e da alma, esculpidas no período em que Rodin apresentava a sua técnica mais apurada e com maior força expressiva estão presentes em *Ariadne*, *O Despertar*, *Narciso* e *A Meditação*.

Ariadne pode expressar simbolicamente a dor que a deusa deve ter sentido ao acordar sozinha na ilha, por ter sido esculpida mutilada, como se lhe faltasse um pedaço da alma. Espoliada, ela poderia ser a representação simbólica de como Rodin se sentia até aquele momento, por ter ficado tanto tempo à margem do reconhecimento de seu trabalho. Por outro lado, revela um ato ousado de Rodin ao experimentar novos acabamentos nesta obra, procurando alucinadamente encontrar e fixar o seu próprio estilo.

O Despertar reflete em seu rosto as marcas do sofrimento e da mutilação do corpo e da alma, que podem, provavelmente, ter sido herdados do pessimismo dos poemas de Baudelaire, com os quais Rodin se identificava. Esta obra pode revelar um estilo repleto de expressão simbólica, manifestada pelo não acabamento de algumas partes do corpo, e decorrente da sua admiração pelo corpo feminino, do erotismo e sensualidade despertados no artista pela escultora Camille Claudel.

Narciso pode expressar simbolicamente que Rodin, também se apaixonou pela própria imagem. Esta afirmação está associada ao fato dele ter tido uma infância e início de carreira artística muito difícil. A sua “primeira” mulher Rose Beuret era meiga, caseira e não pôde ou não quis acompanhá-lo em sua ascensão profissional. O escultor tinha por ela alguma estima, mas a paixão que o arrebatou por quinze longos anos, deixando-lhe marcas profundas fora com Claudel. Pode-se inferir que esta obra expresse a sua imagem “invertida”, espelhada em Camille, que também enfrentou dificuldades para ingressar no mercado das artes. Ela esculpia com ele, discutia os mais diversos assuntos no mesmo patamar, participava com maestria das rodas intelectuais, e adotava como ele, uma persistência voraz. Mas os “iguais” chocam-se nas mesmas arestas, favorecendo o surgimento das brigas entre eles. Profeticamente, assim como aconteceu com

Narciso, a relação entre Rodin e Camille consumiu e extinguiu o reflexo do artista. A beleza e a juventude partiram, deixando em seu lugar a “flor roxa”, ou seja, a capacidade de Rodin expressar mais livremente os seus sentimentos e emoções mais próximas de um inferno pela sua arte, representando a sua expressão para o mundo.

A Meditação pode revelar uma obra autobiográfica, talvez como Rodin estava se sentindo naquele momento histórico da vida, quando Camille Claudel rompeu parcialmente com ele. Sentindo muito esta ruptura, queixava-se sempre que a sua ausência provocava-lhe anemia, recusava os convites que lhe eram realizados, mesmo os dos seus amigos mais próximos, isolando-se do mundo, tornando-se mais triste e solitário.

Obras que expressam o lirismo, a sensualidade e a paixão carnal estão presentes em *Torso de Adèle*, *A Eterna Primavera*, *Andrômeda*, *Eu sou bela*, *O Beijo*, *Mulher Agachada* e *Aurora*.

Torso de Adèle revela que Rodin havia tido algumas experiências com mulheres, mas a sua maneira de expressá-las evidencia uma adoração platônica e ingênua, com um certo distanciamento. Neste sentido, identificar nesta obra “de estudo” a expressividade e o estilo de Rodin é complexo, já que esse estilo se manifestou apenas alguns anos depois, com a utilização deste mesmo torso em inúmeras *assemblages* produzidas para a *Porta*.

A Eterna Primavera expressa a admiração do artista pelas obras clássicas, desvelando de certa forma, um pouco mais do momento histórico vivido por ele, a intensa paixão que o arrebatou a partir de 1883 e seus resultados. O florescimento de sua obra para a paixão carnal e a volúpia com que começou a esculpir seus personagens foram os predados que não o abandonariam mais. Esta obra foi

considerada autobiográfica, pois a eterna primavera ou a eterna juventude que chegou na vida de Rodin, foi acionada pelo frescor e vivacidade de Camille Claudel. Metaforicamente, a partir desta relação, pode-se deduzir que ele tenha resgatado a própria juventude, ficando cheio de vida e ainda mais sensual, interpretando a Mulher como um ser mais próximo e menos divinal.

Andrômeda pode revelar por analogia o período em que Camille Claudel iniciou no ateliê de Rodin como ajudante e modelo. Neste período o escultor começava esculpir com mais sensualidade e paixão, o que nos leva a inferir, que sua modelo nesta obra tenha sido Camille, devido a semelhança física da obra com a escultora. Neste sentido, *Andrômeda* está intimamente ligada ao momento histórico vivido pelo escultor, pela sensualidade e graça latentes na obra, resultante, talvez, de seu forte envolvimento afetivo.

Eu sou bela pode ser considerada uma obra autobiográfica e revela que Rodin substituiu o sentido de danação pelo par amoroso, mesmo colocando o poema *A Beleza* de Baudelaire na base. O homem forte que carrega a jovem nos braços surge metaforicamente, como se Rodin expressasse o seu tumultuado relacionamento com Camille Claudel. Ele sofria e a procurava constantemente, sem entretanto, encontrá-la. Ela por sua vez, noutros momentos, por causa dos ciúmes que sentia, retraía-se e o recebia friamente, defensiva, tal como foi expresso no poema de Baudelaire.

O Beijo foi minimizado por Rodin quando ele afirmou que a sua temática era muito bonita, mas que nele não havia encontrado nada, porém, sabemos que o escultor era tímido e após algum tempo lidando com os críticos, ele teria “aprendido” a dar respostas que não comprometessem sua vida pessoal. Sabemos também, que entre 1885 e 1896 o escultor produzia qualquer uma de suas imagens,

das mais eróticas às mais ousadas, com a presença de Camille Claudel, e que esta foi uma época que ele enalteceu muito o par amoroso. Assim, esta obra foi considerada autobiográfica, pois expressa a paixão vivida por Rodin naquele momento, o seu amor voluptuoso, seus impulsos de prazer e sofrimento, que por vezes ele passava por causa de Camille.

Mulher Agachada foi produzida quando Rodin estava viajando com a jovem Camille Claudel em *Tourrene*, vivendo com ela um momento de paixão e entrega mútua. Se Rodin ao produzir esta obra em 1881-82 estava ainda sob influência de Michelangelo, e a fez contemplativamente, já em 1887 ele tinha consciência do poder erótico e expressivo que uma jovem e bela mulher poderia causar, o que lhe pode ter motivado a torná-la independente do grupo *Eu sou bela*.

Aurora foi produzida em 1890, quando o escultor passava férias no Castelo de l'Islette (Azay-le-Rideau) com Camille Claudel, como fazia todos os anos desde 1887. Esta obra leva-nos a inferir que Rodin tenha se utilizado de Camille como modelo, assim como em *Andrômeda*, devido a semelhança física da obra com a escultora, não deixando claro, porém, se estavam em harmonia ou em desavença. Neste sentido, percebo que *Aurora* pode ser mais uma das obras que está intimamente ligada ao momento afetivo vivido pelo escultor, marcado pelo erotismo e a melancolia resultante, ou talvez, pelo seu envolvimento tumultuado com Camille Claudel.

Pela análise Fenomenológica realizada nesta pesquisa, podemos perceber que a produção das 23 obras analisadas estavam diretamente relacionadas com a vida do escultor, sendo que, em sua maior parte elas foram consideradas autobiográficas.

Nas três primeiras categorias mostradas acima, dezesseis obras nos levam a perceber algum tipo de inferno pessoal vivido por Rodin, e que ele padeceria de conflitos existenciais por não ter sido o escultor oficial da França, fatos que podem ter sido motivados pela sua história de vida repleta de dificuldades materiais, pelo não reconhecimento do público, e a eterna rixa entre ele e os críticos de artes. Estes podem ter favorecido o seu processo criativo, explicando talvez, o seu ímpeto em produzir a *Porta do Inferno* por vinte longos anos, sem nunca tê-la concluído.

Se o objeto artístico não está dissociado do seu criador, e pode evidenciar fatos ou situações vividas por ele, então isso me leva a considerar que enquanto Rodin editava as obras para a *Porta do Inferno*, ele estava reeditando a sua própria vida, numa tentativa de ‘exorcizar’, ainda que inconscientemente, a amargura que o incomodava.

Na quarta categoria mostrada, apenas sete obras revelaram o lirismo, a sensualidade e a paixão carnal. Nelas não foi encontrado o sentimento de morte e inferno, que caracterizou a maior parte da produção da *Porta do Inferno*. Estas obras mais líricas foram relacionadas à escultora Camille Claudel, motivadora de uma paixão desmedida, que em sua convivência, pode ter amenizado a amargura do escultor. Porém, nos últimos anos de relação e após o rompimento com Camille, o sentimento de ausência e mutilação parece ter sido aumentado, podendo ser percebido nas obras produzidas após 1890, com exceção da obra *Ariadne* que foi realizada antes do aparecimento da escultora em sua vida.

Creio que ter sido ignorado pelo público por tanto tempo, não lhe garantiu apenas a imortalidade pela da *Porta do Inferno*, mas a criação do Museu Rodin após a sua morte e esforços dos seus amigos e admiradores divulgam até hoje a sua criação.

Neste sentido, considero afirmativas as hipóteses que me motivaram a realizar esta pesquisa, pois dezesseis obras, ou seja, 69,56% das vinte e três analisadas, me levaram a acreditar que Rodin expressou seu inferno pessoal e o tormento motivador da realização da *Porta do Inferno*.

Com esta investigação científica e os estudos bibliográficos pude ampliar os meus conhecimentos nas áreas de Arte e Psicologia, Escultura e História da Arte, que foram se entrelaçando de maneira muito feliz durante o desenvolvimento de todo o trabalho.

Creio que o tema estudado sobre a vida e a obra de Rodin seja de grande importância para a Comunidade Acadêmica e para os amantes das Artes, pois até o presente momento, muito foi dito sobre a obra de Auguste Rodin, mas a sua vida, as dificuldades enfrentadas e o seu processo criativo foram pouco investigados, talvez pela própria postura do artista em ter fornecido poucas informações a seu respeito.

Como foi dito no início desta pesquisa, o meu primeiro projeto para esta dissertação era verificar as “Aproximações e Distanciamentos entre a obra de Rodin e Camille”, mas isto não foi possível, pois eu não conhecia bem a vida e a obra de Auguste Rodin. Creio que a partir de agora eu terei condições de desenvolver o meu projeto inicial, estudando as relações existentes entre as obras dos dois artistas, sem perder de vista os aspectos psicológicos da sua existência, que podem estar presentes nas obras de arte. Pretendo ainda, continuar os meus estudos na França, onde, com certeza, eu terei mais subsídios, para interpretar com maior riqueza a obra e as fontes documentais sobre os dois escultores.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABNT - Informação e Documentação, Apresentação de Citações em Documentos, Referências, Elaboração de Trabalhos Acadêmicos, 2002.

ALIGHIERI, Dante. "Inferno", In: *A Divina Comédia*. (trad. Ítalo Eugenio Mauro), São Paulo: ed. 34, 1998.

ARAÚJO, E. *Expressões do corpo na escultura de Rodin, Leopoldo e Silva, de Fiori, Brecheret, Bruno Giorgi*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1998.

ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. (trad. Ivonne Terezinha de Faria), São Paulo: Pioneira, 1992.

ARGAN, G.C. "A realidade e a consciência: Auguste Rodin, Monumento a Balzac" In: *Arte Moderna*, (trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti), São Paulo: CIA das Letras, 2001, p. 145-148.

BAUDELAIRE, Charles P. *As Flores do Mal*. (trad. Jamil Almansur Haddad), São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

BERTI, Luciano. *Rodin e Michelangelo nell'ottocento*. Milano: Charta, 2001.

BINDMAN, D. *European sculpture from Bernini to Rodin*. London: Studio Vista, 1970.

CATÁLOGO AUGUSTE RODIN - *A Porta do Inferno*, São Paulo: Pinacoteca, 2001.

CATÁLOGO RODIN ESCULTURAS, São Paulo: Pinacoteca, 1995.

CHAMPIGNEULLE, B. *Rodin*. Paris: Aimery Somogy, 1980.

CHIPP, H.B. "Simbolismo e outras tendências subjetivas: A forma e a evocação do sentimento", In: *Teorias da Arte Moderna*, (trad. Waltensir Dutra), São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 45-119.

CRITELLI, D.M. *Analítica do Sentido: aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica*. São Paulo: EDUC/Brasiliense, 1996.

FERNANDES, F.T.D. *Universo da Arte nas esculturas de Rodin*. Santos: ed desconhecida, 1995.

GIL, A.C. *Como elaborar projetos de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1991.

GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. (trad. Raul de Sá Barbosa), São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 3;175;315.

_____ "Revolução Permanente: o século XIX", In: *A História da Arte*. (trad. Álvaro Cabral), Rio de Janeiro: ETC, 1999.



JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. (trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes), São Paulo, Cultrix, 1976.

MOLESWORTH, H.D. *European sculpture from Romanesque to Rodin*. London: Thames and Hudson, 1965.

MARLOW, Tim. *Rodin: ao livro técnico*. Rio de Janeiro: Ed. não encontrada, 1995.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura), São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____ "O olho e o espírito", In: *Textos Estéticos*. (trad. Geraldo Dantas Barreto), São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____ "A dúvida de Cézanne", In: *Textos Estéticos*. (trad. Geraldo Dantas Barreto), São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____ *O Primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. (trad. Constança Marcondes Cesar), São Paulo: Papirus, 1990.

_____ *O visível e o invisível*. (trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira), São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____ *A Prosa do Mundo*. (trad. Paulo Neves), São Paulo: Casac&Naify, 2002.

NUNES, B. "Arte e Conhecimento: a filosofia das formas simbólicas", In: *Introdução à Filosofia da Arte*, São Paulo: Ática, 1999.

_____ "A realidade da Arte: O que é Expressão", In: *Introdução à Filosofia da Arte*, São Paulo: Ática, 1999.

OSTROWER, F. "Gestalt: percepção, totalidades e partes, contextos, geometria, Boa-Gestalt", In: *Sensibilidade do Intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

QUIRINO SIMÕES, E.A. e TIEDEMANN, K.B. "Percepção de espaço, distância, profundidade e tamanho", In: *Psicologia e Percepção I*. São Paulo: EPU, 1985.

PINET, Hélène. *Rodin, les mains du génie*. Paris: Découvertes Gallimard, 1997.

RILKE, R.M. *Rodin*, (trad. Daniela Caldas), Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995

RILKE, R.M. *Rodin*, (trad. Marion Flesher), São Paulo: Nova Fronteira, 2003.

RODIN, A. *A Arte: Conversas com Paul Gsell*. (trad. Anna Olga B. Barreto), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SANTAELLA, Lucia. "Os três paradigmas da Imagem", In: *Imagem: Cognição, Semiótica e Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SCHMOLL, J.A. gen EISENWERTH. *Auguste Rodin and Camille Claudel*. Paris: Prestel, 1994.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1986.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre Arte e Ciência*. São Paulo: Autores Associados, 2001.



