

**MULHERES ARTISTAS: REFLEXÕES SOBRE A VIDA E
A OBRA DE CAMILLE CLAUDEL**

Luana do Amaral Silva

Figura 1 - Capa: Camille analisando Perseu, 1905.

Perseus et la Gorgone (m^{re} Ulysse)

Simon

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JULIO DE MESQUITA FILHO”
UNESP
INSTITUTO DE ARTES**

Luana do Amaral Silva

**MULHERES ARTISTAS: REFLEXÕES SOBRE A VIDA E
A OBRA DE CAMILLE CLAUDEL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial exigido para obtenção do título de Doutora em Artes. Área de concentração: Artes Visuais. Linha de Pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte. Sob a orientação do Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

**São Paulo
2020**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail da autora: luanadoamaral@gmail.com

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP.

S586 m	Silva, Luana do Amaral, 1980- Mulheres artistas: reflexões sobre a vida e a obra de Camille Claudel / Luana do Amaral Silva. - São Paulo, 2020. 313 f. : il. color. Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Mulheres artistas - França. 2. Escultoras. 3. Claudel, Camille, 1864-1943. 4. Feminismo e arte. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 731.092

Luana do Amaral Silva

**MULHERES ARTISTAS: REFLEXÕES SOBRE A VIDA E
A OBRA DE CAMILLE CLAUDEL**

Conceito Final
Aprovada em 25 de agosto de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
UNESP – Instituto de Artes (orientador)

Prof. Dr. Omar Khouri
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. João Eduardo Hidalgo
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. Edson Roberto Leite
PGEHA-USP

Profa. Dra. Fabíola Cristina Alves
UFPE

Para Rafaela e Stella

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Instituto de Artes que desde os tempos da graduação (1998-2001) e mestrado (2002-2004) tem me contemplado com diversas Bolsas de Estudos e permanência (Moradia Estudantil, Bolsa PAE, CNPq, CAPES, Auxílio Congresso e Estudo de Campo na França), sem os quais eu não poderia ter concluído este doutorado.

Agradeço ao Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, orientador dedicado, pela paciência, oportunidades, todo apoio e orientação oferecidos durante este período.

A Profa. Dra. Claudete Ribeiro minha gratidão pela coorientação, amizade, apoio e incentivo incondicionais.

Aos professores doutores Omar Khouri, Rosangella Leote, Milton Sogabe, Pelópidas Cypriano, Luiza Helena Christov, Fabiola Cristina Alves, Daisy Peccinini e Edson Leite pelo grande aprendizado em suas respectivas disciplinas na UNESP, na USP e nos Grupos de Pesquisa.

Aos professores doutores Claudia Fazzolari e João Eduardo Hidalgo, pelas boas considerações no momento do Exame de Qualificação.

Aos funcionários do IA (Biblioteca, Sessão de Pós-Graduação, Xerox, Polo de Informática, Técnicos...) que no anonimato dos bastidores fazem a coisa acontecer.

A Loja Virtude de Cocal do Sul / SC, pelo patrocínio dos livros utilizados nesta pesquisa.

A minha família pelo apoio de sempre, pelas noites mal dormidas, pela falta de atenção, pelos feriados roubados; ao meu avô-pai querido (*in memoriam*) que por poucos dias não conseguiu ver a conclusão deste trabalho. A minha mãe e a minha sogra, mulheres guerreiras que cuidaram da minha casa e das minhas filhas quando eu, imersa na docência e na pesquisa nem sempre pude realizar “*as obrigações domésticas que convém a uma mãe de família*”; ao Nelson por não me deixar desistir deste sonho quando as coisas ficaram complicadas.

Por todas as mulheres que acreditaram em seu potencial - apesar das dificuldades impostas pela sociedade - e seguiram adiante.

A todos a minha eterna gratidão!



Le temps remettra tout en place.
Mathias Morhardt

RESUMO

Alicerçada no estudo das cartas, croquis e documentação reunidos no Museu Camille Claudel inaugurado na cidade de Nogent-sur-Seine (França) em 2017 e na imprensa francófona do século XIX e início do século XX, procurei verificar se houve influências de outros artistas na produção da escultora, se ocorreram mudanças na obra de Camille durante o seu percurso criativo, quais elementos estéticos e temáticos foram recorrentes nas suas esculturas e, após a sua internação no hospital psiquiátrico, se Camille Claudel continuou a produzir arte. Estas questões surgiram a partir da leitura do Catálogo da Exposição Camille Claudel realizada no Museu Rodin em 1951, onde Paul Claudel (diplomata, dramaturgo e poeta francês, membro da Academia Francesa de Letras) considerou todas as obras da artista como autobiográficas. Discordando parcialmente desta proposição, procurei nesta tese ampliar a leitura que se faz das obras de Camille a partir da leitura de suas cartas, objetivando encontrar a intencionalidade e o repertório artístico cultural que motivava o processo criativo da escultora. Procurei verificar ainda quais motivos teriam levado a família da artista a deixá-la internada por 30 anos. Os procedimentos metodológicos empregados para mediar a argumentação acerca da estética do mundo percebido e centrar a investigação sobre a leitura e análise das obras de Camille Claudel baseada nos documentos investigados, adotei a reflexão sobre o feminismo na Arte, consultando as autoras Whitney CHADWICK, Linda NOCHLIN e Griselda POLLOCK.

Palavras-chave: Camille Claudel. Mulheres na Arte. Salões do Século XIX. Escultura.

RÉSUMÉ

Sur la base de l'étude des lettres, croquis et documents rassemblés au Musée Camille Claudel ouvert dans la ville de Nogent-sur-Seine (France) en 2017, et dans la presse francophone des XIXe et début XXe siècles, je vais essayer de vérifier s'il y a eu des influences d'autres artistes dans la production du sculpteur, s'il y avait des changements dans l'œuvre de Camille au cours de son parcours créatif, quels éléments esthétiques et thématiques étaient récurrents dans ses sculptures et, après son admission à l'hôpital psychiatrique, si Camille Claudel continuait à produire de l'art. Questions Celles-ci sont nées de la lecture du catalogue d'exposition Camille Claudel tenu au musée Rodin en 1951, où Paul Claudel (diplomate, dramaturge et poète français, membre de l'Académie des lettres française) considère toutes les œuvres de l'artiste comme autobiographiques. Partiellement en désaccord avec cette proposition, j'ai cherché dans cette thèse à élargir la lecture qui est faite des œuvres de Camille à partir de la lecture de ses lettres, visant à trouver une intentionnalité et le répertoire artistique culturel qui ont motivé le processus créatif du sculpteur. J'ai également essayé de vérifier les raisons qui ont conduit la famille de l'artiste à la laisser hospitalisée pendant 30 ans. Procédures méthodologiques utilisées pour médiatiser l'argumentation sur l'esthétique du monde perçu et pour centrer l'enquête sur la lecture et l'analyse des œuvres de Camille Claudel à partir des documents enquêtés, j'ai adopté la réflexion sur le féminisme dans l'art, examinant en tant qu'autorasney, Whitney NOCHLIN CHADWICK et Griselda POLLOCK.

Mots-clés: Camille Claudel. Les femmes dans l'art. Salons du XIXe siècle. Sculpture.

Índice de Figuras

Figura 1 - Capa: Camille analisando Perseu, 1905.	15
Figura 2 - Camille em Montdevergues, 1929	21
Figura 3 - A Tocadora de Flauta, 1903.	28
Figura 4 - Os acadêmicos da Royal Academy, de Johann Zoffany.	24
Figura 5 - Atelier para mulheres, 1889 - Academia Julian.	31
Figura 6 - Lucienne Heuvelmans, 1911	32
Figura 7 - Electra e Orestes adormecido, Lucienne Heuvelmans, 1911.	32
Figura 8 - Hélène Bertaux, 1864.	34
Figura 9 - Jovem Prisioneiro Gaulês, mármore, 1867. Hélène Bertaux.	34
Figura 10 - Camille Claudel com boneca - 1870	39
Figura 11 - Cesta do Diabo, Coincy - Fère-en-Tardenois - 2020	41
Figura 12 - Espuma, 1876	47
Figura 13 - Bismark ou Cabeça de homem, 1879.	48
Figura 14 - Velha da Ponte Notre Dame, 1876	49
Figura 15 - Eugénie Plé, 1881. Óleo sobre tela.	54
Figura 16 - Diana, 1881. Gesso.	56
Figura 17 - Busto de Jessie Lipscomb, 1883. Terracota.	57
Figura 18 - Atelier de Camille com Jessie e o busto de Giganti ao fundo.	58
Figura 19 - A Velha Helena, 1882.	59
Figura 20 - Paul Claudel com 13 anos, 1881-82.	60
Figura 21 - Camille, Jessie e Louise.	61
Figura 22 - Atelier de Camille Claudel situado no Quai Bourbon 19, Paris	70
Figura 23 - Hospital Psiquiátrico de Ville-Évrard	72
Figura 24 - Camille Claudel em Ville-Évrard	73
Figura 25 - Termo Jurídico de Interdição Voluntária n.1 (1914-1927)	76
Figura 26 - Termo Jurídico de Interdição Voluntária n.2 (1927-1943)	77
Figura 27 - Hospital Psiquiátrico de Montdevergues	84
Figura 28 - Vista aérea do Asilo de Alienados de Montdevergues	85
Figura 29 - Camille e Jessie em Montdevergues, 1929.	96
Figura 30 - Cenotáfio, 2008. Cemitério de Montfavet	98
Figura 31 - Le Rire n.118 / 06 de maio de 1905	100
Figura 32 - Le Rire, n.100 / 31 de dezembro de 1901	101
Figura 33 - Bismark ou Cabeça de Homem, argila / bronze. Camille Claudel - 1879-1881	107
Figura 34 - Otto Von Bismarck	108
Figura 35 - Diana, gesso/bronze. Camille Claudel - 1881	110
Figura 36 - Diana de Versalhes, mármore. 325 a.C. Arte Romana.	111
Figura 37 - A Velha Helena, terracota - 1882	112
Figura 38 - Sophie e Julien Boucher - Alfred Boucher - 1880-1888	114
Figura 39 - Louise-Athanaïse Claudel, gesso / bronze - 1882-83	115
Figura 40 - Louise-Athanaïse Claudel, mãe de Camille Claudel - s/d	116
Figura 41 - Jovem Romano, gesso patinado / bronze - 1884	117
Figura 42 - Mulher agachada, gesso patinado. Camille Claudel - 1884	119
Figura 43 - Mulher agachada, Rodin - 1886	120
Figura 44 - Cabeça de Escravo, argila cinza. Camille Claudel - 1885	121
Figura 45 - Cabeça de Escravo assinada por Rodin - 1885	122
Figura 46 - Cabeça de Escravo na Porta do Inferno, Rodin - 1880-1900	123
Figura 47 - Estudo para um Burguês de Calais, bronze. Camille Claudel - 1885	125
Figura 48 - gesso do estudo para um Burguês de Calais - 1885	126
Figura 49 - Pierre de Wissant, Rodin - 1885-87	126
Figura 50 - Jean de Fiennes, Rodin - 1885-86	127
Figura 51 - Os Burgueses de Calais, Rodin - 1889	128
Figura 52 - Estudos para Burguês de Calais, Camille Claudel - 1885	128
Figura 53 - A mão, bronze. Camille Claudel - 1885	130
Figura 54 - Fragmentos (gesso). Fotografia Lémercy - s/d	130
Figura 55 - Estudo para Avareza e a Luxúria, gesso / bronze. Camille Claudel - 1885	132
Figura 56 - A Avareza e a Luxúria na Porta do Inferno - 1880-1900	133

<i>Figura 57 - Avareza e a Luxúria assinado por Rodin – detalhe da cabeça realizada por Camille Claudel - 1885</i>	134
<i>Figura 58 - Mulher com olhos fechados, bronze. Camille Claudel - 1885</i>	135
<i>Figura 59 - Giganti, bronze. Camille Claudel - 1885</i>	137
<i>Figura 60 - Giganti assinado por Rodin - 1886</i>	138
<i>Figura 61 - Homem de braços cruzados, Camille Claudel - 1885</i>	140
<i>Figura 62 - Homem de braços cruzados, condenado da Porta do Inferno, Rodin – 1880-1900</i>	141
<i>Figura 63 - Homem inclinado, Camille Claudel - 1886</i>	142
<i>Figura 64 - Hamlet, bronze. Antoine Bourdelle - 1891</i>	144
<i>Figura 65 - Dr. Jeans e Florence Jeans, desenho. Camille Claudel - 1886</i>	145
<i>Figura 66 - Jovem com feixe de trigo, bronze. Camille Claudel - 1887</i>	148
<i>Figura 67 - Jovem com feixe de trigo à direita e Galatéia de Rodin à esquerda - 1889</i>	149
<i>Figura 68 - Jovem com coque, terracota. Camille Claudel - 1888</i>	151
<i>Figura 69 - Cabeças grotescas no friso da Porta do Inferno, Rodin – 1880-1900</i>	152
<i>Figura 70 - Cabeça de Negra, Camille Claudel, 1913</i>	152
<i>Figura 71 - O Choro, Rodin (vista lateral e frontal) - 1889</i>	153
<i>Figura 72 - Sakountala, bronze. Camille Claudel - 1888</i>	154
<i>Figura 73 - Desenho a carvão, Camille Claudel, ref. grupo em gesso apresentado no Salão de 1888.</i>	155
<i>Figura 74 - Esboço de Sakountala, Camille Claudel - 1888</i>	157
<i>Figura 75 - Primeiro estudo de Sakountala, Camille Claudel - 1888</i>	158
<i>Figura 76 - Segundo Estudo para Sakountala, Camille Claudel - 1888</i>	159
<i>Figura 77 - Fotografia de Camille esculpindo Sakountala - 1888</i>	160
<i>Figura 78 - Fotografia de Sakountala, gesso com pátina marrom, Camille Claudel - 1913.</i>	161
<i>Figura 79 - Sakountala, gesso mutilado, Camille Claudel - 1993</i>	162
<i>Figura 80 - Nu dormindo, Camille Claudel - 1888</i>	165
<i>Figura 81 - Danaide, 1889. Mármore. Auguste Rodin - 1889</i>	166
<i>Figura 82 - Paul Claudel com 20 anos. Camille Claudel - 1888</i>	167
<i>Figura 83 - Ferdinand de Massary. gesso / bronze. Camille Claudel - 1888</i>	168
<i>Figura 84 - Busto de Rodin. gesso / bronze. Camille Claudel - 1889</i>	169
<i>Figura 85 - Auguste Rodin. Desenho. Camille Claudel - 1889</i>	170
<i>Figura 86 - Irmão e Irmã, Camille Claudel - 1890</i>	174
<i>Figura 87 - Camille esculpindo Irmão e Irmã, fotografia. 1890</i>	175
<i>Figura 88 - Irmão e Irmã assinado por Rodin - 1890</i>	176
<i>Figura 89 - Pequena Castelã, gesso / gesso patinado. Camille Claudel - 1893</i>	177
<i>Figura 90 - Pequena Castelã, bronze. Camille Claudel - 1893</i>	178
<i>Figura 91 - Pequena Castelã, mármore. Camille Claudel – 1895-96</i>	181
<i>Figura 92 - Aurora, chefe-modelo / bronze. Camille Claudel - 1893</i>	183
<i>Figura 93 - Aurora. mármore. Camille Claudel - 1900</i>	184
<i>Figura 94 - Fotografia de Aurora, 1913</i>	185
<i>Figura 95 - Cadela roendo osso, bronze. Camille Claudel - 1893</i>	186
<i>Figura 96 - As bisbilhoteiras, bronze e mármore. Camille Claudel - 1893</i>	188
<i>Figura 97 - As bisbilhoteiras, gesso. Camille Claudel - 1893</i>	189
<i>Figura 98 - A Confidência, esboço. Bico de pena. Camille Claudel - 1893</i>	190
<i>Figura 99 - As Bisbilhoteiras, gesso original patinado (estudo). Fotografia – 1913</i>	191
<i>Figura 100 - As Bisbilhoteiras, mármore, Camille Claudel - 1896</i>	192
<i>Figura 101 - As Bisbilhoteiras, ônix. Camille Claudel - 1896</i>	194
<i>Figura 102 - A Valsa, desenho. Camille Claudel - 1893</i>	195
<i>Figura 103 - Valsa com véus. bronze. Camille Claudel - 1893</i>	196
<i>Figura 104 - A Valsa, quatro versões. Coleção do Museu Camille Claudel – 1895-1905</i>	197
<i>Figura 105 - Cloto Calva, bronze. Camille Claudel - 1893</i>	201
<i>Figura 106 - Cloto Calva, gesso. Camille Claudel - 1893</i>	202
<i>Figura 107 - Cloto, gesso. Camille Claudel - 1893</i>	203
<i>Figura 108 - Primeira versão Idade Madura, gesso. 1895</i>	208
<i>Figura 109 - Segunda versão Idade Madura, gesso. 1898</i>	209
<i>Figura 110- Idade Madura, bronze. 1898.</i>	210
<i>Figura 111 - Croqui: grupo de três (Idade Madura) - 1893</i>	214
<i>Figura 112 - A Implorante, gesso. Camille Claudel - 1905</i>	216
<i>Figura 113 - A Implorante, bronze. Museu Camille Claudel - 1905</i>	216
<i>Figura 114 - Busto de Léon Lhermitte, bronze. Camille Claudel - 1894</i>	217

Figura 115 - Busto de Charles Lhermitte, bronze. Camille Claudel - 1889	220
Figura 116 - Hamadriade, gesso / bronze. Camille Claudel - 1895	221
Figura 117 - Hamadriade, fotografia. Camille Claudel - 1913	222
Figura 118 - Jovem com Nenúfares (Hamadriade), mármore e bronze. Camille Claudel - 1900	223
Figura 119 - Pensamento Profundo, bronze. Camille Claudel - 1898	225
Figura 120 - Pensamento Profundo, bronze e mármore. Camille Claudel - 1898	226
Figura 121 - Pensamento Profundo, gesso. Fotografia. Camille Claudel 1898	227
Figura 122 - Pensamento Profundo, mármore. Camille Claudel - 1900	228
Figura 123 - Sonho ao pé da lareira, mármore e bronze. Museu Camille Claudel - 1899	230
Figura 124 - Sonho ao pé da lareira, gesso. Camille Claudel. Fotografia - 1900	231
Figura 125 - Sonho ao pé da lareira, mármore rosa. Camille Claudel - 1899	231
Figura 126 - Sonho ao pé da lareira, mármore branco. Camille Claudel - 1903	232
Figura 127 - A Fortuna, bronze. Camille Claudel - 1900	234
Figura 128 - A Fortuna, gesso. Fotografia. Camille Claudel - 1905	235
Figura 129 - Perseu e Medusa, mármore. Museu Camille Claudel - 1902	237
Figura 130 - Perseu e Medusa pequeno modelo, gesso. Camille Claudel - 1903	239
Figura 131 - Camille examinando Perseu e Medusa. Fotografia - 1902	241
Figura 132 - A Tocadora de Flauta, bronze. Museu Camille Claudel - 1903	243
Figura 133 - Tocadora de Flauta, gesso. Fotografia. Camille Claudel. - 1904	244
Figura 134 - O Abandono (Vertumno e Pomona), Camille Claudel - 1903	247
Figura 135 - Camille esculpindo Vertumno e Pomona - 1905	250
Figura 136 - A Onda, onix e bronze. Camille Claudel - 1898	251
Figura 137 - A grande onda de Kanagawa, Hokusai - 1820-1831	253
Figura 138 - Capa original de La Mer de Claude Debussy - 1905	254
Figura 139 - Detalhe das banhistas na Onda. Camille Claudel - 1898	255
Figura 140 - Níobe Ferida, bronze. Camille Claudel - 1906	256
Figura 141 - Níobe Ferida, gesso. Camille Claudel, 1906	257
Figura 142 - Maquete do Museu Camille Claudel e seu entorno pelo arquiteto Adelfo Scaranello.	282
Figura 143 - Planta baixa n.1 - térreo.	282
Figura 144 - Planta baixa n.2 - 1º andar.	283
Figura 145 - Planta baixa n.3 - 1º andar.	283
Figura 146 - Croqui do espaço expositivo pelo arquiteto Adelfo Scaranello.	284
Figura 147 - Fachada do Museu Camille Claudel.	284
Figura 148 - Sakountala na entrada do museu	286
Figura 149 - Sala 1: Quatro escultores na origem do Museu de Nogent-sur-Seine	287
Figura 150 - Sala 2: Processo de fundição em bronze por cera perdida e alguns exemplos	288
Figura 151 - Sala 3: Grandes Monumentos do Século XIX - executados pelos artistas citados que compõe o acervo do museu	289
Figura 152 - Sala 4: Paul Dubois e os Neoflorentinos	290
Figura 153 - Sala 5: Ideal Feminino	291
Figura 154 - Sala 6: Mitologia e Alegorias	292
Figura 155 - Sala 7: Representações do Trabalho	293
Figura 156 - Sala 8: A escultura na esfera privada	294
Figura 157 - Sala 9: Personagens Históricas	295
Figura 158 - Sala 10.1: Corpos em Movimento	296
Figura 159 - Sala 10.2: O ateliê de Rodin	297
Figura 160 - Sala 11.1: Camille Claudel: a Velha Helena	298
Figura 161 - Sala 11.2: No ateliê de Rodin	299
Figura 162 - Sala 12: Camille Claudel retratista	300
Figura 163 - Sala 13: A Fortuna e A Valsa	301
Figura 164 - Sala 14: Ao redor da Idade Madura	302
Figura 165 - A Implorante	303
Figura 166 - Sala 15: esboços da natureza para Perseu e Medusa	304

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 – PARIS NOS TEMPOS DE CAMILLE: ARTE, CULTURA E SOCIEDADE NO SÉCULO XIX	20
1.1 A arte no século XIX	21
1.2 Vida de Artista	25
1.3 Formação Artística	26
1.4 Os Ateliês e Academias	28
1.5 Os Salões	33
CAPÍTULO 2 – VIDA DA ARTISTA E TRAJETÓRIA ARTÍSTICA	39
2.1 Infância, adolescência e os primeiros anos de criação.	39
2.2 A Família Claudel	42
2.3 Nogent-sur-Seine – 1876-1879	46
2.4 Camille em Paris: dos anos de formação artística a escultora profissional – 1881-1892	51
2.5 Idade Madura – anos de produção em ateliê independente – 1893 a 1913	63
2.6 Loucura (?) de Camille Claudel e a sua produção neste período – as cartas.	68
2.7 Internação em Ville-Evrard (10 de março de 1913 – 07 de setembro de 1914)	70
2.8 Acusações e escândalos contra a Família Claudel após a internação de Camille.	78
2.9 O Asilo Público de Alienados de Montdevergues	84
2.10 As cartas	90
CAPÍTULO 3 - A IMPRENSA FRANCÓFONA DO SÉCULO XIX COMO CRÍTICA DE ARTE DA OBRA DE CAMILLE CLAUDEL	99
CAPÍTULO 4 – AS ESCULTURAS	106
4.1 Período de Formação Artística	107
4.2 Período de trabalho no Ateliê de Rodin	117
4.3 Anos de produção independente	177
4.4 Obras importantes que não estão no Museu Camille Claudel	251
CONSIDERAÇÕES FINAIS	261
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	266
SITES CONSULTADOS	270
APÊNDICE 1 – OBRAS DE CAMILLE CLAUDEL REALIZADAS ENTRE 1882-1892	271
APÊNDICE 2 – OBRAS DE CAMILLE CLAUDEL REALIZADAS ENTRE 1893-1906	275
APÊNDICE 3 - O MUSEU CAMILLE CLAUDEL	280
APÊNDICE 4 – CAMILLE CLAUDEL NO MUSEU	285
APÊNDICE 5 – REVISTAS E JORNAIS CONSULTADOS	305
ANEXOS	312

Figura 3 - A Tocadora de Flauta, 1903.



INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa analisei a vida e a produção de Camille Claudel a partir de suas cartas, croquis, documentação e referências historiográficas de Paris na virada do século XIX-XX, além das obras que constam no museu inaugurado em março de 2017 dedicado a ela na cidade de *Nogent-sur-Seine*, França.

A produção da escultora pode ser dividida em quatro momentos: o primeiro período com esculturas realizadas na juventude de Camille de maneira autodidata até o seu ingresso no ateliê do escultor Alfred Boucher e depois na Academia Colarossi, quando se mudou para Paris com a família; o segundo momento data da entrada de Camille Claudel no ateliê de Auguste Rodin em 1883 até a sua saída em 1892; o terceiro momento revela a sua produção em ateliê independente após o rompimento afetivo com Rodin em 1898 até a sua internação no hospital psiquiátrico em 1913; e o quarto período foi dedicado às cartas escritas no Hospital de *Montdevergues*, onde a escultora passou os últimos trinta anos de sua vida.

A justificativa para a realização desta investigação está alicerçada em fatos vivenciados por mim, 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 neste trabalho preliminar a análise de algumas esculturas de Camille Claudel, que na época considerei como autobiográficas. Naquele momento 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.

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. Assim, a pesquisa se limitou a análise da *Porta do Inferno* (1880-1917) de Rodin, mais especificamente as vinte e três esculturas tornadas independentes a partir do conhecimento da *Porta* já vista em gesso na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 07 de outubro e 09 de dezembro de 2001.

Com o ingresso no Doutorado, retomei a pesquisa sobre Camille Claudel por acreditar que o estudo das cartas e documentação reunidas no Museu Camille Claudel

poderia favorecer uma leitura mais aprofundada da produção da artista a partir dos escritos produzidos por ela.

Este material foi visto, fotografado e estudado por mim entre os meses de junho e julho de 2017, quando tive a oportunidade de ir à França realizar coleta de dados e estudo de meio no museu recém-inaugurado na cidade de *Nogent-sur-Seine*. Lá constam um desenho e 43 esculturas que pertenciam a Reine Marie Paris e foram vendidos ou doados para o museu.

A partir deste momento, e já com o material em mãos, comecei a relacionar o conteúdo dos documentos com as esculturas da artista, objetivando encontrar novos significados para a arte de Camille Claudel a partir de sua própria intencionalidade revelada nas cartas e croquis feitos por ela.

Fortuna crítica nos mostra que os historiadores de arte têm acompanhado o texto de Paul Claudel quando julgam a obra de Camille apenas com caráter autobiográfico, como escreveu o irmão da escultora no Catálogo da Exposição realizada em 1951 no Museu Rodin com a artista já falecida: “(...) O trabalho da minha irmã, o que lhe dá interesse, é que ela é toda a história de sua vida¹”.

Discordando parcialmente desta classificação, procuro demonstrar nesta pesquisa que, embora a obra de Camille Claudel tenha por vezes caráter autobiográfico, isso não exclui a possibilidade de ampliar a leitura que fazemos de suas obras, uma vez que a artista viveu e produziu na efervescência da virada do século XX com mudanças sociais de grande destaque, conviveu com artistas de vanguarda e com movimentos feministas que podem ter influenciado a sua maneira de estar no mundo, a sua percepção do momento histórico e, conseqüentemente, a sua própria produção artística.

Para fundamentar esta pesquisa revisei no Brasil os livros a respeito da vida, cartas, documentação e esculturas de Camille Claudel a partir de textos de Reine-Marie PARIS, Liliana WAGBA, Anne DELBÉE. Sobre Arte Moderna e Teorias da Arte, tomei emprestados os autores Giulio Carlo ARGAN e Herschel CHIPP. A respeito da Loucura, acrescentei informações expressas por Michel FOUCAULT, Michel DEVEAUX e Georges

¹Paul Claudel, *Ma sœur Camille*, préface du Catalogue de l'exposition Camille Claudel, Musée Rodin, Paris, novembre/décembre 1951, p.11. “*L'œuvre de ma sœur, ce qui lui donne un intérêt unique, c'est que toute entière elle est l'histoire de sa vie*”.

DIDI-HUBERMAN. Sobre Filosofia da arte utilizei Noël CARROLL e Marc BLOCH sobre Metodologias do estudo da História.

Apresento agora o problema e o enunciado das Hipóteses. A partir da questão principal: **ao explorar as cartas e documentos do Museu Camille Claudel, foi possível identificar influências de outros artistas na produção da escultora? Ocorreram mudanças na obra de Camille durante o seu percurso criativo? Quais elementos estéticos e temáticos foram recorrentes nas suas esculturas? Após a internação no hospital psiquiátrico, Camille Claudel continuou a produzir arte?** Observei ainda que surgiram outros problemas secundários, descritos no Capítulo 2: a literatura sobre a artista descreve aspectos de sua vida pessoal, como a relação amorosa que ela manteve com Auguste Rodin, o seu parentesco com Paul Claudel, e a sua internação no Hospital Psiquiátrico. A produção assinada por ela é relativamente escassa considerando que nos quinze anos em que trabalhou no ateliê de Rodin era ele quem assinava a maioria de suas obras. As outras esculturas produzidas por ela se perderam em vendas sem registro ou foram destruídas.

Após a pesquisa realizada no Museu Camille Claudel, descobri que foi a sobrinha-neta de Camille, Reine-Marie Paris², quem organizou toda a documentação, produção e correspondências neste museu, onde tive acesso irrestrito.

Apesar das inúmeras pesquisas encontradas sobre a artista, considerei importante nesta tese separar os fatos da ficção, pois a vida dramática da escultora, bem como sua relação amorosa com Rodin tem sido objeto de interpretações altamente romantizadas, distante dos estudos sobre Arte Moderna.

Como diretrizes para desenvolver a pesquisa, minha primeira conduta foi dissipar os mitos que ainda envolviam Camille Claudel. Desenvolvi este trabalho com base nos documentos conhecidos e adquiridos na França: cartas, revistas, diários, relatos e relatórios oficiais e boletins médicos.

O problema desta pesquisa é que certos documentos desapareceram ou foram destruídos pela própria artista ou pela sua família, mas o que restou foi importante para permitir a reconstrução da história da vida da escultora: sua infância, seus anos de

² Reine-Marie Paris é neta de Paul Claudel e historiadora de Arte na França. Ela coleciona há 40 anos as obras da tia-avó Camille Claudel, tendo comprado a maior parte das esculturas e doado ao Museu Camille Claudel de Nogent-sur-Seine.

criação, sua luta perpétua contra o mundo da arte, seu declínio e, enfim, sua sobrevivência no asilo.

A segunda conduta foi colocar a escultora no contexto do século XIX-XX que a formou, especialmente por ser uma mulher-artista impedida de cursar a Academia de Belas Artes naquela época. Não podemos imaginar a coragem que Camille Claudel precisou ter para se assumir como uma artista independente, e entender o significado de sua luta contra o mundo da arte, sem conhecer quais dificuldades as mulheres artistas dessa época enfrentavam. Os diários e testemunhos deixados por muitas alunas estrangeiras que estudaram pintura ou escultura em Paris neste período, como Marie Bashkirtseff³, Lady Kathleen Kennet Scott⁴, Mary Cassatt⁵ e Cecilia Beaux⁶ entre outras, me ajudaram a entender melhor esse aspecto negligenciado nas pesquisas sobre Camille Claudel.

Finalmente, houve a necessidade de reconstruir os últimos trinta anos da artista que havia passado em dois asilos diferentes: primeiro em Ville-Évrard, depois e principalmente, em Montdevergues. Para tanto, trabalhei com o livro *“Camille Claudel à Montdevergues: histoire d’un internement”*, escrito pelo Dr. Michel Deveau que revelou as correspondências e relatórios médicos de Ville-Évrard e de Montdevergues, material indispensável.

Os procedimentos metodológicos empregados para mediar a argumentação acerca da estética do mundo percebido e centrar a investigação sobre a leitura e análise das obras de Camille Claudel baseada nos documentos investigados, adotei a reflexão sobre o feminismo na Arte, consultando as autoras Whitney CHADWICK, Linda NOCHLIN e Griselda POLLOCK. A respeito do panorama da formação artística feminina no século XIX utilizei Ana Paula SIMIONI e por fim, Patrícia MAYAYO, autora responsável pela recente reescrita da história da arte, revelando um panorama que em lugar de manter permanentemente os mesmos artistas nos lugares de uma narrativa canônica de homens geniais singularizados no panteão dos heróis, inverte os polos e estrutura a outra versão com a presença/ausência de mulheres artistas no mesmo panorama.

³ Marie Bashkirtseff (1858-1884) escritora, pintora e escultora ucraniana. Frequentou a Academia Julian.

⁴ Lady Kathleen Kennet Scott (1858-1947) foi uma escultora britânica. Frequentou a Academia Colarossi.

⁵ Mary Cassatt (1844-1926) americana. Pintora impressionista.

⁶ Cecilia Beaux (1855-1942) foi uma retratista americana. Frequentou as Academias Julian e Colarossi.

No Capítulo 1 adotei o pensamento de Giulio Carlo Argan sobre as fontes da arte moderna ligadas à ideia de progresso, de superação das tradições artísticas e de reivindicação do tratamento da sensação visual imediata no fazer artístico⁷, que foram análises substanciais para o estudo. Nesta tese que sustenta a estética do mundo percebido, escolhi a obra *Filosofia da arte*, de Noël Carroll, que auxiliou significativamente no que diz respeito à estética como estudo do sensível e da experiência aberta que a obra de arte nos proporciona.

No Capítulo 2 procurei dialogar com o pensamento de Michel Foucault a respeito da *História da Loucura* (2014), e do livro de Didi-Huberman “*Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*” (2015), sobre as mulheres histéricas e a relação com as imagens e a psicanálise no hospital Salpêtrière em Paris, no final do século XIX, que revela como a sociedade percebia as mulheres com desvios de comportamento naquele contexto, e podendo ser um indicativo dos motivos que levaram a família de Camille Claudel interná-la no hospital psiquiátrico.

No Capítulo 3 discorro sobre a imprensa francófona do período histórico vivido por Camille Claudel e o impacto desta crítica em suas obras.

No Capítulo 4 apresento os desenhos e esculturas da artista, além de cartas escritas por ela e por terceiros, a meu ver, relevantes para a compreensão do processo criativo da escultora, as especificidades da ordem técnica e sensorial dado pelo tratamento plástico das esculturas.

Constam nos Apêndices a lista de esculturas produzidas por Camille durante a sua vida, imagens e informações sobre o Museu Camille Claudel, e as revistas e jornais consultados, citando e comentando as críticas negativas a vida e a obra da escultora.

Nos Anexos o leitor encontrará o Catálogo de Artes Decorativas de 1913, o Catálogo da Exposição Camille Claudel realizada no Museu Rodin em 1951, Cartas e Manuscritos utilizados nesta pesquisa e Informações sobre a Imprensa Francófona.

⁷ ARGAN, G.C. **Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso** (Trad. Lorenzo Mammi). São Paulo: Cia das Letras, 2010, p. 426.

CAPÍTULO 1 – PARIS NOS TEMPOS DE CAMILLE: ARTE, CULTURA E SOCIEDADE NO SÉCULO XIX

Neste capítulo, pretendi situar a história de Camille Claudel frente às influências do tempo e espaço, identificadas na sua produção artística datada do final do século XIX na França.

Para encontrar na literatura dados relevantes para esta pesquisa sobre a formação artística feminina e as representantes artistas do século XIX que pudessem servir ao contexto histórico de Camille Claudel, foi necessário acessar a documentação da Biblioteca Nacional da França e a imprensa francófona da época em jornais, revistas e magazines que, de alguma forma, traziam à tona a relação da sociedade com as artistas do século XIX.

Desenvolvi neste capítulo os estudos sobre história da arte referente ao século XIX inspirada em autores amplamente revisados desde os meus anos de graduação, como E. Gombrich, H.W. Janson, G.C. Argan, H. Chip, M. Rheims, embora tivesse percebido desde o início que estes autores raramente citavam mulheres artistas e, quando citavam, era na categoria de filha, amante ou aluna de algum artista famoso⁸. Depois acrescentei os estudos de Griselda Pollock, Ana Paula Simioni, Patrícia Mayayo, Whitney Chadwick, Rosalind Krauss e Linda Nochlin, por entender que estas autoras, ao abordar o feminino na história da arte, ampliariam a minha percepção sobre as reflexões estéticas sobre o mundo percebido por Camille Claudel enquanto mulher e repensar a questão da representatividade de ter como referências históricas outras mulheres artistas no século XIX.

⁸ Em **A História da Arte**, H. Gombrich (1985) menciona apenas alguns dos artistas homens pertencentes ao grupo dos Impressionistas sem dar atenção a nenhuma artista mulher. Em **Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos**, escrito por Giulio Carlo Argan (1992) aparece apenas os artistas homens integrantes do movimento impressionista. As artistas mulheres não são citadas. Arnold Hauser (1998) em **História Social da Arte e da Literatura** menciona apenas Berthe Morisot como membro feminino do grupo dos impressionistas, especificando bem sua posição social assim como a dos outros integrantes masculinos. Em **História Geral da Arte: O Mundo Moderno** de H. W. Janson (2001) contém breve parágrafo, dentro do capítulo sobre o impressionismo, compara a trajetória de Cassatt a de outros artistas estadunidenses que naquele momento preferiram instalar-se em Paris. Menciona o fato de ela juntar-se aos impressionistas e enfatiza que a condição dela ser mulher somente é superada por ser “economicamente independente”. As artistas mulheres não são citadas. (In: HERBSTTRITH, T.F. **A arte de Mary Cassatt e Camille Claudel: relações de gênero como construção histórica na França no final do século XIX**. Pelotas, UFPEL, 2017, pg12).

1.1 A arte no século XIX

Na segunda metade do século XIX Paris se afirmou como a capital das artes e das ideias do mundo ocidental. Muitos artistas permaneciam nesta cidade cosmopolita, período de estudos indispensável para a consolidação de sua aprendizagem, porque o ensino tradicional nas oficinas era confrontado com as novas tendências estéticas.

A euforia tecnológica propagada pela Revolução Industrial marcou este século como um período de ascensão de diversas áreas do conhecimento. Os assuntos de ordem científica e estética passaram a despertar o interesse de um grande público. Várias nações criaram instituições que buscavam o desenvolvimento de estudos em prol do progresso da ciência.

Foram notórias as tentativas de sistematizar as diversas áreas do saber. Escolas politécnicas, museus e sociedades científicas fizeram com que o século XIX fosse contemplado pela euforia do saber. As ciências exatas ganharam grande impulso na medida em que o desenvolvimento tecnológico se vinculava com o desenvolvimento industrial. Influenciadas por essas mudanças, as ciências humanas também observaram o surgimento de novas áreas como a Sociologia e a Psicologia.

Durante o século XIX, a arte parecia ser uma profissão exclusivamente masculina. Os interessados formavam-se na Academia Imperial de Belas Artes, onde adquiriam os conhecimentos necessários para se tornarem artistas e, posteriormente, viverem de suas classes e das encomendas oficiais e privadas que, vez por outra, aconteciam.

Griselda Pollock detém-se ao questionamento da maneira com que o cânone artístico opera, propondo uma desconstrução da estrutura hierárquica de retenção dos artistas. Acrescenta um olhar mais próximo da chamada terceira onda feminista⁹, questionando inclusive a adoção de uma categoria globalizadora de “mulher”. Em seu

⁹ Adotamos aqui a linha do tempo tradicional da história do feminismo, que tem como primeira onda as sufragistas no final do século XIX na Europa e EUA, a segunda onda na revolução comportamental das décadas de 1960 e 1970, e a terceira onda nos estudos mais recentes, da década de 1980 aos dias atuais, que partem da premissa de que há vários feminismos possíveis. In: DIMAMBRO, N. Silenciamentos e Mainstream: historiografia sobre as mulheres na arte. MAC-USP/UFPR, 2016, pg. 04-06.

texto “A modernidade e os espaços da feminilidade”¹⁰, a autora dialoga com a tradição historiográfica sobre o modernismo e a modernidade (Baudelaire, 1863 e T. J. Clark, 1985), estabelecendo novos parâmetros de análise do impressionismo.

A construção do artista como herói da modernidade foi sexista. Não existiu uma figura semelhante do lado feminino. Os lugares da modernidade artística e da visão do *flâneur*, personagem paradigmático da cena artística moderna segundo Baudelaire, agente que circula livremente por essa cidade eferescente das multidões, e voyeur, ou seja, agente que tudo observa sem ser observado, Pollock aponta para o recorte de gênero dessa experiência de modernidade tida como universal.

A possibilidade de compreender o mapa da cidade enquanto seu lar e ao mesmo tempo espaço de lazer e plenitude, para as artistas e mulheres em geral, não se concretizava. Ou, se circulavam livremente, estariam submetidas a uma marca de classe e de feminilidade inferiores, como é o caso das prostitutas. Podemos identificar, então, três mapas propostos pelo texto¹¹: o primeiro destacado por Pollock é o de Baudelaire, que pensa um percurso sexualizado do homem moderno¹² pela cidade das multidões. O famoso poema “A uma passante”, inclusive, denota a experiência moderna marcada de erotismo. O segundo é o mapa de Clark, que, a partir de uma ideia de trajetórias de lazer e divertimento entre centro e subúrbio da cidade moderna, destaca a predominância de uma questão de classe entre os atores sociais. O terceiro é o da própria autora, que salienta as falhas dos mapas anteriores, acrescentando a perspectiva de gênero para além daquela de classe mencionada. Agrega um olhar atento e crítico às condições das mulheres em cada espaço que lhes são permitidos ou vetados, e como cada espaço de circulação pressupõe uma expectativa diferente de feminilidade¹³ – espaços públicos “mulheres desonradas” e espaços privados “senhoras”¹⁴.

¹⁰ POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela e RAYNER, Francesca. Gênero, cultura visual e performance. Antologia crítica. Portugal, Edições Humus, 2011.

¹¹ Ibid., p. 60.

¹² O texto “Mulheres e prostitutas” (1857) de Baudelaire, citado por Pollock na p. 60, constrói uma noção de mulher através de um mapa fictício de espaços urbanos – os espaços da modernidade. Trajeto do flâneur/artista: auditório – jovens mulheres da mais requintada sociedade; jardim público – esposas complacentes; parques – mulheres respeitáveis e acompanhadas; mundo teatral mais obscuro – bailarinas frágeis e delgadas; café – amante ou mulher de mau porte; cassino – cortesã. Esse percurso sexualizado e erótico é pautado na sexualidade do homem, tendo as mulheres como objeto desse desejo, nunca como desejantes.

¹³ É importante destacar que a autora enxerga feminilidade não como uma característica da mulher, mas como uma forma ideológica de regulação da sexualidade feminina dentro de uma esfera doméstica, heterossexual e familiar. Ibid., p. 66.

¹⁴ Ibid., p. 61.

Segundo Linda Nochlin¹⁵ ao perguntar o porquê de não existirem grandes mulheres artistas:

[...] nos preveniu do impasse a que chegaríamos procurando por versões femininas de Michelangelo, pois, o critério de grandeza já estava definido pela masculinidade/virilidade/genialidade. A resposta para a pergunta proposta não seria vantajosa para as mulheres se mantivéssemos as ataduras das categorias da história da arte, uma vez que especificavam com antecedência que tipo de resposta seria dada a tal pergunta, porque uma pergunta falsa levaria a uma resposta igualmente errônea: não existem grandes mulheres artistas porque mulheres são incapazes de grandeza. (NOCHLIN, 1971, pg.02)

Nochlin oferece um tipo de explicação basicamente sociológica para interpretar o suposto “fracasso” das mulheres na arte: a falha não estava na ausência de um falo ou na presença do útero nas mulheres, como quis provar a ciência do século XIX, e sim na educação e nas instituições sociais. Para apoiar seu ponto de vista, ela descarta o mito do gênio como uma semente inata que sairá sempre vencedora apesar das circunstâncias, e demonstra que a produção artística depende de condições sociais e culturais favoráveis. Neste sentido, Camille Claudel e as mulheres artistas do século XIX viveram condições desfavoráveis.

A Linguagem, reveladora da cultura e da identidade da sociedade também desfavoreceu a figura da mulher artista: Griselda Pollock destacou a impossibilidade de transpor para o gênero feminino a expressão:

Old Mistresses, pois, sua tradução significa literalmente: “Velhas Prostitutas”, ou, no melhor dos casos, “Senhoras Idosas” e não “Grandes Pintoras”, como na mesma expressão masculina *Old Master* significa Grandes Mestres/Pintores. Na história da arte, o ponto de vista do homem branco ocidental tem sido aceito inconscientemente como o ponto de vista único/verdadeiro. O desafio feminista revelou essa falha, ao introduzir um sujeito de análise antes inexistente. Sua própria presença é perturbadora. A criatividade artística moderna é um modelo de virilidade em ação. O feminismo denuncia a inquestionável dominação da subjetividade masculina branca como distorção cultural e não como feito natural. (POLLOCK, 1981, pg. 13-14)

¹⁵ NOCHLIN, Linda. Why have there been no greatest women artists?, 1971. Web: http://davidrfrkind.org/fiu/library_files - Mas é importante destacar que esse texto fundamental teve sua primeira tradução parcial para o português em 2016, ela Edições Aurora, e também está disponível online: <http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/>

No campo da representação pictórica, a figura da mulher se sobressaía em todas as representações realizadas pelos artistas, no entanto, enquanto autora e produtora de arte, a mulher era invisibilizada.

A este respeito, Patricia Mayayo, versa sobre a representação da mulher ao realizar a leitura da obra **Os acadêmicos da Royal Academy, 1771-72**, de Johann Zoffany:

No quadro alguns acadêmicos da instituição representados entre as cópias de esculturas antigas, agrupados ao redor de modelos masculinos que se preparam para posar. Dois membros fundadores da academia estão fora da cena, as pintoras Angelica Kauffmann e Mary Moser: excluídas da sala de modelo vivo por serem mulheres, as artistas aparecem representadas apenas indiretamente através de dois retratos pendurados na parede da sala. Deste modo o quadro confirma que tanto Kauffmann quanto Moser, naquele contexto, deixaram de ser produtoras de obras de arte para converterem-se, elas mesmas, em objetos artísticos. Invisibilizadas e sem representatividade, seu destino acaba sendo similar ao dos bustos e relevos de gesso femininos que enchem a sala da Academia: transformadas em fontes de prazer e inspiração para o olhar do artista homem. (MAYAYO, 2003, 23-24).



Figura 4 - Os acadêmicos da Royal Academy, de Johann Zoffany.

Fonte: Alamy

Assim, embora a virada do século XX tenha sido um momento de grande efervescência artística, científica e cultural, para Camille Claudel e as mulheres artistas este período foi marcado por lutas contra o preconceito e a misoginia, de autoafirmação

enquanto produtoras de arte qualificadas, de emancipação feminina contra a figura paternalista que, pela sua presença, atestava a boa conduta da mulher artista que o acompanhava.

1.2 Vida de Artista

A vida das mulheres no século XIX obedecia às regras da burguesia naquele momento histórico, sendo reservados a elas os ambientes privados do lar, o cuidado com os filhos e com a casa. Seus interesses deviam ser a produção de tapeçarias, bordados, o preparo de quitutes e as aulas de piano.

A divisão entre o público e o privado funcionava em vários níveis: para as mulheres, manter a respeitabilidade significava não se expor em público para não perder a virtude. Mostrar-se em espaço público e cair em desgraça eram ideias estreitamente conectadas.

No diário da artista Marie Bashkirtseff, que viveu e trabalhou em Paris na mesma época que Berthe Morisot e Mary Cassatt, o seguinte parágrafo revela algumas restrições:

O que anseio é a liberdade de sair sozinha, de ir e vir, de sentar-me nos bancos das Tulherias e, em especial, do Luxemburgo, de deter-me e olhar as tendas de arte, de entrar nas igrejas e nos museus, caminhar pelas ruas antigas de noite. Isso é o que anseio, e essa é uma liberdade sem a qual não se pode converter-se em verdadeiro artista. Por acaso imaginam que me ajuda muito o que vejo seguida por uma acompanhante, e quando, para poder ir ao Louvre, tenho que esperar minha carruagem, minha dama de companhia, minha família? (BASHKIRTESEFF, 1879, pg.347 apud POLLOCK, 2013, p.136)

A mãe e a irmã de Camille Claudel foram exemplos clássicos de como uma senhora considerada “de respeito” deveria se comportar. Para a sociedade daquele período, ter uma filha escultora vivendo como amante de um homem mais velho e casado era considerado escandaloso e indecente.

Com estes critérios, negava-se às artistas a possibilidade de que fossem identificadas como mulheres que utilizariam a carreira artística para obterem um

sustento, o que de fato algumas conseguiam, efetivando a possibilidade rara, mas existente, de se tornarem “profissionais” das artes.

Camille Claudel enquanto viveu e trabalhou para Rodin teve o seu sustento garantido e algum reconhecimento (ainda que de forma equivocada) através da influência da figura masculina que a “protegia” por assim dizer. Quando ela decidiu seguir carreira independente, viu-se em situação de miserabilidade, todo o seu esforço ignorado, suas obras rejeitadas, enfim, um quadro que pode ter favorecido o aparecimento de angústias após anos de privações.

A ausência de mulheres reconhecidas pela história da arte não deriva, evidentemente, de incapacidades natas, mas de um acesso desigual à instrução artística, do preconceito da sociedade, de estudos científicos equivocados que consideravam que a mulher artista se tornaria masculinizada e estéril, enfim, muitas discrepâncias que fazia com que a vida da artista fosse de grandes dificuldades, trilhando caminhos tortuosos pela conquista de seu espaço e de legitimidade para a sua arte.

1.3 Formação Artística

As instituições culturais também atuavam como locais de treinamento: os museus do Louvre e do Luxemburgo apresentavam arte antiga e arte da época; a exposição anual de arte conhecida como Salão - e as Exposições Universais de 1855, 1867, 1878 e 1889 tornavam possível julgar produções francesas e estrangeiras. As retrospectivas da Escola de Belas Artes proporcionavam uma visão global do trabalho dos artistas antigos, enquanto as galerias privadas, bem como o Salão dos Independentes permitiam a descoberta de movimentos de vanguarda.

Apesar das controvérsias das quais é objeto, o Salão, que tradicionalmente abriu suas portas no dia 1º de maio de 1861, continuava sendo o eixo em torno do qual articulava a vida artística. Ser aceito no Salão, receber uma medalha, ser notado pela crítica e, possivelmente, pelo Estado que compraria uma de suas obras representava, para a maioria dos artistas, um desafio renovado a cada ano.

Conscientes do impacto do Salão em suas carreiras, algumas mulheres pintoras participavam deste evento, perpetuando uma tradição que remonta ao final do século XVII, data de admissão da primeira mulher, Catherine Duchemin (1630-1698) na *Académie Royale* de pintura e escultura. Apenas catorze pintoras, incluindo três estrangeiras, estariam na Academia sob o Antigo Regime, tendo seu número arbitrariamente limitado para quatro em 1770. Na véspera da Revolução, os nomes escolhidos foram: Adelaide Labille-Guiard (1749-1803), Elisabeth Vigee-Lebrun (1755-1842), Anne Vallayer-Coster (1744-1818) e Marie-Suzanne Giroust-Roslin (1734-1772). No primeiro Salão aberto a todos os artistas sem distinção de status em 1791 expuseram cerca de 900 pinturas das quais 56 eram assinadas por mulheres: as das três primeiras acadêmicas mencionadas acima, e também aquelas de Marie-Guillemine Leroux de la Ville (1768-1826), Rose Ducreux (1761-1802), Aimée Duvivier (1765-1849), Marie-Geneviève Bouliard (1763-1825) e Gabrielle Capet (1761-1818). Alunas principalmente de Jacques-Louis David (1748-1825) e de Jean-Baptiste Régnault (1754-1829), mas igualmente de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) e de Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), as mulheres participaram dos salões que se sucederam irregularmente: 03 mulheres em 1789, 19 mulheres em 1791 de 258 expositores, 25 mulheres em 1800 de 180 expositores, 67 mulheres em 1822 de 475 expositores e 178 mulheres em 1835 de 801 expositores. O número de mulheres pintoras participantes aumentou paulatinamente ao longo do século XIX, mas ainda em número bem menos expressivo do que a participação dos artistas homens: em 1863, foram apresentadas 101 obras de 1915, totalizando 5,3% dos expositores da seção de pintura; em 1870¹⁶ esse número subiu para 9% com 271 obras de 3.002; em 1880 foi 12,5% com 503 trabalhos de 3.957 e em 1889 aumentou para 15,1% com 418 obras de 2.771. A palavra pintura é usada aqui no sentido restritivo de "pintura a óleo", considerada a única realmente séria naquele momento histórico, mesmo que muitas artistas exibissem simultaneamente ou consecutivamente em várias seções, naquelas que abrigavam desenhos, pastéis, pinturas em porcelana ou esmalte e miniaturas, disciplinas onde a presença das mulheres era incentivada. De fato, elas constituíam uma pequena minoria na seção de pintura a óleo, enquanto os percentuais são significativamente mais altos nas artes decorativas: respectivamente, 27,8% em 1870, 41,3% em 1880 e 43,6% em 1889. (YELDHAM, 1984, pg.45 *apud* NOËL, 2004, pg.02-04).

O fato de uma mulher se dedicar ao desenho ou a pintura não era incomum para seus contemporâneos, porque essa atividade estava na continuidade do trabalho de amenidades ensinado a todas as meninas da burguesia.

As mulheres logo seriam elogiadas pela multiplicidade de seus talentos, o gosto pela arte e pela música se tornando a marca da mulher com educação requintada. Corinne (obra literária), a poetisa heroína de Madame Staël (Anne-Louise Germaine de Staël-Holstein, 1766-1817), foi o arquétipo que encantou várias gerações. Mas a confusão entre artistas amadoras e profissionais foi uma das principais desvantagens que as expositoras tiveram de superar.

¹⁶ Estes números foram extraídos de YELDHAM, 1984, pg.45.

O rótulo da mulher artista como amadora se aplicava geralmente às artistas do sexo feminino. Tratava-se de algo muito mais significativo do que uma simples expressão, pois trazia consigo um tipo de classificação hierárquica que se baseava em uma contraposição implícita à figura do artista profissional, percebida como essencialmente masculina. O estereótipo do amadorismo como algo exclusivo ao gênero feminino pesava sobre várias mulheres que procuraram se profissionalizar nas mais diversas áreas do conhecimento em finais do século XIX. (SIMIONI, 2008, pg. 23)

Assim, as artistas também teriam que se destacar das imagens negativas ligadas à prática de uma arte em uma perspectiva abertamente lucrativa (cópias e artes decorativas). Em 1890, essas atividades foram estigmatizadas durante a controvérsia em torno da divisão da Sociedade de Artistas Franceses e da criação de uma associação concorrente, a Sociedade Nacional de Belas Artes.

As mulheres artistas da segunda metade do século XIX, que queriam negociar sua aceitação pela comunidade profissional, tinham que lidar com um status complexo e maculado pelo preconceito. A falta de reconhecimento do mérito fazia com que se negasse às mulheres atuantes do século XIX o pertencimento à categoria de “artistas”.

Hoje, a compreensão das obras e trajetórias de mulheres artistas esbarra no problema das lacunas historiográficas.

[...] as artistas não foram objeto de estudos monográficos, não figuraram em mostras de caráter individual ou coletivo, e seus trabalhos raramente pertencem às galerias e museus públicos nacionais. É como se em comum compartilhassem a negação: não possuem biografias, não deixaram registros memoráveis, logo, não pertencem à história. (SIMIONI, 2008, pg.36-37)

1.4 Os Ateliês e Academias

A inauguração de cursos particulares destinados a mulheres, nos quais, se destacava a figura de um mestre, muitas vezes reconhecido pela Academia, foi um acontecimento correlato e, em parte, decorrente do fechamento das instituições superiores à clientela feminina. A proliferação de ateliês e de escolas particulares tornou-se fenômeno de largas proporções, abalando a centralidade da Escola de Belas Artes no que se refere às oportunidades de ensino. Foram vários os professores que

abriram classes para moças e senhoras, às vezes em suas próprias casas. Entre eles, posso citar os casos de Abel Pujol e Jacques-Louis David, ainda no começo do século XIX; seguidos por Rean Regnaud; Greuze; Henri Scheffer; León Cogniet; Charles Chaplin, pintor de flores reputado nos salões dos anos de 1850 abriu um estúdio com o modelo-vivo para moças; Carolus-Duran; Henner; E. Krug; Mm. Trélat, que contratara Léon Gérôme, Léon Bonnat e Jules Lefèbvre para ensinarem em seu estúdio desde 1874; Félix Barrias; Evarist Lumminais; Mme. Léon Bertaux (Hélène Bertaux), que, desde 1873, ofereceu um curso de modelagem e escultura somente para mulheres. Isso sem contar as escolas privadas, como a Academia Suíça¹⁷, Academia Colarossi, a Academia Carmen e o verdadeiro império construído pela Academia Julian.

A **Academia Suíça** foi a escola privada de pintura mais antiga inaugurada em Paris e que, ao longo de cinquenta anos, formou muitos pintores famosos. Martin-François Suisse nasceu em Paris. O sobrenome "Suíça" é a forma francesa de "Schweitzer", família originária de Düsseldorf que se radicou em Paris no século XVIII¹⁸.

Inicialmente Martin-François foi modelo de Jacques-Louis David, mas em 1815 fundou sua escola a qual ele dirigiu até sua morte em 1859, aos 78 anos¹⁹.

A oficina passou então a ser dirigida por seu sobrinho, Charles Alexandre Suisse (1813-1871), falecido aos 57 anos, de quem Gustave Courbet fez pelo menos dois retratos.

Por uma modesta mensalidade de 10 francos, artistas necessitados poderiam se beneficiar dos serviços de um modelo para praticar o nu acadêmico. Muitos artistas emergentes fizeram suas primeiras pinturas no que às vezes era referido como "o santuário da arte e do ruído"²⁰, artistas tendo absoluta liberdade de pesquisa e de processo.

No final do Segundo Império, o escultor italiano Filippo Colarossi comprou a oficina de Charles Suisse, batizada na época de "*Académie Suisse-Cabressol*" e rebatizada pela primeira vez de "*Académie de la Rose*". Em 1870, ele decidiu transferi-lo para a rue de la Grande-Chaumière.

¹⁷ Académie Suisse.

¹⁸ https://gw.geneanet.org/perpraca?f=martin_francois_suisse&lang=fr&m=NOTES&nz=combemale&pz=bernard – Acesso em 11/10/2020.

¹⁹ *Familysearch*, Reconstitution chronologique des actes de décès, Paris, série V.2E, 1630-1859, décès 6/11/1859-28/11/1859, vue 3070/3226 : décès de Martin François Suisse Le 27 novembre 1859. Artiste peintre célibataire, né vers 1781, celui-ci est décédé 4 quai des Orfèvres à Paris, à l'âge de 78 ans.

²⁰ F. Baille, *Les Petits Maîtres d'Aix à la Belle Époque*, Aix-en-Provence, Éd. Paul Roubaud, 1981, p. 86.

A **Academia Colarossi**, também chamada de *Académie de la Grande-Chaumière*, como descrito no parágrafo anterior, foi onde Camille Claudel estudou quando chegou a Paris. Como escola particular e oficina gratuita, era uma alternativa à Escola de Belas Artes de Paris, de difícil acesso para muitos artistas e proibida para mulheres.

A Academia Colarossi era mista e permitia que os alunos pintassem modelos masculinos nus, sendo o ensino mais aberto às novidades do que na Academia Julian.

Além de Camille Claudel, outras artistas que frequentaram a academia foram **Jeanne Hébuterne (1898-1920)**, **Clara Westhoff (1878-1954)** conhecida como Clara Rilke ou Clara Rilke-Westhoff, e **Elizabeh Macnicol (1869-1904)**, (conhecida como Bessie Macnicol) pintora escocesa, membro da *Glasgow Girls*, grupo de artistas afiliadas a Escola Glasgow do Reino Unido.

O valor cobrado pela Academia Colarossi era o mesmo para homens e mulheres. Também conhecida por suas aulas de escultura com modelo vivo, a escola atraía muitas estudantes estrangeiras, incluindo americanas, escandinavas e canadenses. Em 1907, a academia nomeou sua primeira professora, a artista neozelandesa Frances Hodgkins (1869-1947), confirmando seu espírito progressista.

A **Academia Julian**, localizado na Galeria Montmartre (Passagem dos Panoramas), era mista e frequentada principalmente por mulheres e meninas americanas seduzidas por seus ensinamentos ante o modelo vivo nu, sendo esta prática muito raramente autorizada no seu país de origem. Rodolphe Julian (1839-1907) criou posteriormente uma classe reservada exclusivamente para mulheres, provavelmente por volta de 1875, para encorajar as meninas francesas a se inscreverem no curso de arte. Embora algumas oficinas mistas tenham aparecido em Paris no final da década de 1880, os franceses estavam longe de aprovar a mistura de sexos nas salas de aula, e a educação mista progrediria muito devagar.

O ateliê para mulheres da Academia Julian ficou conhecido principalmente pelo Diário de **Marie Bashkirtseff (1858-1884)**, uma jovem artista russa que entrara em outubro de 1877 nos Panoramas. Na época, cerca de trinta alunas estudavam nesta sala localizada no sótão, acima das salas de aula para homens.



Figura 5 - Atelier para mulheres, 1889 - Academia Julian.

Fonte: Ministère de la Culture France²¹

O curso de mulheres diferia do curso dos homens, pois as taxas de inscrição pedidas às mulheres eram o dobro do que era pago pelos estudantes e eles recebiam mais orientações do que elas.

Ao longo dos anos, os números de estudantes de artes aumentaram: outras oficinas foram sendo criadas e os professores, ex-alunos da Escola de Belas Artes, acabavam por ensinar a todos os alunos, independentemente do sexo. Eles faziam parte do júri de admissão dos Salões. No final do século, alguns ex-alunos também se tornaram instrutores, mas, para as mulheres, apenas aquarela ou miniaturas.

O ensino na Academia Julian foi inspirado no que era ensinado na Escola de Belas Artes, baseado no estudo da Antiguidade e do desenho, especialmente do nu. Excluídas deste prestigiado estabelecimento, as mulheres artistas não conseguiram ser admitidas na Belas Artes até 1897, numa época em que a supremacia da instituição já estava em decadência. Além disso, elas só puderam competir pelo Prêmio de Roma a partir de 1903, sendo a primeira laureada a escultora Lucienne Heuvelmans (1885-1944), em 1911 com o baixo relevo **Electra e Orestes adormecido**.

²¹ <https://www.culture.gouv.fr>

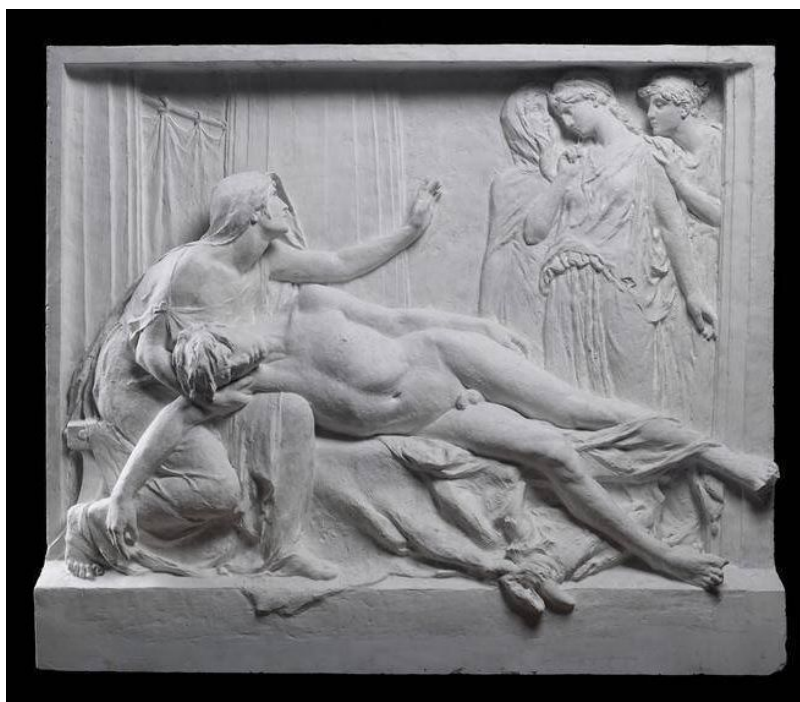


Figura 6 - Electra e Orestes adormecido, Lucienne Heuvelmans, 1911.

Fonte: Ministère de la Culture France

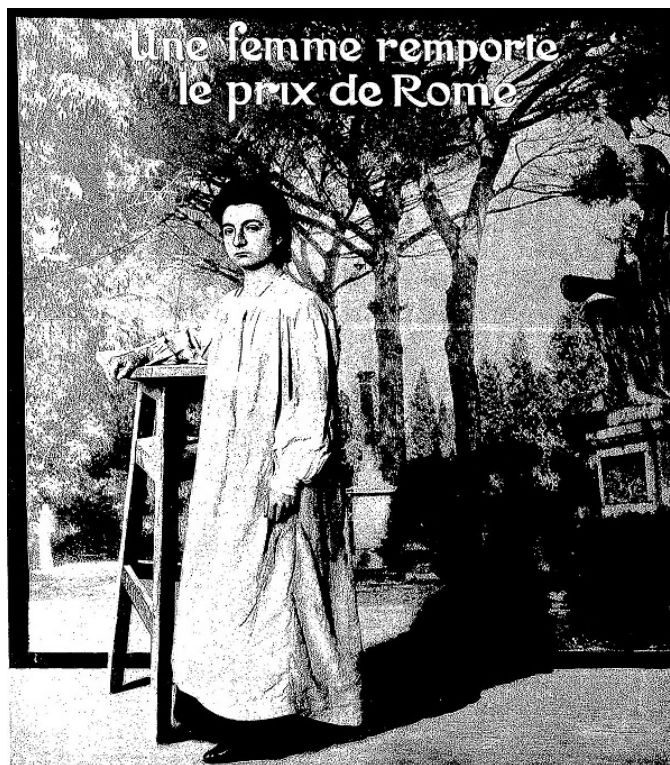


Figura 7 - Lucienne Heuvelmans, 1911

Fonte: Biblioteca Vila Real

1.5 Os Salões

O Salão de Paris foi fundado em 1667 na capital francesa para exibir obras de arte, especialmente pinturas, dos membros da Academia Real de Pintura e Escultura. A exposição foi chamada de Salão pelo fato de ter sido organizada no Salão de Apolo, do Museu do Louvre. Ocorreu anualmente até 1736 e bienalmente até a Revolução Francesa, quando voltou a ser organizada anualmente.

O sistema de seleção por júri foi introduzido no Salão de Paris em 1748. Durante décadas, o Salão foi a única exposição oficial organizada na França, mas, aos poucos, passou a ser cada vez mais questionado por artistas que se opunham ao sistema da Academia. Em 1863, após intensa polêmica, foi organizado o Salão dos Recusados, com obras dos artistas que não haviam sido selecionados para o Salão Principal.

O Salão de Paris contou com apoio estatal até 1881, quando passou a ser organizado pela Sociedade dos Artistas Franceses. Mesmo com as mudanças, a exposição manteve-se pouco aberta a novos artistas e a novas linguagens, fato que fez com que inúmeras exposições independentes surgissem.

A **União de Mulheres Pintoras e Escultoras** (UFPS) foi a primeira, das sociedades de mulheres artistas na França. Fundada pela escultora e ativista feminista **Hélène Bertaux (1825-1909)** em Paris em 1881, ela foi sua primeira presidente de 1881 a 1894. A Associação existiu até 1994 (data da 110ª e última exposição), o que a tornou uma das associações artísticas que mais perdurou²².

²² Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes, Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, 479 p.



Figura 8 - Hélène Bertaux, 1864.
Fonte: Alamy



Figura 9 - Jovem Prisioneiro Gaulês, mármore, 1867. Hélène Bertaux.
Fonte: Museu de Nantes

O **Salão dos Independentes**, por exemplo, surgiu em 1884. O **Salão Nacional de Belas Artes**, em 1890. E o **Salão de Outono**, em 1903.

Não havia regras que governassem a primeira remessa para o Salão - algumas artistas exibiam após um ano de aulas no ateliê, outras após três anos ou mais - e essa decisão era geralmente feita em consulta com o professor. O júri, vendo um número considerável de pinturas, escolhia aquela que chamava sua atenção em particular, não só para aprová-la, mas também para beneficiá-la com uma boa localização e possivelmente oferecer uma recompensa.

A apuração do público era então usada em um sistema de cooptação de estudantes por seus professores: eles, membros do júri ou tendo relacionamentos, aceitavam o trabalho de seus alunos, porque o sucesso destes constituía reconhecimento para o seu ateliê e, conseqüentemente, mais clientes pagantes.

Importante dizer que as artistas que tinham filhos ou estavam grávidas eram impedidas de participarem dos Salões, segundo as regras da época.

Sobre as artistas que participaram dos Salões, é importante dizer que os seus trabalhos não consistiam apenas em pinturas de flores, mesmo que esta área fosse uma daquelas em que participassem mais, como **Éléonore Escallier (1827-1888)**, **Victoria Dubourg (1840-1926)** ou **Madeleine Lemaire (1845-1928)**. Cenas patrióticas ou históricas particularmente apreciadoras de **Laure de Châtillon (1851-1887)** ou **Thérèse de Champ-Renaud (1861-1921)**, temas mitológicos ou religiosos privilegiados por **Adelaide Salles-Wagner (1825-1890)**, e alegorias eram apresentadas no Salão, ao lado de cenas de gênero, paisagens, animais, naturezas-mortas e retratos que reuniam a maioria das contribuições.

A chamada categoria de cenas de gênero era declinada de várias maneiras: historizando os sujeitos, onde estava ilustrada **Jeanne Rongier (1852-1929)**, motivos orientalistas nos quais **Henriette Browne (1829-1901)** afirmou sua reputação com a pintura **Chegada ao harém de Constantinopla 1861**. **Jeanne Rongier** ou **Léonide Bourges (1838-1909)** se concentrava em retratar as atividades das classes menos favorecidas, e as impressionistas **Berthe Morisot (1841-1895)** e **Mary Cassatt (1843-1926)** pintavam a vida cotidiana e a burguesia.

No campo da paisagem são conhecidas várias artistas belgas, **Euphrosine Beernaert (1831-1901)** e **Marie Collart (1842-1911)**, ou francesas, por exemplo, **Elodie La Villette (1848-1917)** e **Caroline Espinet (1844-1910)**, duas irmãs especializadas em ciências marinhas; na representação de animais, **Henriette Ronner (1821-1909)**, **Juliette Peyrol-Bonheur (1830-1891)**, irmã de **Rosa Bonheur (1822-1899)** e **Euphemia Muraton (1836-1914)**. No grupo das retratistas estão: **Frédérique O'Connell (1823-1885)**, **Henriette Browne (1829-1901)** e **Louise Abbema (1853-1927)** sendo estas as mais citadas pelos críticos, além do triunfo de **Nélie Jacquemart (1841-1912)**, que recebeu três medalhas em três Salões sucessivos entre 1868 a 1870.

Tal sucesso é tanto mais raro quanto a porcentagem de medalhistas é extremamente baixa entre homens e mulheres: apenas cerca de 2,5 % das pintoras receberam uma recompensa entre 1864 e 1877 e, entre 1878 e 1880, a porcentagem é menor, estabelece cerca de 1%. Durante o Segundo Império e o começo da Terceira República, as artistas femininas foram recompensadas apenas com parcimônia. A partir da década de 1880, a situação melhorou um pouco: por exemplo, em 1880, sete mulheres foram distinguidas, sete também em 1885, dez em 1889, com uma média de oitenta e cinco medalhas e menções honrosas concedidas anualmente. Em geral, as mulheres deviam se contentar com menções honrosas, a categoria mais baixa entre os prêmios. Elas às vezes recebiam uma medalha de 3ª classe, muito raramente 2ª ou 1ª classe, mas nunca uma medalha de honra²³. (SFEIR; SEMLER, 1992, pg. 91-92 *apud* NOËL, 2004, pg.06).

Virginie Demont-Breton (1859-1925) foi uma das mulheres mais premiadas. Em sua primeira participação no Salão enviou a tela com o tema **As Meninas em 1880**, que lhe valeu uma menção honrosa; em 1881 no Salão, **Mulher de pescador banhando seus filhos** foi coroada com uma medalha de terceira classe, e uma medalha de segunda classe foi concedida em 1883 para **A Praia**, uma pintura de 1,91m x 3,50m, comprado pelo Estado no final do Salão e agora preservado no Museu de Arras.

O Salão acolhia estrangeiras sem distinção de nacionalidade. **Elizabeth Jane Gardner Bouguereau (1837-1922)** foi a primeira americana a receber uma menção honrosa, em 1879, e uma medalha de terceira classe que viria em 1887.

Camille Claudel expôs muitas vezes no Salão dos Artistas Franceses, no Salão de Outono, no Salão Nacional de Belas Artes, em Galerias e na Exposição Universal de 1900,

²³ Ver Sfeir-Semler 1992: pg. 91-92. Ces pourcentages s'appliquent à l'ensemble des peintres exposant dans les sections "Peinture" et "Dessins".

entre outros espaços expositivos, recebendo apenas menção honrosa da Sociedade Nacional dos Artistas Franceses em 1888 pela obra **Sakountala**, apesar das críticas positivas dos críticos de arte a respeito de suas esculturas.

Assim, nem a qualidade de sua produção, nem as críticas positivas sobre o seu trabalho, nem o seu distanciamento de Rodin foram suficientes para garantir-lhe uma premiação melhor nos Salões ou uma encomenda oficial.

Segundo SIMIONI (2008, pg.97), algumas artistas, que de acordo com os critérios atuais se enquadram na categoria de "acadêmicas", atuaram nas fronteiras da vanguarda, especialmente aquelas que estavam preocupadas com os "efeitos de luz". Por exemplo, a impressionista Eva Gonzales nunca deixou de expor no Salão. Na verdade, hoje elas estão reunidas sob o mesmo epíteto de artistas, porém, havia uma clara diferenciação para seus contemporâneos naquele período.

A partir da década de 1880, muitas artistas adotaram um estilo naturalista, que se destacava do ideal, mas poucas aderiram ao impressionismo porque o caminho escolhido pelos artistas independentes parecia estar errado na opinião delas. Em suas memórias, **Madeleine Zillhardt (1857-1939)** recorda que, no final de sua vida, Louise Breslau conscienciosamente estudou as novas teorias sobre pintura, visitou exposições de vanguarda e ficou profundamente perturbada por uma arte que lhe parecia negar tudo o que ela sempre estudou.

A ideia de certa relutância às vanguardas por parte das mulheres pintoras não pode ser uma explicação satisfatória, porque seu estilo de vida atesta sua capacidade de experimentação. De fato, as mulheres da burguesia, que preferiam encenar-se nas paredes dos Salões, violavam a modéstia e a restrição que se esperava delas. Por sua profissão, elas entraram no domínio público, ambiente exclusivamente masculino. As salas de exposição eram lugares de sociabilidade, como o teatro ou a ópera. As artistas, no entanto, não estavam contentes com um papel passivo de espectadoras; elas se afirmavam como sujeitos e se submetiam à crítica pública fora do ambiente privado de seus lares. Também é notável que elas tenham exibido sob seu próprio nome, raramente sob um pseudônimo, como fez Marcello, pseudônimo da escultora **Adèle d'Affry (1836-1879)**.

Era de conhecimento comum que pelo menos algumas das mulheres artistas estavam tentando ganhar a vida com a venda de sua produção, ainda que essa prática prejudicasse a sua reputação.

No Salão, aparentemente as regras vigentes pareciam bastante leais e progressistas em relação às mulheres: o mesmo júri para todos os expositores, a mesma colocação nas comissões, o acesso às mesmas recompensas, o mesmo direito de votar nas eleições do júri. No entanto, o fato de serem mulheres estigmatizava as suas obras, como se uma linha invisível dividisse os territórios da arte produzida por homens e aquelas consideradas de “inferior qualidade” produzida pelas mulheres, traduzido nas baixas premiações que elas conseguiam nos Salões.

Assim, as mulheres enfrentaram uma grande desvantagem, que identificou o gênio artístico para o gênio masculino. Em 1896, Virginie Demont-Breton resumiu-o da seguinte forma:

Quando se diz de uma obra de arte: ‘é uma pintura ou escultura de mulher’, entende-se por isto que a tinta é fraca ou a escultura é ruim, mas, quando se tem que julgar um trabalho sério devido ao cérebro vindo da mão de uma mulher, diz-se: ‘é pintado ou esculpido como por um homem’. (DEMONT-BRETON, 1896 *apud* NOËL, 1975, p.09)

Essa comparação de duas expressões inversas é suficiente para inferir que há um preconceito antecipado contra a arte das mulheres. Para os críticos do Salão, era óbvio que uma pintura “boa” só poderia ser “masculina”, enquanto uma obra descrita como “feminina” sempre se mostrou medíocre. Os expositores tiveram que integrar a contradição inerente ao status de artista feminina: permanecer “mulher” enquanto criava uma arte “viril”.

Para evitar um “modo feminino”, era necessário privilegiar a pintura a óleo, trabalhar em grandes formatos, dominar a técnica, afirmar-se respeitando certos critérios fundamentais aceitos pelo maior número. Era fundamentalmente diferente de qualquer coisa que caracterizasse o diletantismo. Além disso, os pintores impressionistas, que eram os detratores do estilo tradicional (Acadêmico) foram estilisticamente assimilados à “feminilidade” pelos críticos de arte da época, desmerecendo mais uma vez a figura da mulher na arte.

CAPÍTULO 2 – VIDA DA ARTISTA E TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

Neste capítulo relato fatos e locais importantes na vida de Camille Claudel, informações estas que revelam o início da vocação artística da escultora e seus primeiros anos de criação.

Muitos dados foram adquiridos por meio de relatos e cartas de Paul Claudel, irmão da escultora. Desde a infância eles tiveram uma relação muito próxima, e podemos dizer que Paul foi uma presença constante na vida e na memória de Camille. Mesmo após a internação, Camille escreveu com frequência ao “querido Paul”, maneira como ela o chamava. Foram utilizados também diários de artistas estrangeiras contemporâneas a Camille, textos da imprensa da época e cartas da própria escultora.

2.1 Infância, adolescência e os primeiros anos de criação.

Camille Claudel nasceu dia 8 de dezembro de 1864 em Fère-em-Tardenois, uma pequena cidade situada entre os campos e colinas da Champagne. Seus pais, casados dois anos antes, haviam perdido seu primeiro filho, um menino de duas semanas, então Camille se tornou a mais velha de uma família que compreendia sua irmã Louise, nascida em 1866, e seu irmão Paul, nascido dois anos depois.



Figura 10 - Camille Claudel com boneca - 1870
Fonte: Museu Camille Claudel

Quando Paul nasceu, a família já havia se mudado para Villeneuve-sur-Fère, uma pequena cidade que Camille iria se lembrar com muita nostalgia por toda a vida, enquanto Paul lembrava do lugar com sentimentos conflitantes. Apesar de uma série de mudanças impostas pelas funções do Sr. Claudel, a família sempre passava as férias de verão em Villeneuve e herdaram a mansão confortável que pertencia ao avô Théodore Athanase Cerveaux (1804-1881), pai de Louise Athanaïse, mãe de Camille.

Os quatrocentos habitantes de Villeneuve eram agricultores, artesãos ou trabalhavam para empresas locais de gesso e argila. Segundo Paul Claudel, em tal ambiente, os “Claudel” pareciam ricos, refinados e acreditavam-se imensamente superiores a tudo. Para as crianças, no entanto, Villeneuve queria dizer acima de tudo a paisagem terrível e misteriosa que cercava a antiga vila e guardava seus tesouros. Para Camille, o tesouro era o barro, o rico barro vermelho que os operários transformavam em telhas. O avô construiu em sua propriedade um forno capaz de armazenar 25.000 peças. Obviamente, a menina não se importava com as telhas, mas notou que a argila poderia ser moldada em formas fascinantes que, se fossem colocadas no forno, se tornariam permanentes.

Camille começou a esculpir brincando, mas com o passar do tempo a paixão pela escultura a motivou seguir carreira artística. Segundo o jornalista Mathias Morhardt, primeiro biógrafo de Camille: ela concebeu uma paixão veemente... que ela impunha despoticamente em torno dela²⁴. Camille não hesitava em recrutar como assistentes pessoas que estavam perto dela, geralmente seu irmão ou irmã, ordenando-lhes que encontrassem barro, que preparassem gesso ou que lhe servissem de modelo. Quando, cansados dessas brincadeiras, conseguiam escapar, ela convocava os servos da família, uma em particular, a jovem Eugénie Plé a qual se tornou sua assistente mais requisitada.

Apesar das frequentes disputas pela atenção do pai na infância, Camille e Paul permaneceram unidos pela imaginação: Paul seguia sua irmã em suas caminhadas, às vezes até um local chamado Cesta do Diabo²⁵, uma paisagem surpreendente de rochas maciças esculpidas pela erosão e transformadas em objetos fantásticos. Algumas rochas formaram cavernas, animais ou personagens mitológicos. Segundo a lenda, na Idade

²⁴ Morhardt, março de 1898, p.712. Jornal *Le Temps*. (cópia do documento original em anexo)

²⁵ *Hottée du Diable*.

Média um empreiteiro foi contratado para construir a Abadia de Val Chrétien pelo senhor de Bruyères.

Este encontrou problemas para realizar o serviço como havia prometido, contraindo então um pacto com o Diabo: a ajuda do Capeta em troca de sua alma. O Diabo então pegou pedras enormes e jogou em uma cesta gigantesca para começar o trabalho. De repente, um galo acordou antes da hora e começou a cantar. Acreditando que o dia estava prestes a raiar, o Diabo fugiu tão rápido que soltou todas as suas pedras e criou a fantástica paisagem que embalou as fantasias de Camille em sua infância.



Figura 11 - Cesta do Diabo, Coincy - Fère-en-Tardenois - 2020

Fonte: L'Union – Julien Assailly

Essa paisagem impressionou profundamente as duas crianças, e encontramos mais tarde, seu eco em sua arte. Paul colocou o terceiro ato de sua peça **La Jeune fille Violaine** em um lugar similar. Anos depois, confessou: foi ali que concebi **Tête d'Or** e tomei consciência da minha vocação. Quanto a Camille, as estranhas esculturas naturais de aspecto bastante sobrenatural que remeteria a um diabo é uma imagem que talvez tenha contribuído em seus pesadelos futuros, no destino final de sua vida onde ela também caiu. Neste local Camille pode ter se inspirado não só para esculpir como também para dar o tônus de sua vida, dessa vida conturbada que acabou para ela com um aborto, com separações, disputas com os empregados que trabalhavam com ela, e a

relação conturbada com a sua mãe, talvez porque ambas possuíam personalidade forte e visões distintas do mundo.

2.2 A Família Claudel

Louise Cerveaux, mãe de Camille, herdara as terras de Villeneuve e, com elas, a família pôde habitá-las como senhores. Seus pais eram da região típica da fidalguia provinciana. Tinha um tio padre e um avo médico muito prestigiado, respeitado e influente, com postura autoritária e com grande ascendência sobre a família. Segundo Jacques Cassar, no Dossiê sobre Camille Claudel, Paul definia sua mãe como:

[minha mãe era] o contrário de uma mulher do mundo, o dia todo costurando, modelando roupas, cozinhando, ocupando-se do jardim, dos coelhos, das galinhas; nem um momento para pensar em si, muito menos nos outros. (CLAUDEL, 1968, pg. 863 *apud* CASSAR, 1997. pg. 45)

Vale ressaltar que esta visão partiu das lembranças de Paul Claudel já maduro, e não podemos afirmar se, de fato, elas correspondem à verdadeira personalidade da Sra. Claudel, uma vez que esta não deixou diários escritos que descrevessem suas percepções da realidade naquele momento histórico.

Ayral-Clause acrescenta mais algumas informações sobre a mãe de Camille a partir dos escritos de Paul:

Era uma mulher de dever, resignada, humilde, conformada e simples em todos os sentidos. Desprovida de elegância, de curiosidade intelectual, de senso-artístico. Somente a música lhe despertava algum interesse fora do cotidiano, tendo aprendido a tocar piano. Órfã de mãe desde os três anos, transportou a ausência materna para a relação com os filhos. A ternura que nunca recebeu foi proporcional à que não soube dar. (CLAUDEL, 1969a, pg. 1005-1006 *apud* AYRAL-CLAUDE, 2015, pg.23)

As impressões de Paul a respeito da mãe podem revelar mais sobre ele próprio e o período histórico estudado do que efetivamente sobre esta mulher que vivia conforme as regras patriarcais daquele momento, como eram exigidas a todas as senhoras

consideradas de família respeitável. A subjetividade das mulheres daquele período não era levada em conta, e, até o momento, temos apenas os diários de Paul Claudel, um homem, romancista e com poder descrevendo a história de sua família conforme suas próprias impressões, e atribuindo a seu bel prazer adjetivos a personalidade de cada um de seus parentes.

O pai de Camille, Louis Prosper Claudel, de origem burguesa, exercia por herança dos familiares a profissão de funcionário do imposto, um homem especializado em arrecadações. Por este cargo do governo, explicam-se as várias mudanças feitas pela família. Ele se casou aos 36 anos com Louise Cerveaux, de 18 anos, mulher simples, camponesa, estilo pacato e sem brilho. O casamento era de poucas afinidades, e havia profundas diferenças entre eles, que geraram grandes conflitos, a destacar a diferença de idade, a diferença de gostos, de nível social e intelectual.

Cassar em seu dossiê sobre Camille Claudel, afirma que Paul descrevia o pai como “um camponês nervoso, impulsivo, colérico, fantasioso, imaginativo em excesso, irônico e amargo.” (Paul Claudel, 1959 *apud* CASSAR, 1997. pg. 43).

Não temos como avaliar se realmente o Sr. Louis Prosper foi este homem intenso como descreveu Paul. Segundo suas lembranças o pai parecia sempre preocupado em economizar e tinha frequentes discussões com a família. Era culto, gostava de literatura, possuía uma biblioteca com obras clássicas e tragédias gregas que Camille consultava com regularidade. Não era religioso, desdenhava os rituais sacros, mas se identificava com a burguesia católica em seus conceitos morais. Além disso, Louis Prosper era franco-maçom, o que na época o alinhava com ideais Positivistas: acreditava que a Ciência, através de seus diversos ramos, dava ao Homem o conhecimento da natureza, mas esse conhecimento, sem as Artes, seria praticamente nulo, pois desprovido de emoção. As Artes seriam a expressão da emoção humana, sendo um dos mais poderosos meios para a educação dos indivíduos e para o desenvolvimento da coletividade. A Arte seria a condição essencial ao progresso humano, com participação importante na educação das novas gerações²⁶... Isso explica, a meu ver, o empenho do Sr. Claudel em incentivar os talentos artísticos de seus filhos, demonstrando sensibilidade cultural não apenas para a obra de Camille, mas também ao trabalho do filho Paul como poeta e

²⁶ Revue du Rituel Français n°1 –www.ritofrances.net

dramaturgo, como podemos ler no trecho que segue, onde Denise Morel revela uma carta deste pai a Paul, tirado dos *Cahiers Paul Claudel*:

Mergulho nesta leitura (L'arbre) refrescante como um banho relaxante, mas, outra febre me toma: o de uma admiração cada vez mais entusiasta... Saúdo-te, grande pensador, grande artista, grande poeta, grande gênio. Mas como percebo seu sofrimento, meu pobre e querido filho. Quanto a mim, te compreendo e não resisto à necessidade de te reler com toda a sinceridade do meu afeto sem limites. (CLAUDEL, 1959 *apud* MOREL, 1990. pg.65)

Após a leitura do trecho acima, percebo um pai incentivador e orgulhoso do talento do filho, além de preocupado com as questões subjetivas daquele que seria o seu sucessor. A meu ver, as impressões de Paul a respeito do pai eram mais inflexíveis do que o próprio genitor.

Anne Delbée, escritora e diretora teatral, escreveu um romance biográfico em 1982 intitulado *Une femme* sobre Camille e em 1986 montou e dirigiu uma peça teatral com o mesmo título, a qual foi acolhida com entusiasmo pelo público e pela crítica na época. A peça revelava a sua interpretação como diretora e retratava uma história romanceada e vista sob uma ótica particular e imaginária, que de certa forma se faz pertinente para minhas reflexões, porque salienta fatos e relatos de sentimentos a partir das pesquisas que Delbée desenvolveu para dirigir a peça. Essa obra tornou-se um livro. Neste Delbée destaca a rejeição da mãe só à chegada de Camille Claudel ao mundo numa fala entre a ama e Camille quando maior: “*Sua mãe virou a cabeça e não disse mais nada durante algumas horas. Chorava apenas. Nem agradecia a Deus, parecia que estava entregando você ao diabo*” (DELBÉE, 1998. pg. 29)

Anne Delbée, ainda nesta peça, faz referência a um conflito entre o casal parental após a morte do primogênito e o sentimento dos pais com a chegada da segunda filha, usando uma possível fala da ama com Camille sobre esse período de sua chegada:

Seu pai andava completamente só, no início da noite caminhava para esquecer, como se carregasse a morte por dento. Sua mãe o odiava. Nem sempre um primeiro filho é um sucesso... e assim eles começaram a brigar. Sua mãe tinha medo. Seu pai ficava violento. Quando você nasceu, seu pai ficou louco de alegria. Sua mãe queria um menino. Ela não queria reconhecer você. (DELBÉE, 1998. pg. 29)

Levo em consideração que a fala da ama é uma ficção, também com um olhar particular e imaginário da autora Delbée, mas são com essas óticas que vou construindo

a minha compreensão da trama conflitiva no relacionamento familiar entre o casal e do casal com os filhos: Camille era a preferida do pai, Louise a preferida da mãe e Paul demonstrando caráter diplomático desde cedo tentava atrair a admiração do pai e não descontentar a mãe. Uma trama familiar com lugares pré-determinados à exclusão, concentrando uma mistura de sentimentos de amor e ódio, do dito e do não dito, cheia de histórias de violências e renúncias que, de tempos em tempos, terá um a protagonizar a trama trágica nesta família.

É importante salientar ainda que a escolha do nome Camille na França é usada tanto para pessoa do sexo masculino como feminino. É ambíguo e comum aos dois gêneros. Isto pode refletir a frustração da mãe por ter tido uma menina, quando esperava por um menino, e sugerir o encantamento do pai pelos atributos de beleza do bebê que chegara, sem falar que este ambíguo nome pode contemplar ambas as figuras parentais, de um lado o estado depressivo e rejeitador da mãe e, do outro, a tendência do pai de projetar em Camille seus ideais.

Como lidar com duas figuras parentais tão diferentes, a mãe que não concebia o estilo marcante da filha, como sua ousadia, independência e a pouca afeição às tradições burguesas de sua época e, de outro lado, um pai orgulhoso, que reconhecia o talento dos filhos, sua genialidade e projetava, tanto em Paul quanto em Camille suas expectativas.

A irmã Louise é descrita por Paul como uma criança frágil, tristonha e sábia. A senhora Claudel incentivou esta filha a aprender piano, ensinou-lhe dotes domésticos, agradava-se ao vê-la arrumada, diferentemente de Camille que vivia cheia de barro, descabelada sujando a casa. A senhora Claudel sonhava um casamento para Louise, netos, sendo estes os sinais de bons costumes para uma moça daquela época. Esta preferência pela filha mais nova fazia com que a relação das irmãs se tornasse repleta de rivalidades e ódios.

Morel a partir dos escritos de Paul Claudel interpreta que:

As relações entre as duas irmãs eram impregnadas de forte rivalidade afetiva e de tal ódio que Paul conta que transpôs para 'La jeune fille Violaine' a rivalidade entre Camille e Louise, assim como os elementos do nó familiar, do qual ele mesmo se encontrava prisioneiro. "Por que você nasceu em meu lugar? Mas saberei encontrar o meu espaço". (*La jeune fille Violaine*) (CLAUDEL, 1963, apud MOREL, 1990. pg. 27)

Nos livros escritos por Paul Claudel é possível inferir que ele produzia uma obra autobiográfica, descrevendo seus personagens com as características e relações interpessoais a partir das características de sua própria família e transpondo para a literatura os seus conflitos e dramas interiores.

Ainda sobre a figura da escultora, no filme *Camille Claudel* de 1988 dirigido por Bruno Nuytten e escrito pela atriz Isabelle Adjani e Reine-Marie Paris, foi realizada a construção da personagem Camille levando-se em conta as cartas, a documentação e as obras que já estavam em posse da sobrinha-neta da escultora. As duas mulheres trouxeram ao escopo desta pesquisa uma visão diferente da descrita por Paul Claudel, de uma irmã conflituosa e emocionalmente dependente: a primeira cena foi ambientada na madrugada de Paris, onde se percebe alguém andando pelas ruas sobre a neve. A cidade naquele momento era um verdadeiro campo de obras, ganhava várias estações de metrô em diversos pontos da cidade. Em seguida aparece uma pessoa no fundo de um buraco, é possível distinguir que se trata de uma mulher porque usa um chapéu feminino. Na próxima cena percebemos a mão desta mulher pegando barro com dificuldade, arranhando as paredes do buraco, pegando aquele barro vermelho e duro das ruas de Paris. Ela sobe por uma escada de madeira e caminha com dificuldade pelas ruas com neve, carregando um lençol cheio de barro que parece pesado. Quando chega ao ateliê já está amanhecendo e percebemos que a mulher era Camille que pegara barro para esculpir **Giganti**. Ela comenta na cena: “o barro de Paris é maravilhoso!” – e começa a trabalhar.

Esta cena nos mostra uma mulher de personalidade forte, determinada e bem resolvida com a sua opção em ser escultora apesar das dificuldades do período, contrastando com as descrições de Paul a seu respeito.

2.3 Nogent-sur-Seine – 1876-1879

Desde os doze anos de idade, Camille se distinguiu de seus colegas de classe na Escola Católica de Épernay. A madre Saint-Joseph, professora de desenho, mostrava orgulhosamente os esboços e retratos de sua aluna talentosa.

Enquanto crescia, Camille enriqueceu sua produção artística com a ajuda de antigas gravuras e modelos anatômicos. Ela criou personagens antigos como **Édipo e Antígona** e figuras históricas como **Napoleão e Bismarck**.

Mathias Morhardt, que se tornou amigo e protetor de Camille por longos anos, pôde ver a última peça desses primeiros ensaios: uma escultura de **Davi e Golias** feita quando ela tinha apenas treze anos. Ele admirava o ardor romântico expresso, sobretudo pelo gesto vitorioso de **Davi** e a robustez dos músculos de **Golias**.

Infelizmente esta obra está desaparecida nos dias de hoje. Este trabalho também atraiu a atenção do escultor Alfred Boucher quando a família Claudel se mudou para Nogent-sur-Seine em 1876. Boucher era desta cidade e, como Camille, ele começou a esculpir muito cedo. Uma bolsa de estudos permitiu que ele estudasse na Escola de Belas Artes de Paris e se tornasse um escultor muito apreciado, que exibia regularmente no Salão, apesar de sua pouca idade. Nogent-sur-Seine não era muito grande e Boucher não demorou a visitar o ateliê de Camille. O que ele viu lá o impressionou o suficiente para que ele decidisse dar aulas para ela.



Figura 12 - Espuma, 1876

Fonte: Museu Camille Claudel

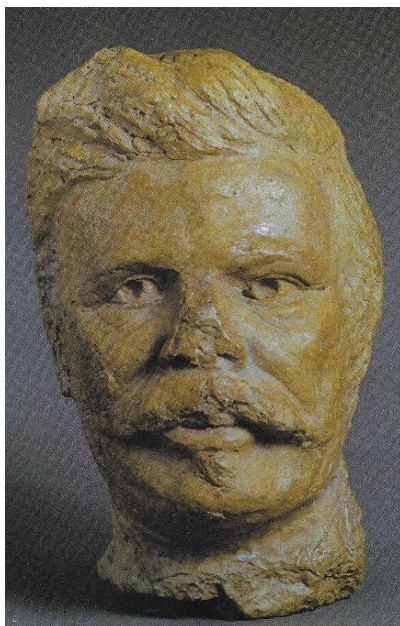


Figura 13 - Bismark ou Cabeça de homem, 1879.

Fonte: Museu Camille Claudel

Deste período, a escultura feita em mármore intitulada **Espuma** e outra feita em terracota intitulada **Bismark** revelam a poética das primeiras produções de Camille.

Foi em Nogent que a jovem artista conheceu Colin, um professor contratado para dar aulas às crianças Claudel. Em *Mémoires Improvisés*, Paul Claudel explica com bastante entusiasmo a influência que este homem teve em sua própria vida:

Durante três anos, ele construiu, para dizer a verdade, as verdadeiras bases de minha educação. Ele me mostrou o latim, a ortografia e o cálculo, enfim, tudo o que eu sei, de uma maneira absolutamente sólida e fundamental, que eu jamais esqueci, simplesmente porque ele possuía bons métodos, se ocupava especialmente de nós, e que ele havia encontrado uma maneira de tornar o estudo interessante. Estes três anos me deixaram uma excelente lembrança. E de vez em quando ele lia para nós algo que eu achava bonito, por exemplo, trechos das peças selecionadas de Aristófanes - é claro que ele não lia tudo - *A Chanson de Roland*, *Le Roman de Renard*, finalmente textos que nós não temos o hábito de ler para crianças, e isso nos empolgou, minha irmã e eu. (CLAUDEL, 1969b, pg. 19-20)

Sob a orientação deste professor, Camille pode ir além da educação medíocre reservada às mulheres. Suas leituras levaram-na a questionar os valores sociais da

burguesia e a rejeitar crenças religiosas estabelecidas. Mais tarde, Paul iria acusá-lo até mesmo de ter afastado a família Claudel da religião.

Malgrado o rápido progresso sob a orientação de Boucher e Colin, Camille foi confrontada com uma grande limitação em Nogent: a dificuldade para as mulheres adquirirem uma sólida formação artística. Em muitas cidades provinciais, o ensino das Belas Artes para mulheres era oferecido em escolas baseadas na Escola Gratuita de Desenho para as meninas de Paris, mas a maioria dessas escolas se esforçava apenas para lhes dar condições de ganhar a vida na indústria ou na educação, e nenhuma delas permitia o acesso ao modelo vivo nu. A decência foi o motivo mais recorrente, mas, a crença generalizada de que as mulheres não eram capazes de produzir trabalhos artísticos sérios era um pensamento comum na época.



Figura 14 - Velha da Ponte Notre Dame, 1876

Fonte: Museu Camille Claudel

O comentário de um crítico contemporâneo enfatiza a importância de dominar o nu no século XIX:

Os artistas sempre disseram que o sucesso de uma pintura com nu é a prova de sua competência; se eles podem fazer isso, eles podem fazer qualquer coisa; se eles não podem fazer isso, eles não podem fazer nada; a pintura do nu é o Alfa e o Ômega, o começo e o fim da Arte. (COOK, 1978. p.266)

Ao impedir que as mulheres tivessem acesso ao modelo vivo nu, a sociedade negava-lhes a oportunidade de se tornarem verdadeiras artistas, e, além disso, a divisão sexista fazia com que se acreditasse que as mulheres não eram eficientes para as atividades intelectuais: negava-se o direito a mulher de sentir prazer na profissão ou na vida, impedindo-as de se relacionarem socialmente ou sexualmente com homens em nome dos bons costumes. Mantendo as moças virgens até o casamento, a sociedade exercia uma forma de controle sobre a vida e o corpo destas mulheres, tornadas marionetes do sistema patriarcal.

Felizmente, havia várias escolas particulares e estúdios de arte em Paris, onde meninas podiam estudar solidamente e, acima de tudo, ir às aulas de modelo vivo. Boucher e Colin sabiam que era necessário encontrar uma maneira de enviar Camille para Paris. Colin, além disso, conhecia os dons de Paul na literatura e estava convencido de que deveria estudar em uma renomada escola secundária parisiense.

Assim, Louis-Prosper Claudel se viu em uma situação paradoxal: hesitante entre as evidências trazidas por esses dois mestres e o sacrifício solicitado por uma mudança para Paris. Evidentemente, Paul poderia ser admitido no internato, mas essa possibilidade não existia para Camille. Além disso, era impensável que uma menina de uma boa família morasse sozinha em Paris. Por outro lado, Louis-Prosper Claudel não podia deixar seu emprego; ele teria que ficar em Wassy, para onde acabara de ser transferido. A educação de seus filhos exigiria não só pesadas despesas, mas também uma longa separação de sua família.

De acordo com Paul, o apelo apaixonado de Camille conseguiu convencer seu pai. Em 1881, Madame Claudel se mudou para Paris com seus três filhos, Paul foi matriculado no *Lycée Louis-le Grand*, e Camille começou seus estudos na Academia Colarossi.

2.4 Camille em Paris: dos anos de formação artística a escultora profissional – 1881-1892

Camille tinha apenas dezessete anos quando viu Paris pela primeira vez. Não se tem informações sobre as suas primeiras impressões na cidade porque não se sabe se Camille não gostava de escrever diários ou se estes foram destruídos ou subtraídos por ela mesma ou pela sua família.

Felizmente, outras artistas, especialmente estrangeiras, relataram seus sonhos e atividades diárias, bem como seus sucessos e decepções, e esses escritos trazem à tona uma cidade cativante que, no entanto, mergulhara no caos alguns anos antes.

A queda do Império, depois o longo cerco de Paris enfraqueceu enormemente a cidade e seus habitantes. Depois de tanto sofrimento, o povo de Paris rejeitou as condições odiosas do armistício e se revoltou contra o governo que então residia em Versalhes, criando a Comuna. Durante dois meses, barricadas foram erguidas, execuções aumentaram e incêndios foram disparados por toda a cidade. Igrejas, teatros, bibliotecas e edifícios administrativos, incluindo a prefeitura e o Palácio das Tulherias incendiaram. Quando Camille chegou a Paris, dez anos depois, as ruínas das Tulherias ainda eram visíveis: os sinais da destruição desapareceriam apenas em 1889.

Incriminação, muitos artistas foram exilados durante a Revolta da Comuna, mas, a Anistia de 1880 permitiu que eles retornassem e contribuíssem para a nova abundância de monumentos públicos construídos para a glória da Terceira República.

Em 1878, a Exposição Universal foi transformada em uma imensa celebração da nova República e da grandeza restaurada de sua capital. Os parisienses desceram às ruas para comer, dançar e admirar as luzes elétricas da Praça de *l'Etoile*, bem como as riquezas da Exposição. Finalmente, em 1880, a República oficialmente teve sua bandeira tricolor; sua canção nacional, a Marselhesa; e seu lema, Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

O desejo de afirmar seu patriotismo ajudou a moldar eventos políticos e sociais depois de 1870. No domínio da Arte, o orgulho republicano era expresso através da produção escultórica desenfreada. Até as cidades menores exigiam a estátua da

República ou da Liberdade, e Joana d'Arc, sempre popular, logo apareceu em vários lugares públicos para lembrar a cada um a força da Pátria.

Camille chegou a Paris em um momento de efervescência: a cidade, animada por inúmeras atividades comerciais e artísticas, transbordava de energia. As lojas e oficinas de arte eram montadas em todos os lugares e fazia parte da vida cotidiana dos parisienses.

Albert Wolff observa que os artistas embarcaram na efervescência do mundo e participavam das atividades da elegante Paris. Certos dias suas oficinas eram transformadas em Salão onde eles recebiam a elite da sociedade²⁷.

Quando a pintora americana Abigail May Alcott Nieriker chegou a Paris em 1879, anotou em seu diário:

Quase todas as ruas em volta das avenidas de Clichy e Rochechouart eram ocupadas por estúdios de artistas. Toda Paris, no entanto, podia dar ao recém-chegado a impressão de ser apenas uma grande oficina, ela explica, especialmente se fosse vista pela primeira vez no início da manhã, no verão ou no inverno, entre as sete e as oito horas, quando os alunos, segurando suas caixas de tinta e telas, iam a todas as direções correndo para as aulas. (ALCOTT-NIERIKER, 1879. pg. 43)

Outra artista americana, Cecilia Beaux, que alugou um estúdio na Rua Notre-Dame-des-Champs, observou:

O imenso valor para o estudante em Paris estava na própria cidade. É claro que sem as ideias rudimentares que ele tem da arte não melhorariam nem ficariam mais ricas. Tudo estava lá... em Paris, o estudante poderia adquirir um entendimento que não pode ser encontrado em nenhum outro lugar, e um idealismo que nunca foi tão sentimental, exceto na Grécia. (BEAUX, 1930. pg. 74)

Os alunos também poderiam fazer esboços de pinturas famosas no Louvre, Luxemburgo ou no Museu Cluny, mas muitos artistas foram especialmente atraídos pelas ruas animadas e pitorescas da cidade. Como era necessário obter um cartão de estudo da Escola de Belas Artes se quisessem desenhar ao ar livre, aqueles que não o tivessem, tinham o hábito de contratar uma carruagem e se esconder ali dentro para desenhar.

²⁷ La Capitale de l'art – Le Figaro, 1926, cité dans Miller, 1988, p.27

Os artistas das oficinas há muito faziam parte da paisagem parisiense. Muitos homens iam a oficinas famosas, institutos privados ou escolas públicas para preparar a entrada na prestigiosa Escola de Belas Artes. A admissão era difícil e muitas vezes tendenciosa, mas era a única porta aberta para a competição ao Prêmio de Roma e, para o vencedor, o sucesso e o acesso às encomendas oficiais do Estado.

Para as mulheres não havia a chance de ganhar tal prêmio, porque a tradição proibía as mulheres de entrar na Escola de Belas Artes. Elas tinham que encontrar outras maneiras de adquirir sólida formação profissional e acesso ao modelo ao vivo.

Foi o caso de Camille Claudel quando ingressou na Academia Colarossi. Neste curso, homens e mulheres pagavam 40 francos por mês, mensalidade mais acessível se comparada com a Academia Julian (que cobrava 60 francos das mulheres²⁸), oferecia às alunas as mesmas oportunidades que os homens e dedicava-se mais tempo ao ensino de modelagem, contratando os serviços de escultores experientes para lecionar. Além disso, a escola permitia grande flexibilidade na organização dos estudos, graças a um programa que poderia durar apenas uma semana ou se estender por dez meses. Os alunos também tinham a opção de comprar cupons que lhes permitiam desenhar quando quisessem.

Segundo HOLLAND (1904, pg.225-233), essa igualdade se refletia na forma como as aulas eram ensinadas porque homens e mulheres trabalhavam lado a lado. Certa manhã, um visitante que passava notou que havia tanto mulheres quanto homens na sala em que um modelo usava um figurino de matador espanhol e que todas as nacionalidades pareciam representadas naquela oficina.

No entanto, Camille não reconheceu como um de seus mestres nenhum dos artistas que a ensinou na Academia Colarossi, mas escolheu, em vez disso, nomear como seus mestres Alfred Boucher e Paul Dubois, mentor de Boucher e diretor da escola de Belas Artes, com o qual ela parece ter tido apenas contatos limitados.

Antes de conseguir um ateliê no Boulevard Montparnasse, Camille precisou transformar o quarto de sua antiga empregada Eugénie Plé em oficina e a colocou para morar no sótão na propriedade da família. Esta funcionária que seguira fielmente “os

²⁸ The Art Student in Paris, Boston, Museum Schook, 1887. Cette brochure a été publiée par d'anciens élèves de l'académie. On y lit qu'il avait encore une légère différence de prix dans l'atelier de La rue de La Grande-Chaumièrè où les hommes payaient 16 francs, mais les femmes 20 francs.

Claudel” em suas mudanças eternas, indignada, foi embora em 1881 após o incidente. Ela era a modelo de Camille e sua prática (ela sabia trabalhar gesso e argila e tinha aprendido a arte de esculpir mármore e pedra).



**Figura 15 - Eugénie Plé, 1881. Óleo sobre tela.
Fonte: Museu Camille Claudel**

Em 1882 a família se mudou para a Rue Notre-Dame-des-Champs, n. 111 e Camille alugou um ateliê ao lado, no n. 117.

Esta rua tinha mais oficinas do que qualquer outra no distrito de Montparnasse, algumas vezes ocupadas por artistas famosos. Rosa Bonheur, William Bouguereau, Carolus-Duran, James Whistler e muitos outros trabalhavam uma vez ou outra por ali. A maioria dessas oficinas foi destruída, mas algumas ainda permanecem nos dias de hoje, vestígios de um passado de prestígio.

Duas artistas se juntaram a Camille neste período, eram as inglesas Amy Singer e Emily Fawcett, que podem ter se conhecido na Academia Colarossi, e permaneceram como parceiras de oficina por vários anos.

Este arranjo era interessante para todas porque as estudantes compartilhavam o aluguel e o custo dos modelos. Além disso, elas recebiam lições gratuitas de Alfred Boucher, que continuava a dar conselhos generosos a Camille e ia vê-la uma ou duas vezes por semana. Esta generosidade não era incomum no mundo da arte, porque de acordo com uma tradição antiga, artistas reconhecidos frequentemente davam lições a jovens estudantes gratuitamente.

As mulheres, em particular, apreciavam a oportunidade de receber conselhos da mesma qualidade que as concedidas na Escola de Belas Artes e, muitas vezes, elogiavam a generosidade desses artistas, mas algumas alunas não deixavam de acrescentar que isso era justo, e a única maneira de corrigir os preços arbitrários que os mestres parisienses pediam às mulheres para sua formação artística. (ALCOTT-NIERIKER, 1879. pg. 50)

Assim, Boucher tornou-se o guia e protetor do ateliê da Notre-Dame-des-Champs. Cada vez mais impressionado com o trabalho de Camille, ele decidiu apresentar sua jovem aluna ao seu amigo Paul Dubois, diretor da Escola de Belas Artes. Quando Camille mostrou a ele o **David e Golias**, tão admirado por Mathias Morhardt, Dubois pensou ter reconhecido uma força que já havia visto em outro lugar comparando sua obra a de Rodin, e exclamou: *Você teve aulas com o Sr. Rodin!? Mas Camille ainda não conhecia Rodin. Ela nunca ouvira falar neste artista.* MORHARDT (1898), que relata essa anedota, pensou que essa comparação era mais profética do que correta, pois as diferenças eram flagrantes. Para Morgardt, *a obra de Camille não se parecia com a arte de Rodin mais do que a arte de Michelangelo se assemelhava à de Donatello.*

Uma obra deste período, intitulada **Diana** feita em gesso revela uma jovem, realizada por Camille durante seus anos de estudos, em suas visitas ao Museu do Louvre. Atualmente é mantido na família de Camille, em Villeneuve-sur-Fère.



Figura 16 - Diana, 1881. Gesso.

Fonte: Museu Camille Claudel

As orientações de Alfred Boucher para Camille encerraram quando ele ganhou o Grande Prêmio de Roma em 1881 e seguiu para Florença no ano seguinte. Antes de sua partida, no entanto, ele pediu a seu amigo Auguste Rodin para ocupar seu lugar no ateliê da Notre-Dame-des-Champs, e assim, em 1882, Rodin entrou na vida de Camille Claudel.

Neste mesmo ano, Jessie Lipscomb, uma garota inglesa de vinte e dois anos, juntou-se ao ateliê com Camille, Amy Singer e Emily Fawcett e se tornou pensionista na casa dos Claudel. Ela desempenhou um papel muito importante na vida de Camille. Jessie tinha um olhar sério e cabelos castanhos que desciam pelas costas. Mais tarde, ela levantou o cabelo em um coque da moda, o que destacou a suavidade dos seus olhos. No entanto, era possuidora de uma grande firmeza de caráter e uma franqueza que logo se tornaria evidente nas cartas que ela enviava a seus amigos.



Figura 17 - Busto de Jessie Lipscomb, 1883. Terracota.
Fonte: Museu Camille Claudel

Como tantas outras inglesas da época, Jessie cruzou o Canal da Mancha em busca de uma sólida formação profissional baseada na independência criativa e na individualidade da expressão. Ela aspirava, além disso, a um modo de vida livre das restrições impostas pela sociedade puritana de seu país. Naturalmente, os guardiões da moralidade vitoriana franziram a testa ante a ideia de que uma jovem poderia atravessar o Canal sem acompanhante, e eles gritavam horrorizados se a jovem declarasse que iria estudar as Belas Artes em Paris. Lady Kathleen Kennet Scott, que teve experiência semelhante, escreveu com muito humor em seu diário: “Dizer que uma garota, talvez ainda adolescente, tinha ido a Paris estudar as belas artes, era o mesmo que dizer que ela foi irremediavelmente para o inferno”. (KENNET, 1949. pg. 42)

Mas Jessie não se importava com a moralidade vitoriana. Ela já havia estudado sozinha em Londres e só queria recuperar sua independência em Paris. Calma e equilibrada, Jessie era tão apaixonada por arte quanto a impetuosa Camille, que a recebeu não apenas em seu estúdio, mas também como pensionista em casa. Portanto,

não é de se surpreender que laços afetuosos ligassem rapidamente essas duas artistas que compartilhavam o mesmo sonho: tornarem-se verdadeiras escultoras.

A oficina que Camille compartilhava com as artistas tinha que ser no térreo porque o peso da argila e das pedras dificultava a subida das escadas. As fotografias da época mostram que apenas uma peça servia de estúdio e salão, porque as jovens artistas não podiam pagar peças separadas. No entanto, elas faziam o seu melhor para torná-lo um lugar agradável, apesar da presença de muitas esculturas espalhadas em fase de conclusão. Um grande tapete persa pendurado na parede aquecia a sala e servia como pano de fundo para os modelos. Mesas e placas de cobre adicionavam uma nota de alegria ao ambiente. Ao lado, uma mesa estava sempre com chá. Finalmente, um piano sem suas funções musicais se tornou o pedestal de alguns emplastros.



Figura 18 - Atelier de Camille com Jessie e o busto de Giganti ao fundo.

Fonte: Museu Camille Claudel

As jovens parceiras viviam a nova liberdade e trabalhavam energicamente. Camille, com temperamento tradicional de artista era quem dominava (não os modelos

ou as colegas de atividade), mas todo o processo de criação. Era ela quem escolhia os modelos e a pose e decidia as tarefas de cada uma. Às vezes os modelos tentavam tirar proveito da inexperiência das meninas ou ameaçavam sair se não aceitassem suas exigências, mas Camille os enfrentava. “*A jovem artista nunca desiste*”, observava Morhardt com certa admiração²⁹.

A observação de Morhardt destaca duas características essenciais do caráter de Camille: firmeza e determinação. Ela não aceitava ser desrespeitada porque era jovem ou intimidada porque era mulher. Ela não deixava os outros decidirem por ela, e ela não mudava suas ideias sob a pressão deles. Essas características destoavam do comportamento feminino esperado pela sociedade da época, e por este motivo é que Camille foi uma mulher a frente de seu tempo que deveria ser mais estudada e difundida em tempos de igualdade de direitos e recuperação da história da mulher na arte.

As pequenas irritações diárias, como o atrevimento de um modelo ou a queda de um gesso, não retardavam a produção das artistas. Camille já podia mostrar dois novos bustos quando Rodin foi visitar seu estúdio pela primeira vez em 1882: o de uma velha alsaciana que trabalhava para a família Claudel, **A Velha Helena**, e o busto de seu irmão, **Paul aos treze anos**.



Figura 19 - A Velha Helena, 1882.

Fonte: Museu Camille Claudel

²⁹ Morhardt, mars 1898, p.714 (Mercure de France)

Embora estes dois bustos pertençam à tradição realista, sua inspiração é muito diferente. As características retorcidas da velha são exageradas - a testa enrugada, as bochechas curvas, a boca fazendo um sorriso irônico. Pelo contrário, o retrato de Paul é exaltado, seu torso envolto no véu e sua cabeça erguida. A expressão de orgulho e heroísmo que emana desse busto sugere a intenção de elevar seu modelo ao nível dos antigos heróis.



Figura 20 - Paul Claudel com 13 anos, 1881-82.

Fonte: Museu Camille Claudel

A crítica da época o renomeou de **Jovem Aquiles**. Segundo Morhardt:

A modelagem é firme, não possui falhas ou bolhas, é sólido e limpo. E é também um trabalho entusiástico, onde ela alegremente insistiu nas características do rosto de seu irmão para lhe dar aquele rosto imperioso que é, de fato, o seu próprio. (MORHARDT, 1898. pg.716)

Um intenso período artístico iniciou para as amigas, que começaram a explorar os infinitos tesouros de Paris. Juntas, elas desenhavam no Louvre, no Palácio de Luxemburgo e em Versailles. Juntas, elas esculpiam fervorosamente na oficina. À tarde, gostavam de se sentar à pequena mesa perto do fogão para tomar chá inglês acompanhado por um ou dois cigarros. Uma das fotografias de William Elborne mostra Jessie, Camille e Louise em roupas de artista, sentadas ao redor da mesa fumando indiferentemente um cigarro como se fosse a coisa mais natural do mundo. Na verdade, demoraria décadas até que as mulheres pudessem fumar em público, o que revela o caráter transgressor de Camille e suas companheiras.



Figura 21 - Camille, Jessie e Louise.

Fonte: Museu Camille Claudel

Depois de trabalhar por dois anos sob as orientações de Rodin, Camille e Jessie haviam se tornado escultoras profissionais. Camille especializou-se em corpo humano, principalmente mãos e pés. Jessie se destacou no panejamento. As duas mulheres pareciam se complementar na arte como na amizade.

Em 1884 Rodin convidou Camille, então com vinte anos, e Jessie, com vinte e três, para se juntarem ao seu estúdio na *Rue de l'Université* porque precisava de assistentes em quem ele pudesse ter total confiança. Sem hesitar e sem levar em consideração a

decência, as jovens artistas se integraram à oficina, onde até então só trabalhavam homens.

Este lugar tornou-se muito familiar a Camille e Jessie que, como assistentes, tiveram que preparar o barro, gesso e molduras para Rodin, ampliar ou reduzir seus modelos e, acima de tudo, realizar estudos para **Os Burgueses de Calais** e para **A Porta do Inferno**. Mais especificamente, Jessie e outros assistentes ajudavam a vestir os burgueses que, de acordo com as preferências de Rodin, foram criadas pela primeira vez nuas. Quanto a Camille, Rodin confiou a ela a tarefa de modelar braços, pernas, mãos e pés de seus personagens. Várias dessas mãos, algumas elegantes e esguias, e outras retorcidas e tensas, Rodin guardava como peças da mais rara perfeição na *Rue de l'Université*. Camille, logo se tornou a assistente mais estimada de Rodin. Antes de executar qualquer obra, ele a consultava sobre as decisões a tomar.

Morhardt, admirando seu ardor no trabalho, lhe fez um retrato cheio de carinho:

Silenciosa e diligente, ela se senta em sua pequena cadeira. Ela mal ouve a conversa fiada. Apenas ocupada no trabalho, ela amassa o barro e modela o pé ou a mão de uma estatueta colocada na frente dela. Às vezes ela olha para cima. Ela encara o visitante: seus grandes olhos claros com uma luz interrogativa e persistente. Então ela imediatamente retoma seu trabalho interrompido. (MORHARDT, 1898, pg. 718)

O jornalista não menciona a presença de Jessie na oficina. No entanto, como única outra mulher nesse meio masculino, penso que Jessie fosse o elo necessário entre a oficina de Rodin e a família Claudel. Nenhum burguês da época teria concordado em ver sua filha trabalhando sozinha no meio de um grupo de homens. As moças eram companhia uma para a outra e juntas puderam progredir profissionalmente.

No depósito dos mármore, Camille e Jessie encontravam uma grande riqueza de materiais. Dizia-se, além disso, que era um cemitério para as pedras. Quando o Estado fazia uma encomenda oficial, concedia ao artista uma oficina e também blocos de mármore. Embora Jessie nunca tenha entalhado pedra, Camille tornou-se tão hábil nesta área que logo passou de assistente a colaboradora e se juntou ao pequeno grupo de práticos do ateliê de Rodin, que incluía os escultores Jean Baffier, Jules Desbois e François Pompon.

Deste período (1882-1892), como colaboradora e prática no ateliê de Rodin, Camille produziu esboços e esculturas para compor os monumentos do escultor e também obras independentes para participar nos Salões, como revela a lista em Apêndice.

2.5 Idade Madura – anos de produção em ateliê independente – 1893 a 1913

Em 1892 Camille passou um longo período no *Castelo de l'Islette*, onde, por meio da leitura das cartas da escultora, de Paul Claudel, a obra **A Convalescente** de Rodin e as diversas esculturas da **Pequena Castelã** de Camille, é possível inferir que ela sofreu (ou provocou) um aborto. Quando voltou a Paris, alugou um apartamento no *Boulevard d'Italie*. Sem romper completamente com Rodin, Camille cessou toda coabitação com ele. Ela se isolou na sua casa transformando o lugar em um ateliê com condições precárias. Neste período realizou o estudo para **A Valsa** em gesso e o expôs na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Morhardt, ecoando conversas trocadas com ela neste período, retrata-a ligada ao espetáculo da rua e dos passeios. Quando Camille não estava no ateliê esculpindo, estava na rua observando as pessoas que passavam ou então, fazia longos estudos no Museu do Louvre e no Museu Guimet. Acumulou neste período um número considerável de notações modeladas, feitas da observação dos transeuntes e dos trabalhadores.

A escultora possuía nesta época apenas uma amiga, Maria Paillette, conhecida de infância de Villeneuve-sur-Fère. Mantinha pouco convívio com a família, e nenhum contato afetivo com a sua irmã Louise.

Quando Rodin a convidava para as recepções, ela se recusava, alegando a falta de chapéu, vestidos ou botas.

Aqui percebo a triste realidade do fim da vida pública de Camille: ela afundava na miséria. Sua correspondência estava repleta de pedidos de ajuda, pedidos de pagamento, o que não a impedia, porém, de manter o humor irônico (herdado de seu pai), como evidenciado pela carta que ela enviou para Eugène Blot em 1905:

Eu não posso aceitar o seu convite para ir ao Salão de Outono: eu não gosto de me misturar nas coisas da administração, não entendo nada, e não posso me apresentar em público com as roupas que possuo no momento. Eu sou como a Princesa com pele de burro ou a Cinderela condenada a guardar as cinzas da lareira, esperando ver a fada ou o Príncipe Encantado chegar para arrumar meus cabelos e trocar minha vestimenta cinza por vestidos com as cores da moda. (Camille Claudel, 1905 *apud* PARIS, 2015, pg.60)

Os armários de seu ateliê, segundo Morhardt, estavam repletos de figuras populares, resultado dos estudos incessantes de Camille pela cidade. Penso com melancolia esta produção inteiramente destruída ou desaparecida, como uma espécie de conservatório dos costumes e gestos da época, como as estatuetas de Tangara³⁰.

Os croquis e esculturas que Camille Claudel realizou neste período constam no Apêndice.

A consagração de um escultor não poderia vir apenas do poder público, mas a intervenção deste era essencial. Por vinte anos, de 1888 a 1908, Camille Claudel nunca deixou de solicitar encomendas ou compras ao Estado, e só sofreu insultos e negações, com exceção da encomenda tardia de **Níobe Ferida**. Até as doações da artista foram recusadas e dispersas.

Etienne Moreau-Nélaton, historiador de Ferè-en-Tardenois, a vila onde Camille nasceu, teve a idéia de aproveitar o centenário da Revolução para homenagear a República em sua cidade. E o que poderia ser mais apropriado, ele pensou, do que convidar a filha mais talentosa de Fère para esculpir um busto da República?

Sobre esta encomenda Camille escreveu para sua amiga Florence Jeans em 08 de agosto de 1889: "*Meus compatriotas me encomendaram um Busto da República, que será colocado na fonte da minha cidade natal e eu tenho que entregá-la até 1º de outubro.*" (PARIS, 2015, pg. 363).

Infelizmente, Etienne Moreau-Nélaton não levou em conta as tendências conservadoras de Villeneuve-sur-Fère. A audácia de sua ideia - uma encomenda oficial feita a uma mulher - surpreendeu negativamente os vereadores, que imediatamente rejeitaram a proposta.

³⁰ Pequenas esculturas de terracota, produzidas pelos gregos antigos a partir do século IV a.C., reproduzindo principalmente mulheres jovens, crianças, divindades, máscaras, pessoas em afazeres domésticos e outras figuras. Finamente trabalhadas, raramente alcançavam mais de 20 ou 25 centímetros de altura. [https://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%A2nagra_\(estatueta\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%A2nagra_(estatueta)) - Acesso em 13/10/2020.

Camille, que tinha um grande talento com o mármore, procurou traduzir seus gessos neste material, e pediu ao Estado, se não uma encomenda, ao menos a provisão do mármore necessário, uma vez que a falta de dinheiro a impedia de adquirir.

Para **Sakountala**, laureado no Salão de 1888, Rodin interveio duas vezes com o Ministro das Belas Artes, em outubro de 1889 e janeiro de 1894 para obter a doação de um bloco de mármore. O ministro e seu chefe de gabinete Roujon se opuseram, entrincheirando-se atrás da ausência de uma ordem pública (encomenda oficial). Para o **Cloto**, Morhardt, em março de 1895, pediu ao Ministro que fornecesse um bloco de mármore. O ministro recusou novamente.

Camille também solicitou a compra de bronzes. Para a **Pequena Castelã**, pediu ao Ministro, em abril de 1894, que comprasse o bronze que acabara de ser exposto no Salão. O Estado se recusou em adquirir esse trabalho. Mais tarde, em 1907, Eugène Blot tentou em vão convencer o Estado a comprar uma cópia de sua redução da **Idade Madura**. A única compra de bronze feita pelo Estado em junho de 1907 foi através de Blot, da obra **O Abandono**, de grandes dimensões, ao preço de 600 francos, que agora é preservado no museu municipal de Cambrai.

Mas a principal preocupação da escultora continuava sendo a comissão pública de novos trabalhos. Camille, em fevereiro de 1892, pediu ao ministro que ordenasse a tradução da **Valsa**. Graças aos dois relatos de Armand Dayot em março de 1892 e janeiro de 1893, um projeto de ordem foi estabelecido em 09 de março de 1893 para confeccioná-la em mármore, a um preço de 6.000 francos. Inexplicavelmente, este decreto nunca foi assinado.

A primeira ordem pública foi em julho de 1895: deveria ser um retrato histórico em bronze ou mármore de **Gaston d'Orléans**. Graças a Armand Silvestre, Camille conseguiu transformar essa ajuda para uma criação mais pessoal, **A Idade Madura**. O preço do gesso foi fixado em 2.500 francos, cujo pagamento final aconteceu apenas em janeiro de 1899, três anos após o adiantamento. No relato favorável de Armand Silvestre, a ordem de **A Idade Madura** em bronze foi considerada e preparada. Mas o diretor das Belas Artes, Roujon, ordenou a partir de 24 de junho de 1899 o cancelamento do pedido. Tudo indica que essa inversão resultou de uma intervenção de Rodin, que ao descobrir o gesso no Salão considerou a obra uma acusação dirigida

contra ele que, se utilizando de sua influência, convenceu o diretor da Administração a retirar o pedido de encomenda.

Durante vários anos Camille tentou fazer com que a Administração reconsiderasse. Consciente de que seu gesso comprado pelo Estado só poderia ser levado a público por sua tradução em bronze, ela o manteve escondido em seu estúdio, recusando-se a devolvê-lo ao Depósito dos Mármore do Estado. Assim, Camille conseguiu ter o seu trabalho encomendado e fundido por Fumière em 1902 e por Blot em 1907. O gesso original ficou guardado em seu ateliê até a data da sua internação em 1913. Durante todos esses anos de problemas com o Estado sobre **A Idade Madura**, Camille acreditou ser vítima de Rodin, que, segundo ela, queria o gesso para destruí-lo.

A única encomenda pública chegou muito tarde: o novo subsecretário de Estado das Belas Artes, Dujandin-Beaumetz, instigado por Blot, passou a encomenda de um gesso em abril de 1906 por 1500 francos. Armand Dayot, frente ao estado de saúde da artista e a recusa do Ministro em elevar o preço para 2000 francos, pediu um trabalho já realizado, **Níobe Ferida**. Em fevereiro de 1907, a tradução em bronze foi encomendada por 3000 francos.

Os ultrajes do Estado sofridos por Camille não se limitaram a suas inúmeras recusas de suprimentos de mármore, compras e encomendas, mas estendiam-se as doações: o desrespeito demonstrado pelo Estado em relação ao trabalho de Camille levou a uma dispersão sistemática de suas obras. Assim, o Barão Alphonse de Rothschild, amigo de Rodin, doou de 1888 a 1903 dez esculturas ao Estado. Nenhum museu agrupou dois deles. O **Busto de Louise de Massary** foi mandado ao museu de Clermont-Ferrand, os três exemplares de **Giganti** aos museus de Cherbourg, Lille e Reims, **O Salmo**, ao museu Abbeville, **A Pequena Castelã** ao museu de Beaufort-en-Vallée, os quatro exemplares de **Jovem Romano** nos museus de Avignon, Toulon, Toulouse e Tourcoing, **Paul Claudel com treze anos**, no museu Châteauroux, e **Sonho ao pé da lareira** no museu Draguignan.

A única compra do Estado durante a vida da artista foi **O Abandono** em bronze, que, depois de adornar o Gabinete do Chefe do Estado-Maior do Ministério da Indústria, foi relegado ao Museu de Cambrai. Quanto à única encomenda pública que foi a obra **Níobe Ferida**, o gesso foi exilado no museu de Bejaia, na Argélia, onde ainda reside, enquanto o bronze foi atribuído à Prefeitura Marítima, em Toulon. Deste modo, o Estado

francês dispersou as obras de Camille, de modo a que ela não pudesse ser conceituada como uma grande artista!

O Estado também falhou em seu papel de guardião. A única doação que Camille fez ao Estado foi **Sakountala** em gesso, aceita em outubro de 1895 pelo Museu de Chateauroux em meio a uma campanha de difamação e sarcasmo contra o erotismo da obra. Ainda era necessário que a artista chamasse de volta os inspetores de Belas Artes, Armand Silvestre e Armand Dayot. Mas a conservação do museu colocou **Sakountala** em um pátio, onde anos de mau tempo amputaram três braços e um pé do casal de gesso. Quanto a **Níobe Ferida** em bronze, foi colocada nos jardins da residência do Almirantado de Toulon. Enterrada até os joelhos de hera e junco, importantes concreções de calcário foram depositadas em particular sob o braço esquerdo e sob a cabeça.

Mas o maior descaso do Estado francês esteve vinculado a **Cloto**: este mármore, diante da recusa do Estado, foi financiado pelos artistas agrupados dentro do comitê *Puvis de Chavannes*, e principalmente por Rodin. Este último manteve o trabalho em seu depósito por alguns anos. Em dezembro de 1905, Mathias Morhardt pediu ao curador do museu do Luxemburgo que aceitasse a doação desse mármore. Léonce Bénédict invocou a suposta opinião do Conselho de Museus para se opôr a uma doação oficial. O trabalho não foi listado em um inventário e foi colocado em uma escadaria perto do escritório do conservador. O trabalho desapareceu para sempre.

Ao observar o comportamento paradoxo de Rodin, ora intervindo junto a seus colaboradores para que encomendassem as obras de Camille, ora impedindo que o Estado efetivasse as encomendas oficiais, me pergunto até que ponto ele interferiu para favorecer ou desfavorecê-la. E se o fez, por quais os motivos? Seria por insegurança, por achar que a obra dela era muito boa e poderia rivalizar com a dele? A meu ver acredito que não, uma vez que a sociedade da época o considerava um grande mestre e, por outro lado, as artistas não gozavam do mesmo prestígio que os homens. Outra hipótese a ser pensada: teria sido por raiva e vingança da ex-amante que o abandonara e não produzira mais obras para que ele pudesse assinar? Não temos como responder a estas questões, mas podemos inferir que a relação conturbada deste casal e as regras da sociedade da época provavelmente enveneraram os pensamentos de Camille, a ponto de fazê-la adoecer.

Segundo as memórias de Eugène Blot, as vendas de Camille Claudel foram lentas. No entanto, ele teve sucesso comercial com **Sonho ao pé da lareira**, a redução de **A Implorante**. Da mesma forma, **O abandono** em duas dimensões, **A Valsa**, **A Fortuna** e **Pensamento Profundo** tiveram algum sucesso. Por outro lado, as **Bisbilhoteiras**, a **Tocadora de Flauta**, a **Idade Madura**, o **Pequeno Perseu** e **Aurora** foram totalmente negligenciados. Blot nunca conseguiu receber encomendas em número suficiente para editar as impressões para as quais havia adquirido os direitos, o que explica a grande discrepância entre as impressões anunciadas em seus catálogos e o número de obras realmente executadas.

2.6 Loucura (?) de Camille Claudel e a sua produção neste período – as cartas.

Durante séculos, os médicos se interessaram por certos transtornos mentais apresentados pelos pacientes. Muitas vezes eram distúrbios relacionados a um trauma ou associados a um sintoma físico: alucinação, delírio, problemas de memória ou demência.

Por outro lado, qualquer pessoa cujo comportamento não fosse mais tolerado em suas famílias ou na sociedade era declarada louca ou insana. Essas pessoas foram trancadas, às vezes acorrentadas, em lugares fechados chamados asilos, locais de proteção em que o alienado tinha que se sentir protegido, mas também lugar ao qual a sociedade se protegia da alienação.

Michel Foucault, em seu trabalho sobre a História da Loucura, foi um teórico dos mais contundentes, ao demonstrar que não se é louco, mas se fica louco por várias circunstâncias. Estas circunstâncias são sempre provenientes do meio externo, estimuladas pelas repressões impostas aos homens, por tudo o que está ao redor dele, isto é, contidas na chamada civilização.

Entende-se a loucura como um estado decorrente de uma história de vida sofrida e conflituosa de pessoas extremamente sensíveis, que ficam nesta condição como última aplicação de suas defesas. Desta forma, acredito que uma maneira para se elaborar as dificuldades desencadeadoras deste estado pode ser alcançada pela expressão dos conteúdos opressores internos, por meio da criação.

Foucault se interessou pelas medidas que a sociedade desenvolvera diante de tudo o que a ameaçaria, inclusive a luxúria e a desordem, tornando o confinamento uma criação institucional peculiar a partir do século XVII. Estes locais eram estruturas semilegais estabelecidas pela realeza, onde a polícia e os tribunais, ao contrário de qualquer ideia médica, muitas vezes operavam nos limites da lei.

No século XVIII, o movimento pós-revolucionário, em um impulso humanitário, se interessou pela população de alienados. Pinel, cuja lenda diz que libertou o insano *Bicêtre*³¹ em 1794, foi nomeado, naquele ano, professor de física médica e higiene na Escola de Saúde de Paris. Ele ensinava que os transtornos mentais estavam relacionados a distúrbios viscerais, sendo estes últimos causados por emoções e paixões.

Pinel descrevia quatro tipos de transtornos mentais: mania, melancolia, idiotice e demência. Com seu aluno Esquirol, ele desenvolveu um projeto institucional centrado na disciplina, uma organização da vida dos pacientes e um agrupamento destes por sexo e patologia, isolando os pacientes mais perigosos.

Pinel e Esquirol tornaram-se os principais articuladores da **Lei de 1838** sobre a insanidade. Os termos "alienação mental" e "loucura" foram substituídos por "doenças mentais" que, juntamente com a psiquiatria, fundada em 1842, marcam a entrada oficial da disciplina no mundo médico.

Um conhecimento e uma linguagem se desenvolveram rapidamente nesse novo domínio, criando não apenas uma fronteira entre o mundo da razão e o da loucura, mas também entre a psiquiatria e outras disciplinas médicas. Além disso, a psiquiatria teria o poder de internar qualquer pessoa que tenha sido considerada perigosa para si ou para os outros, um poder que muitas vezes seria desafiado.

Guiados pelo que acreditavam saber sobre a loucura, foram levados a excluir indivíduos de seu meio social, em nome da razão, a fim de responder a uma sociedade que buscava se proteger, resistir às pressões das famílias e à instrumentalização política de punição de indivíduos.

³¹ O hospital Bicêtre foi originalmente planejado como hospital militar e a construção começou em 1634. Foi incorporado pelo Hôpital Général em 1656. Em 1823 era chamado de *Hospice de la Vieillesse Hommes*. Em 1885 foi renomeado *Hospice de Bicêtre*. Chegou a ser utilizado como orfanato, prisão, asilo para doentes mentais e hospital. Seu mais famoso hóspede foi o Marquês de Sade.

No entanto, algumas internações deram origem a acusações de sequestro. Foi o que aconteceu com Camille Claudel, em 1913, que provocou fortes reações da opinião pública entre 1913 e 1914, após árdua campanha da imprensa, e em 1982, quando ficou explícito que a família Claudel havia sido autora desta internação.

2.7 Internação em Ville-Evrard (10 de março de 1913 – 07 de setembro de 1914)

Camille Claudel atingira o auge de sua arte aos trinta e oito anos de idade. Embora ainda hoje haja controvérsias a respeito da loucura na artista, fortuna crítica revela que sua saúde havia piorado e o ateliê oferecia um estado de desolação devido à miséria nos anos que antecederam a internação. Camille parecia aterrorizada por algum perigo desconhecido. Às vezes falava incompreensivelmente e vivia enclausurada em seu ateliê no andar térreo do Quai Bourbon 19: venezianas fechadas, alimentando-se muito mal e em condições higiênicas precárias. Embora sua condição não pusesse em risco a vizinhança, a situação de miserabilidade era séria o bastante para precisar de assistência.



Figura 22 - Atelier de Camille Claudel situado no Quai Bourbon 19, Paris

Fonte: Acervo da pesquisadora, 2017

Em 26 de fevereiro de 1913 Paul Claudel, então cônsul da França na Alemanha, em uma carta ao abade Fontaine, perguntou se ele poderia exorcizar Camille a distância, imaginando que ela estava sob influência de algum espírito maligno. Em seguida, contatou o diretor do asilo Ville-Évrard intencionando uma hospitalização.

Em 1º de março Paul recebeu um telegrama urgente sobre o estado de saúde de seu pai. Foi imediatamente ao seu encontro, mas chegou tarde demais: na manhã do dia seguinte Louis-Prosper Claudel já estava morto. A família reunida às pressas decidiu pela internação de Camille.

Às onze horas da manhã do dia 10 de março uma ambulância parou em frente ao ateliê do Quai Bourbon. Funcionários do hospital entraram nos fundos da sala e puseram as mãos em Camille, aterrorizada, que os aguardava há muito tempo entre gessos quebrados e argilas secas. A desordem e a sujeira eram indescritíveis. Nas paredes estava quatorze estações da Via Sacra pregadas com alfinetes no frontispício do jornal da Rua Bayard. Lá fora, a ambulância aguardava.

Paul organizou, presenciou o sequestro de sua irmã e a acompanhou até o Hospital de Ville-Évrard, perto de Paris. Ela foi recebida em internação voluntária, na primeira classe. Estava com 48 anos e seu peso ao entrar era de 74 kg.

Segundo a documentação do Hospital, a internação não foi uma colocação de ofício ou uma internação abusiva, mas uma colocação voluntária, conforme regido pela Lei de 30 de junho de 1838.

Esta lei especifica que existiam dois modos de colocação: colocação voluntária, que era geralmente por instigação de um membro da família do paciente (ou a pedido de terceiros) e colocação administrativa destinada tanto à salvaguarda dos doentes como à proteção da sociedade. Esta colocação destinava-se a qualquer pessoa cuja condição compromettesse a ordem pública ou a segurança das pessoas. Apenas o prefeito tinha autoridade para fazer uma ordem de colocação.

Para qualquer colocação voluntária, os seguintes documentos deviam ser apresentados na entrada: um pedido de admissão pela pessoa que reivindicou a colocação. Um atestado médico com menos de quinze dias, constando o estado mental da pessoa a ser colocada. Finalmente, após duas semanas de observação, um segundo atestado médico deveria ser estabelecido pelo médico do estabelecimento confirmando ou corrigindo o primeiro certificado.

Paul pedira ao Dr. Michaux, a quem ele conhecia bem e que também residia no *Quai Bourbon*, que escrevesse um atestado médico para Camille alguns dias antes:

Eu, abaixo assinado, Doutor em Medicina da Faculdade de Paris, certifico que a Srta. Camille Claudel está sofrendo de distúrbios intelectuais muito graves; que ela usa roupas miseráveis; está absolutamente suja, certamente nunca se lavando; vendeu todos os seus móveis, exceto uma poltrona e uma cama; no entanto, ela recebe de sua família, além do aluguel de seu apartamento, pago diretamente ao proprietário, uma pensão de 200 francos por mês, o que seria suficiente para ela viver confortavelmente; gasta sua vida completamente fechada em seu ateliê, privada de ar, venezianas hermeticamente fechadas; durante vários meses ela não saiu durante o dia, mas fez poucas excursões no meio da noite; de acordo com as cartas escritas recentemente para seu irmão, de acordo com suas observações feitas ao porteiro, ela ainda tem o terror do grupo de Rodin, que eu já notei em sua casa em várias ocasiões por 7 ou 8 anos. Ela se imagina perseguida, sua condição já perigosa para ela por causa da falta de cuidados e até às vezes de comida também é perigosa para seus vizinhos e que seria necessário interná-la em uma casa de saúde. Paris, 7 de março de 1913. (Dr. Michaux, 1913 *apud* AYRAL-CLAUSE, 2008. pg. 296)



Figura 23 - Hospital Psiquiátrico de Ville-Évrard
Fonte: Museu Camille Claudel



Figura 24 - Camille Claudel em Ville-Évrard
Fonte: Museu Camille Claudel

O relatório do Dr. Michaux insiste no comportamento antissocial de Camille: roupas miseráveis, casa empoeirada sem móveis, isolamento, medo de sair de dia e medo do "bando de Rodin". Embora seus argumentos fossem amplos o suficiente para demonstrar a necessidade de internar a escultora, eles não permitem afirmar que essa mulher assustada representava um perigo para seus vizinhos. Em nenhum momento de sua vida Camille ameaçou prejudicar alguém, por isso é difícil entender como ela poderia ser um risco para a sociedade.

Quanto ao pedido de admissão ao Asilo de Ville-Évrard, foi escrito no dia 8 de março pela Senhora Claudel, mãe de Camille:

Eu, a abaixo assinada, Louise Cécile Athanaïse Cerveaux, viúva Claudel, residente em Villeneuve-sur-Fère (Aisne), 73 anos, declaro como mãe que minha intenção é colocar no Asyle de Ville-Évrard e, portanto, imploro ao monsieur le Directeur do referido estabelecimento a receber lá para tratamento da Alienação Mental de que é afetada, Claudel Camille, 48 anos, morando em Paris, 19 quai d'Anjou. Feito em Paris, em 8 de março de 1913. Louise Cerveaux, viúva Claudel. (Louise-Athanaïse Claudel, 1913 *apud* AYRAL-CLAUDE, 2008. pg. 298)

Camille deveria ser levada para Ville-Évrard pouco antes do fim de semana, mas uma pequena retificação solicitada pelo diretor do asilo atrasou a internação até a segunda-feira seguinte. Sem saber, a artista acabara de receber mais dois dias de liberdade. Ela foi levada para Ville-Évrard oito dias após a morte de seu pai. Na segunda-

feira de manhã, poucas horas antes de ser internada, ela postou uma carta para seu primo Charles Thierry. Entre 1910 e 1913, Camille renovou os laços familiares com os Thierry, que recebia com grande bondade sua correspondência.

Meu querido Charles, você me contou sobre a morte de papai; nas primeiras notícias, não me disseram nada. Desde quando isso aconteceu? Tente saber e me dê alguns detalhes. O pobre papai nunca me viu como eu sou; ele sempre foi levado a acreditar que eu era uma criatura odiosa, ingrata e mesquinha; era necessário que a outra estragasse tudo... Não ousou ir para Villeneuve, então você precisa ir; Eu não tenho dinheiro, nem sapatos. Estou submetida à pequena razão; tristeza é para mim. Se você souber alguma coisa, me diga; não vou me aventurar a escrever, serei amaldiçoada como sempre. Estou surpresa que papai esteja morto; ele poderia viver cem anos. Há algo de errado lá. Lembranças a você e a Emma. K-Mille. (Camille Claudel, 1913 *apud* AYRAL-CLAUDE, 2008. pg. 300)

Ao chegar em Ville-Évrard, Camille teve uma entrevista com o médico chefe, o doutor Truelle, que tomou nota de seu discurso considerado delirante. Assim, concernente a Rodin, ela disse que ele tentou envenená-la com curare e arsênico, e subornou pessoas para colocar venenos na sua comida. Subornou o açougueiro para colocar arsênico na sua carne, e pior ainda, que Rodin **cortava meninas em pedaços e as jogava no Sena**.³² Imediatamente o doutor Truelle redigiu o certificado de admissão:

Eu abaixo assinado médico do Asilo de Ville-Évrard certifico que Claudel Camille está sofrendo de delírios sistematizados de perseguição, baseado principalmente em interpretações e fabulações, ideia frívola, onde ela é vítima de ataques criminosos de um escultor famoso (a quem ela se refere), que teria apreendido as obras que ela criou e procurou envenená-la como teria feito com muitas outras pessoas. Ela justifica que, por este motivo ficou trancada em casa por um ano, saindo muito raramente e não recebendo ninguém. Dr. Truelle. (Dr. Truelle, 1913 *apud* DEVEAUX, 2013, pg.19)

Naquela semana, Paul publicou em seu jornal: *"Fiquei muito infeliz a semana toda"*³³. Em busca de um pouco de conforto, ele escreveu ao padre Daniel Fontaine: *"Minha irmã foi colocada em Ville-Évrard sem resistência e sem escândalo"* ³⁴.

³² Notas citadas por Françoise Cloarec, em seu artigo Camille Claudel - artiste statuaire - in: actes de colloque de Cerisy-la-Salle, Juillet 2006, consacré a Camille Claudel

³³ Claudel, 1968, pg 247

³⁴ Carta de Paul a Daniel Fontaine, em Claudel e Muriac, 1978, pg.116, 13 de março de 1913.

Ele comentou ainda sobre os 14 crucifixos que vira pendurados na oficina de Camille, e esperou que fosse um sinal de retorno à religião. Podemos inferir que os conceitos de bem em mal, salvação e danação estavam no imaginário do escritor. Talvez, em sua concepção, ao internar Camille, ele acreditava estar “salvando” a alma irmã da vida mundana e pecadora que ela levava como artista. Ela não se enquadrava nos padrões preestabelecidos daquele século. E isso era um problema para Paul e sua mãe.

Em 14 de março Camille escreveu uma segunda carta ao seu primo Charles Thierry:

Meu caro Charles, minha carta do outro dia parecia um pressentimento, pois mal havia postado, um carro chegou a minha casa para me levar a um asilo de alienados. Estou, ou pelo menos acredito estar, no Hospital de Ville-Évrard. Se você puder vir me ver, pode se dar um tempo, porque não poderei sair; eles me trancaram e não me deixarão sair. Se você puder me trazer um retrato da minha tia para me fazer companhia, me faria feliz. Você não me reconheceria você que me viu tão jovem e tão brilhante na sala de estar em Chacrise. (Camille Claudel, 1913 *apud* PARIS, 2015. pg. 540)

Interessante notar nesta carta que Camille sabia onde estava, e apresentava grande lucidez ao se comunicar com o primo.

Objets prévus :
Titres :

Arrondissement d

2

Nom *Claudet*

Prénoms *Camille*

Profession *artiste statuaire*

Domicile *Paris, 19, quai Bourbon*

Date de la naissance *8 décembre 1864*

Lieu de la naissance *Fère-en-Tardenois (Aisne)*

Etat-Civil *Célibataire*

Religion *Catholique*

de feu Louis Prosper
et de Cerveaux Louise
Athenais Cécile Amélie

OBSERVATIONS

1^{re} classe

Maintenue définitivement en traitement comme p^{er} de 1^{re} classe à l'hôpital de Montp^{er} à compter du 18 février 1915 sur la demande de sa mère, en date du 10 février 1915.

2^e classe

3^e classe

le 1^{er} janvier 1921

Placement *volontaire* (Céleg. officiel de M. le Préfet de M. le Préfet de la Seine du 19/10/1918)

Entrée *le 7 septembre 1914*

Administrateur provisoire: M. Porté, avoué, 36, rue des Petits Champs, Paris.

Remise par M. le Préfet de la Seine du 19/10/1918. (Céleg. officiel de M. le Préfet de la Seine du 19/10/1918)

Vous enjoint d'insérer la lettre du 19/10/1918 (1918)

Pourrais renvoyer par jugement du Trib. Civil de la Seine, des 11 juillet 1919 (copie enjointe) et par jugement du 20 octobre 1922 (— d'—)

Interdiction de visites et instructions pour la correspondance (voir lettre du 15/12/16)

Ecrire à sa mère, M. V. L. Claudet 37 quai d'Anjou, à Paris.

quai d'Anjou 37 Paris (voir lettre du 15/12/16)

Figura 25 - Termo Jurídico de Interdição Voluntária n.1 (1914-1927)

Fonte: Museu Camille Claudel

N° du Registre **30^P** N° Matricule **2307**

Economique
Très à venir
 Pension payée par anticipation: *200*
 Dépot: *200*
 Objets précieux: *200*
 Titres: *200*
 3 télégrammes 46,20

PLACEMENT **Solontaire** (1)

DÉPARTEMENT de la **Seine**

Arrondissement d

Claudel
 Prénoms **Camille**
 Profession **artiste statuaire**
 Domicile **Paris** 19^{ème} arrondissement
 Date de la naissance **8^e Décembre 1864**
 Lieu de la naissance **Perre en Gervenois (Aisne)**
 Etat-Civil **Célibataire** fille de feu Louis Desper et de Germaine Louise Allenaize. Cécile Antoinette 14^{ème} arrondissement

Religion **Catholique**
 décédée le 19 octobre 1943 à 10h 30 à la suite d'une longue maladie

Placement **Solontaire** (télégramme officiel de M. le Préfet de la Seine du 5-9-14)
 Entrée le **7 Septembre 1914**

Administration provisoire: **M. P. Claudel** Chateau de Brancourt, Arrondissement de Reims
 M. P. Claudel, avocat, 10 rue des Filles du Calvaire, Paris
 M. P. Claudel, avocat, 10 rue des Filles du Calvaire, Paris
 M. P. Claudel, avocat, 10 rue des Filles du Calvaire, Paris

Interdiction **M. de Massary-Claudel** à Reims (Aisne)
 Reims (Aisne) le 10^e septembre 1914
 M. de Massary-Claudel, avocat, 10 rue des Filles du Calvaire, Paris

OBSERVATIONS
3^e Classe
 le 1^{er} X^{bre} 1927.
 Affaiblissement de la vue en raison de l'âge.
 392
 Solennité grave le 19.10.43

Figura 26 - Termo Jurídico de Interdição Voluntária n.2 (1927-1943)

Fonte: Museu Camille Claudel

Embora não tenha sido divulgado na imprensa da época, quem internou Camille Claudel foi o seu irmão Paul a pedido de sua mãe, como demonstra o **Termo Jurídico de Interdição Voluntária** realizada por parente, amparada pela Lei de Alienados de 1838.

No primeiro documento podemos observar a data de sua internação em Montdevergues em 07 de setembro de 1914, e no canto superior direito que Camille foi colocada em quarto de 1ª classe, depois de 2ª classe e por fim, na 3ª classe.

O primeiro quadro destacado em vermelho consta a inscrição **Católica** no item religião. Embora Camille tenha sido batizada e tomou a primeira comunhão, ela não frequentava a igreja, não tinha afinidade alguma com religião, ao contrário do irmão que era um fervoroso católico. No segundo quadro, consta o termo **Interdição voluntária**, ou seja, a pedido da família segundo a Lei de Alienados da época. No terceiro quadro **consta como administrador o Sr. Ferté** e seu endereço domiciliar. No final do documento, em letras maiores, consta o **pedido de interdição de visitas e correspondências**, com instruções específicas a pedido da mãe da artista.

No segundo documento podemos observar que as informações se repetem na ficha quanto a religião, termo de interdição voluntária, e internação na 3ª classe. No terceiro quadro agora em verde, **consta como administrador o irmão Paul Claudel** e seus diversos endereços como Cônsul. Ao final do documento, em letras maiores, consta novamente o **pedido de interdição de visitas e correspondências**, desta vez a pedido da irmã Louise, e abaixo o nome da mãe da artista riscado por ser falecida. Consta ainda a data da morte de Camille, em 19 de outubro de 1943 às 14h.

2.8 Acusações e escândalos contra a Família Claudel após a internação de Camille.

A mãe de Camille descobriu que ela havia escrito para Charles Thierry, apesar das ordens que havia dado ao diretor do hospital para que a filha não se comunicasse com ninguém, exceto ela e o filho, e pediu ao supervisor que esses fatos não acontecessem novamente. Além disso, quando Charles, após receber uma autorização de primeira visita em 17 de março, foi impedido de entrar para a segunda visita, ficou surpreso com

o posicionamento do médico-chefe que se justificou dizendo que obedecia às ordens da Sra. Claudel. A partir de então, as cartas e as visitas de Camille foram bloqueadas.

Louise-Athanaïse acreditava ser normal isolar a filha e alegava que as visitas poderiam abalá-la; além disso, ela escreveu ao diretor "... *quando estava em casa, ela não recebia ninguém... Por que ela não pode ficar sem visitas agora?*" (Louise-Athanaïse Claudel *apud* DEVEAUX, 2003, pg.95). Ela mesma nunca foi ver sua filha hospitalizada. Durante a internação, Camille não recebeu visitas ou cartas, e as correspondências que ela escrevia eram apreendidas e destruídas, conforme previsto no regulamento da época para interesse dos doentes ou de terceiros.

No dia 21 de março, o Dr. Ducosté preencheu o certificado de quinze dias, confirmando o diagnóstico do Dr. Truelle. Camille foi transferida para a segunda classe:

Eu, o médico abaixo assinado do asilo de Ville-Évrard, certifico que Claudel Camille está sofrendo de delírios sistematizados de perseguição caracterizado pelo atestado imediato. Para manter. (Dr. Ducosté, 1913 *apud* DEVEAUX, 2013. pg.37)

Na mesma data, Camille escreveu ao seu primo Charles Thierry. Ela estava abatida: "*por que não estou fora daqui eles me prenderam e não vão me deixar sair...*" (Camille Claudel *apud* DEVEAUX, 2013. pg. 24)

Contudo, Camille conseguia manter o humor, como evidenciado na carta dirigida à amiga Henriette de Vertus, uma carta que, é claro, nunca chegou a seu destinatário.

Minha querida Henriette, você provavelmente já ouviu falar de minhas aventuras funambulescas e do que se seguiu. Finalmente, eu e minha oficina fomos levados por um ciclone, mas por um efeito singular do tornado, meus gessos foram direto para o bolso de Rodin, enquanto minha infeliz pessoa foi transportada para dentro de uma cerca de arame com vários lunáticos. (Camille Claudel, 1913 *apud* DEVEAUX, 2013. pg. 38)

Enfim, em 16 de abril de 1913 um conselho de família foi designado para a gestão os bens de Camille Claudel. Em 30 de junho, ela passou para o regime de terceira classe.

Em 25 de outubro, Camille enviou ao Dr. Truelle uma estimativa de tudo o que a internação dela a fez perder (1.560.000 francos), e explicou:

Monsieur Rodin e todo o seu bando farão uma imensa fortuna às minhas custas, e não foi apenas Rodin quem levou meu estúdio; existem outros também!!! Vou nomeá-los, se você quiser! Se eu não sair daqui a tempo, vou nomeá-los! (...). (Camille Claudel, 1913 *apud* DEVEAUX, 2013. pg.40)

Então, em dezembro, ela tentou explicar ao Dr. Truelle as causas de sua internação com a mesma intenção de nomear os responsáveis. Ela aproveitou a oportunidade para avisar o Dr. Truelle:

E quanto a você, Dr. Truel, aconselho você a tomar cuidado! Esses senhores (Rodin e Cia.) usaram você para me sequestrar (...). Agora, eles tentarão destruí-lo, porque gostariam de colocar em seu lugar outro médico muito malcriado que me instruiria a terminar. Eu aconselho você a tomar cuidado. (Camille Claudel, 1913 *apud* DEVEAUX, 2013. pg.42)

Quanto as duas cartas que Camille enviou ao Dr. Truelle em outubro e dezembro de 1913, pedindo que ele chamasse alguém de sua família, elas permaneceriam sem resposta.

Doutor, já faz muito tempo desde que te pedi para trazer alguém da minha família. Mais de nove meses, eu estava enterrada no mais assustador desespero. Durante esse período, foi levado meu estúdio e todas as minhas coisas. Eu tenho grande necessidade de ver um amigo. Espero que você não me recuse. Aceite meus cumprimentos. C. Claudel. (Camille Claudel, 1913 *apud* AYRAL-CLAUDE. 2008. Pg. 436-437)

Após a internação de Camille Claudel no hospital psiquiátrico, surgiram publicações na imprensa, escritas principalmente por Paul Vibert, acusando a família Claudel de tê-la sequestrado por motivos torpes, como a partilha dos bens de família ou o posicionamento religioso e radical de Paul Claudel.

No jornal *Paris – Journal Républicain Quotidien du Soir* de 26 de março de 1914, na coluna *La Politique*, Paul Vibert publica a carta de um parente próximo de Camille que se identifica apenas com as iniciais C.T. Nesta carta, o familiar em questão era o seu primo Charles Thierry, discorre sobre a internação arbitrária da artista e acusa a mãe da escultora: O trecho inicial diz:

Em nome da humanidade, venho sob a orientação de sua filha Camille, que, infelizmente, não pode saber que estamos interessados nela, pedir sua graça. Venho pedir sua libertação, pois ela foi suficientemente punida por ter ousado pensar por um momento em reivindicar sua parte dos bens do espólio do Sr. Cerveaux, seu avô. Essa parte da herança não deve ser indispensável para você, uma vez que recebeu um seguro de vida após a morte repentina de seu marido, o Sr. Claudel[...] (VIBERT, 1914 *apud* C.T., 1914)

A carta segue com outras acusações contra Paul Claudel e a irmã Louise, faz referência ao remorso que a Sra. Claudel terá por esta internação no momento de sua morte. Adiante, Paul Vibert comenta a carta, revelando que não deseja tomar partido no assunto, mas que acredita na completa inocência da família Claudel até prova em contrário. No entanto, o crítico acusa “dois bandidos desconhecidos” de terem sequestrado Camille de seu ateliê mediante laudo médico falso, e pede que a justiça seja acionada contra estes elementos e o médico. A que bandidos ele se referia? Aqui percebemos que Paul Vibert não poderia acusar diretamente a família Claudel, mas nas entrelinhas, ele insinua a dúvida.

Em outra publicação, no jornal *Le Grand National*, de 29 de junho de 1914, Paul Vibert na coluna *La Politique* escreve na manchete de capa: “*Os esnobes querem fazer sucesso literário para Paul Claudel, que é completamente louco e provavelmente tem transtorno mental.*” Na matéria, o crítico acusa o poeta de não saber escrever, julgando seus textos incompreensíveis da primeira a última linha; de ser católico radical e monarquista. Discorre sobre suas obras literárias, as quais ele considera muito ruim e questiona: “... em seus vários cargos de cônsul, o Sr. Claudel esteve ocupado escrevendo obras? Volumes que são apenas patologia médica e que indicam um tipo de demência que é completamente incurável.” E segue citando vários exemplos que reforçam estas ideias. O texto encerra com o caso Camille Claudel:

Sabemos que ele é irmão desta escultora de grande talento, a grande aluna de Rodin, a pobre e infeliz Camille Claudel que dois homens foram buscar a força para jogá-la no asilo de Ville-Évrard. Quem cometeu esse crime sem nome? Quem foi o médico que trancou essa grande artista, de corpo e mente absolutamente saudáveis? É realmente curioso que a justiça nunca tenha procurado sabê-lo. (VIBERT, 1914, capa do jornal *La Politique*)

Matérias semelhantes a estas se repetiram nos jornais *Le Grande National* e *Paris* escritas por Paul Vibert em duas edições de outubro e uma de dezembro de 1913, duas edições em janeiro, uma em abril e outra em junho de 1914. Nelas, o crítico pede liberdade à escultora, pede a extinção da Lei dos Alienados de 1838, insinua que a família Claudel teve responsabilidade direta na internação de Camille, pede que a justiça seja acionada para intervir no caso.

Informado do que aconteceu com Camille, provavelmente através da campanha de imprensa disparada por Charles Thierry e Paul Vauxcelles, Rodin propôs, por intermédio de Mathias Morhardt, enviar 500 francos para permitir que fosse abrandada sua internação. Rodin, desejando que sua doação fosse anônima, passou a eles 500 francos pagos em duas vezes na conta de Camille. Porém isso não alterou o comportamento da família Claudel, e Camille continuou internada sem direito a visitas.

Louise-Athanaïse, mãe de Camille, cristalizou seu desafeto pelo sobrinho Charles Thierry, a quem ela culpava por todos os escândalos na imprensa. Mas, acima de tudo, ela expressou uma espécie de rejeição maciça contra sua filha Camille, uma rejeição que às vezes parecia um verdadeiro comportamento de evasão, associando o medo ansioso de estar na presença dela e multiplicando medidas para impedir seu retorno para casa. Em outras palavras, Camille que nunca teve o afeto e o apoio da mãe, se tornou objeto de repulsa para ela. Em outubro de 1913, Louise-Athanaïse escreveu ao Dr. Truelle:

O que eu iria fazer em Ville-Évrard? Eu sei que Camille não teria prazer em me ver. Ela não tem afeição por nós, nos causou todo o mal que poderia e continuaria se pudesse. Então o que devo dizer a ele? Estou muito feliz em saber onde ela está - pelo menos ali ela não machucará ninguém. (Louise-Athanaïse Claudel, 1913 *apud* AYRAL-CLAUDE. 2008. Pg. 438)

Nesta carta, a mãe inverte os papéis e acusa Camille de não querer vê-la: não assume que é ela quem não tem afeição pela filha. Ao final revela que está feliz por sabê-la presa no asilo, onde não machucará ninguém... Camille nunca foi agressiva. Louise-Athanaïse se referia a agressões morais? Discussões?

Quando o verão chegou, a internação já havia marcado profundamente Camille. Ela permanecia sozinha em um canto, apática o dia todo e raramente falava com outros

pacientes. Para se distrair, ela andava no parque do hospital e às vezes fazia compras com as enfermeiras, a quem se queixava amargamente de não receber visitas da família. “*Essa paciente [disse um supervisor em seu relatório] disse estar muito chateada com a mãe. Certamente se não fosse impedida de virem vê-la, ela teria muitas visitas*”. (AYRAL-CLAUDE. 2008. pg. 438)

Quanto a Paul, ele estava com 45 anos no momento da internação, era casado e pai de quatro filhos. Estava preso a sua carreira diplomática no exterior, que o conduziu a Alemanha, ao Rio de Janeiro e depois ao Japão. Convertido ao catolicismo aos 18 anos, ele desenvolveu uma forma de misticismo que transparecia no seu comportamento e em sua obra literária, que o absorveu quase totalmente.

Sobre o evento descrito na carta de Paul a Marie Rolland, podemos inferir que Camille realmente sofreu (ou provocou) aborto no período em que estava com Rodin. A este respeito, quando Camille acusava Rodin em seus delírios, já no hospital psiquiátrico, de cortar meninas em pedaços e jogá-las no rio, não estaria ela fazendo referência a este episódio sangrento? Ou seria uma metáfora?

A temporada de Camille em Ville-Évrard foi de 17 meses, quando em outubro de 1914 explodiu a I Guerra Mundial. A Alemanha, que declarou guerra à França em 03 de outubro, começou sua invasão. Assim, em 05 de setembro começaram a esvaziar o Asilo de Ville-Évrard, proteger os residentes e disponibilizar, em caso de necessidade, um estabelecimento apto a ser transformado em hospital militar. Os doentes pagantes foram encaminhados ao asilo de Montdevergues perto de Avignon e os outros para o hospital da Salpêtrière.

A transferência para Montdevergues ocorreu de trem, e após breve parada em Enghien, os internos, assistidos por seus médicos e seus enfermeiros, chegaram ao Asilo Público de Alienados em 07 de setembro de 1914.

Camille não pesava mais do que 50 kg neste período. Ela perdeu quase 25 kg durante os 17 meses de internação em Ville-Évrard.

2.9 O Asilo Público de Alienados de Montdevergues

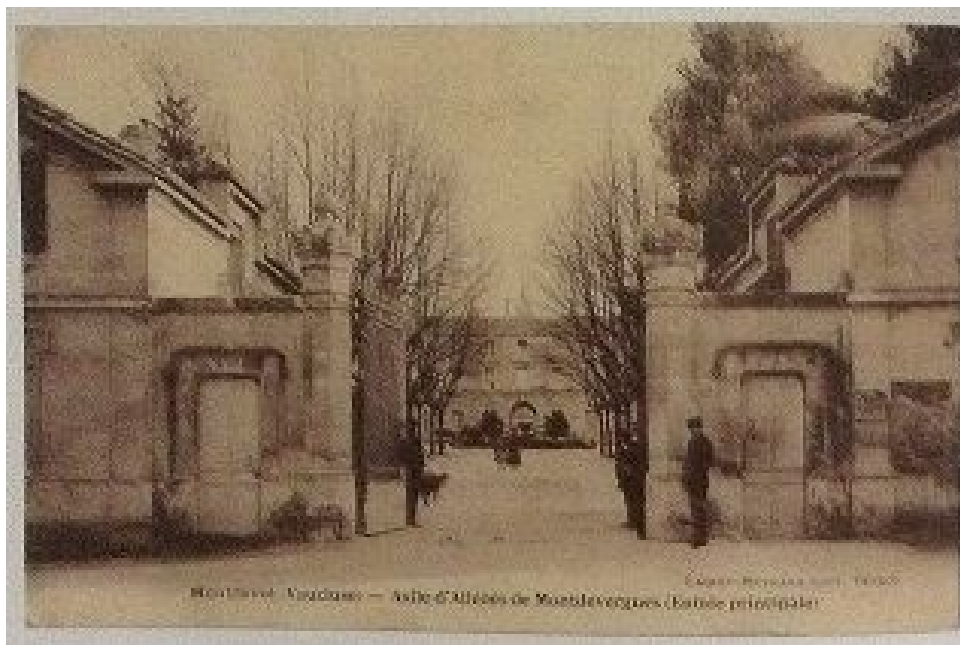


Figura 27 - Hospital Psiquiátrico de Montdevergues
Fonte: Museu Camille Claudel, 2017

O asilo público de Montdevergues, também chamado *Montdevergues-les-Roses* pelo extenso cultivo dessas flores na região, era um grande terreno com mais de 30 hectares em uma pequena colina.

Do alto da montanha, a vista dos campos e da floresta era esplêndida. Desde os escritos de Jean-Jacques Rousseau, muitos acreditavam na influência benéfica da natureza sobre o espírito, e pensavam que o trabalho ao ar livre e a contemplação poderiam restaurar o equilíbrio e o bem-estar. No século XIX, essas ideias foram aplicadas ao tratamento de doenças mentais. Assim, quando o hospital de Avignon, obsoleto, foi abandonado por volta de 1850, Montdevergues apareceu como o local perfeito para construir um asilo.

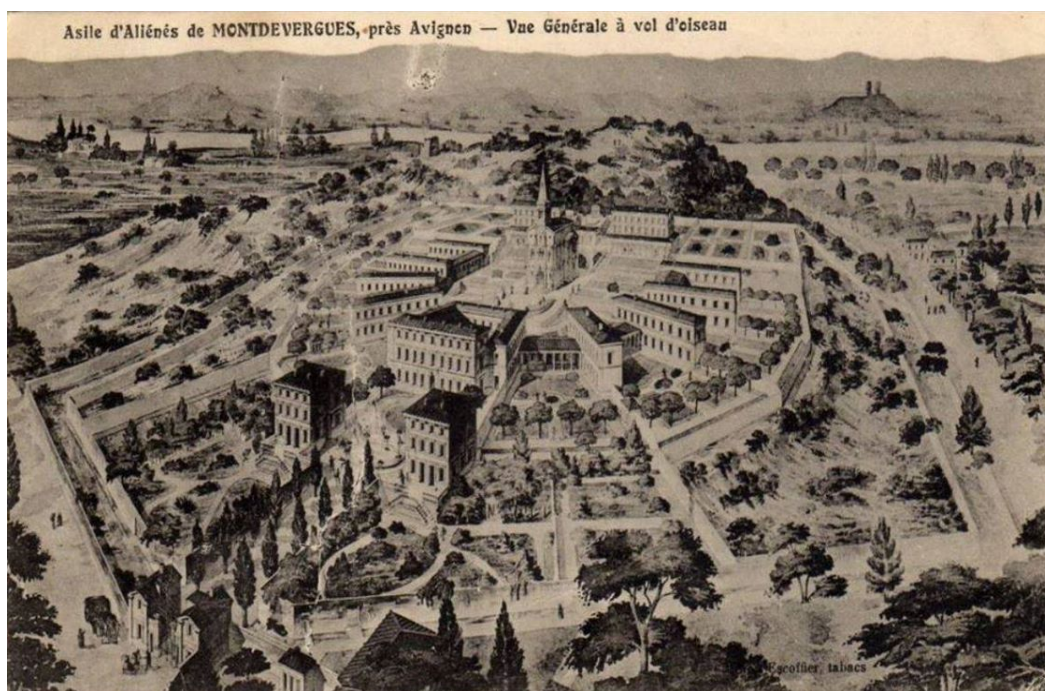


Figura 28 – Vista aérea do Asilo de Alienados de Montdevergues
Fonte: Museu Camille Claudel, 2017

Montdevergues foi planejado para ser financeiramente independente. A maioria dos residentes fisicamente saudáveis trabalhava nos campos, nas fazendas ou nas oficinas do asilo. Serralheiros construíam camas de ferro para dormitórios, carpinteiros faziam armários e caixões, alfaiates costuravam roupas para homens, sapateiros consertavam sapatos e pedreiros mantinham o interior em boas condições.

Mulheres lavavam, passavam e costuravam. Consertavam as roupas de todos, fiavam linho e cânhamo, teciam e depois faziam roupas. Para incentivar os doentes nessas atividades, recebiam um pouco de dinheiro na proporção do trabalho que haviam prestado.

Os pensionistas acordavam às cinco horas no verão e às seis horas no inverno. O trabalho durava o dia todo, com longos intervalos para as refeições e, às vezes, momentos de relaxamento onde os doentes se envolviam em jogos sociais. Aos domingos eles podiam ir à missa se quisessem.

As férias de entretenimento substituíam a rotina diária, e todos iam ao teatro do internato de mulheres para assistir aos bailes, concertos ou peças inteiramente realizadas pelos pensionistas. As esperadas visitas de parentes ou amigos também

interrompiam a rotina, e aqueles que tivessem autorização poderiam receber seus visitantes na sala ou nos salões do internato. Essas visitas eram estritamente controladas e ninguém podia ver um paciente sem a permissão por escrito de um membro da família.

Sobre este período foi possível adquirir informações poéticas muito relevantes a partir do filme **Camille Claudel 1915**, dirigido por Bruno Dumont. O enredo se passa no inverno de 1915 em Montdevergues. Interpretada pela atriz Juliette Binoche, Camille é internada por seus familiares no asilo psiquiátrico mantido por religiosas. Na primeira cena as freiras levam-na para tomar banho e sentam-na numa banheira, alegando que ela está sempre suja e mostram a mão da artista para que ela veja que está encardida. Ao ver sua mão, Camille ameaça chorar, depois se recompõe e fica com o olhar parado, talvez remoendo suas lembranças. Ao sair do banho ela é levada para o seu quarto, onde se veste sem ajuda, sempre acompanhada por uma religiosa. Na cena seguinte, já no refeitório, ela prepara a sua refeição cozinhando uma batata e um ovo. Na cena ela aparece de perfil, e aparenta estar muito magra devido a má alimentação. Quando interpelada pelo médico que estranha a sua presença ali, ela reage com impaciência contra ele. A religiosa responsável pelo refeitório intervem afirmando que Camille tem autorização para cozinhar, pois acredita que todos no asilo tentam envenená-la. Ela passa os dias em profundo silêncio com doentes mentais ruidosos e presencia surtos psicóticos graves, recebe provocações dos internos, mas demonstra grande lucidez, embora não tenha com quem conversar. No pátio, olha para uma árvore velha com galhos secos. Séria, seu olhar expressivo revela estar compreendendo tudo o que se passa a sua volta em cenas com rotação lenta e fotografia com enquadramento em primeiro plano. Sua única esperança é a carta enviada clandestinamente ao irmão Paul, interpretado pelo ator Jean-Luc Vincent, implorando por sua liberação. Quando Paul confirma que irá visitá-la, Camille aguarda com impaciência a oportunidade de mostrar-lhe que pode viver em sociedade.

A partir destas cenas é possível perceber como os dias deviam passar lentamente naquele ambiente inóspito. A referência às mãos sujas na primeira cena de **Camille Claudel 1915** dialoga com a primeira cena do filme **Camille Claudel** de Bruno Nuytten (descrito no Capítulo 2), quando a escultora aparece no buraco do metrô em construção com as mãos sujas do barro vermelho de Paris. Na ameaça das lágrimas é possível sentir

a dor da escultora que já não esculpe mais. As palavras da religiosa sobre Camille estar sempre suja remetem às queixas de sua mãe que dizia o mesmo dela quando brincava com o barro ainda criança, mas também faz referência ao pecado original: imersa na água entre religiosas castas, Camille aparece como a pecadora – não importa o quanto ela se lave, estará sempre suja aos olhos de Deus: por ter sido amante e por ter praticado aborto. A imagem da árvore seca no conceito judaico-cristão³⁵ faz referência à mulher que não teve filhos, que não produziu frutos³⁶, mas também pode ser comparada a vida de Camille que entregou sua vida pela arte e, ao final, ficou sem os frutos do seu trabalho. Em uma das cenas Camille caminha sob o sol, abaixa-se para pegar um pedaço de argila e começa a moldá-la: seu rosto expressa profunda dor e, em desespero, ela arremessa o barro e sai caminhando angustiada. Quantas vezes Camille tentou esculpir? Quantas vezes Camille desenhou nas cartas antes de enviá-las? A arte que antes era motivo de vida e prazer tornou-se dor e sofrimento.

Camille pensava apenas em deixar o asilo. Ela escrevia constantemente para seus amigos, para sua família e para todos aqueles que podiam ajudá-la. Tendo sido informada das atividades “literárias” de sua filha, Madame Claudel preocupou-se e entrou em contato com a supervisão do asilo:

Espero que as cartas fiquem no hospital, porque eu sempre recomendei que nunca enviassem a ninguém nenhuma dessas malditas cartas que no ano passado tantas vezes nos causaram problemas. Exceto para mim e para o seu irmão Paul Claudel, eu a proíbo formalmente de enviar ou de receber cartas de alguém. (Louise-Athanaïse Claudel, 1914 *apud* RIVIÈRE, 2001. pg.262-263)

Nenhum dos pedidos de socorro que Camille escreveu atravessou os muros de sua prisão, e apenas um punhado de cartas sobreviveu. Uma delas foi enviada a Paul Claudel em 1915, um ano após a entrada da artista em Montdevergues. **Nesta carta, Camille culpa seu irmão por abandoná-la, sem, no entanto, torná-lo responsável por seu confinamento. Pelo contrário, ela volta às suas obsessões e diz que Rodin manipulou sua família como ele próprio a havia manipulado por anos.**

³⁵ Bíblia: Êxodo 23:26 - Não haverá mulher que aborte, nem estéril na tua terra; o número dos teus dias cumprirei.

³⁶ Bíblia: Joel 1:12 - A vide se secou, a figueira se murchou, a romeira também, e a palmeira e a macieira; todas as árvores do campo se secaram, e já não há alegria entre os filhos dos homens.

Meu querido Paul, escrevi várias vezes para mamãe, em Paris, em Villeneuve, sem obter uma palavra de resposta. Você mesmo veio me ver no final de maio e eu fiz você prometer cuidar de mim e não me deixar em tal abandono. Como é que, desde aquele momento, você não me escreveu mais e não voltou para me ver? Você acha divertido passar meses, anos sem notícias, sem esperança! De onde vem essa ferocidade? Como você faz as coisas dessa maneira? Eu gostaria de saber. Escrevi para mamãe pedindo que ela me transferisse para Sainte-Anne em Paris, o que me ofereceria a vantagem de estar mais perto de você e poder me explicar claramente sobre os vários pontos que ainda restam para esclarecer. Além disso, seria uma oportunidade para você ainda economizar dinheiro, pois podemos entrar em St. Anne por 90 francos por mês. Não digo que, a esse preço, seria o paraíso, longe disso, mas desde que saí da minha oficina no Quai Boubon, estou acostumada a tudo. Eu seria enviada para a Sibéria e nada me surpreenderia. Para dizer a verdade, prefiro voltar à vida civil e esquecer todas essas aventuras. Você pode dizer a mamãe que, se ela tem medo que eu reclame os bens de Villeneuve, eu não tenho esta intenção, prefiro doar minha parte a Jacques [filho da irmã Louise] e passar o resto da minha vida tranquila. Eu preferiria ter apenas um bom lugar a continuar vivendo assim. Você prestou atenção nos meus assuntos, que eu disse para você guardar em Villeneuve? Você foi cuidadoso para que não caíssem nas mãos do malandro que fez essa bela coisa comigo apenas para poder se aproveitar? Ele tem medo de me ver voltar antes que ele tenha tempo de pôr as mãos nelas [nas esculturas]. É por isso que sempre retardam minha saída, tanto quanto possível. Ele está tentando ganhar tempo e, enquanto isso, todo tipo de coisa acontecerá com a qual você não conta. Você será punido por sua apatia. Cuide-se bem. Estou aguardando uma carta sua em breve. Mande lembranças para sua esposa e filhos. (Camille Claudel, 1915 *apud* PARIS, 2015, pg. 125)

Essa carta indica que as habilidades mentais de Camille permaneceram intactas, desde que ela não falasse de Rodin ou dos outros “perseguidores”. Ela manteve um tom firme e digno, apesar de sua angústia. Como tantas pessoas com doenças mentais, ela pensou que era saudável e tentou entender o que estava acontecendo com ela. Ela supôs que eles queriam se livrar dela para dar sua herança a Jacques, filho de sua irmã. Ela disse isso, no entanto, sem fazer nenhum drama, e sua paranóia se tornou evidente apenas quando ela começou a acusar Rodin.

A saúde mental de Camille parece que não apresentou modificações durante os anos da guerra. Seu certificado de admissão em Montdevergues, assinado pelo Dr. Broquère em 22 de setembro de 1914, repete as frases lacônicas dos relatórios médicos de Ville-Évrard: “ela sofre de ilusões sistematizadas de perseguição baseadas principalmente em falsas interpretações e imaginações”. Durante os cinco anos seguintes, os médicos continuaram a descrever os mesmos sintomas em seus relatórios. “Ela continua sendo muito perseguida e, por algum tempo, suas perseguições estavam focadas principalmente na pessoa que cuidou dela em Ville-Évrard”, escreveu um

médico em janeiro de 1915. “*Ela acredita em particular ser envenenada por enfermeiras.*” (RIVIÈRE, 2001. pg. 311)

O medo de ser envenenada durou vários anos. Camille desconfiava de toda a comida servida pela equipe hospitalar e se recusava a tocá-la. Ela mesma preparava suas refeições pouco apetitosas com ovos e batatas cozidas na cozinha do asilo, e ficava aborrecida se alguém a aconselhasse comer como as outras internas, como demonstrado no filme **Camille Claudel 1915** relatado acima. Ela falou de veneno pela primeira vez em uma carta enviada a seu primo Henri Thierry em 1910.

Naquela época, seu universo já havia entrado em colapso e, como ela não podia mais controlar sua vida, ela acreditava que era controlada de fora - pelo veneno que vinha de Rodin. Em sua cabeça, veneno e criação pareciam ligados. Para Camille, Rodin queria envenená-la, não necessariamente matá-la, mas dominá-la e roubar suas esculturas. Ela acreditava que ele queria tirar as ideias dela, que poderia usar o que quisesse e fazer seu trabalho sujo, já que ele era todo-poderoso, mas o veneno realmente vinha dele. Por este motivo ela devia ser cautelosa e rejeitar qualquer comida que pudesse estar contaminada.

A ligação entre veneno e criação também parece ter um significado mais profundo. “Estou sempre cansada do veneno que tenho no sangue, tenho o corpo queimando. Foi o huguenote Rodin que me faz distribuir a dose porque espera herdar minha oficina” ... Essa frase de Camille lembra estranhamente as palavras que seu irmão havia usado em uma carta a seu amigo Andre Soares após o término de seu caso apaixonado com Rosalie Vetch. “*Sou um homem terrivelmente sujo [escreveu ele] as entranhas ainda ardentes do veneno mais negro, que fala com você sobre as núpcias virgens.*” (CLAUDEL E SUARÈS, 1951. pg 48).

Como muitos antes deles, Camille e Paul usaram a metáfora do veneno que flui no sangue e queima o corpo e a alma para explodir o desejo ou a repulsa sexual. Enquanto a metáfora permanece literária em Paul, é transformada em realidade em Camille. O psiquiatra suíço Ludwig Binswanger mais tarde fez uma conexão entre veneno e fertilização, ou seja, entre o medo de comer e o medo de engravidar, uma relação clara no caso de Camille, que estava grávida de Rodin.

Naquela época, para uma mulher solteira, foi uma verdadeira catástrofe que ela teve que assumir completamente sozinha. Sentia ressentimento por Rodin quando foi

forçada a recorrer ao aborto. Além disso, suas cartas mostram que ela demorou muito tempo se recuperando dessa provação porque se queixava constantemente de estar doente. Ela teve que começar a acreditar que a fertilização era uma tentativa de controle por parte de Rodin e uma primeira forma de envenenamento. Anos depois, esses sentimentos inicialmente inconscientes acabaram assumindo a forma de um medo crônico de ser envenenada.

A desconfiança de Camille em relação às enfermeiras de Ville-Évrard teve consequências desastrosas para o futuro dela. Como o avanço do exército alemão havia sido parado no Marne, Paris não estava mais ameaçada e os doentes poderiam retornar a Ville-Evrard. Mas Camille não quis voltar. Em janeiro de 1915, ela implorou à mãe que a deixasse em Montdevergues.

Tentando agradá-la (ou mantê-la longe), Madame Claudel pediu ao diretor do asilo que a mantivesse em Montdevergues, e justificou que ali o ambiente poderia ser melhor para a filha:

Talvez o novo ambiente em que ela vive agora, lhe agrada os exercícios religiosos para os quais é levada, e também o bom clima do sul de que gosta, tenham influência favorável em seu estado mental. Você não acha também Sr. Diretor? (Louise-Athanaïse Claudel *apud* RIVIÈRE, 2001. pg. 263)

O diretor concordou. Camille permaneceu em Montdevergues até 1943, data de sua morte.

2.10 As cartas

Para tentar responder a **hipótese** de qual teria sido o motivo que levou a família de Camille Claudel a deixá-la internada por 30 anos, foi necessário analisar as cartas enviadas e recebidas durante o período em que a artista ficou reclusa no Hospital Psiquiátrico.

No termo jurídico de internação (ver página 90 e 91), existe a recomendação solicitada pela mãe de Camille que esta não recebesse visitas, tampouco trocasse

correspondências, o que era permitido realizar apenas com a própria mãe e seu irmão Paul Claudel.

Camille queria voltar para Paris, mas não para Ville-Évrard, onde tinha certeza de que seria envenenada. Então, ela implorava à mãe em suas cartas que a levasse para casa. Madame Claudel deixava claro ao diretor do asilo que não havia absolutamente nenhuma possibilidade:

Isso não será possível [escreveu ao doutor]. Sou muito velha e não vou aceitar o pedido dela, custe o que custar, eu nunca atenderia a um pedido dela. “Eu não teria autoridade sobre ela e deve sofrer as consequências do que plantou” (Louise-Athanaïse Claudel, 1915 *apud* RIVIÈRE, 2001. pg.312).

Camille continuou escrevendo diversas vezes solicitando sua transferência para Paris, desejando estar mais perto da família, como consta na carta escrita em outubro de 1915:

Meu querido Paul, escrevi diversas vezes a mamãe em Paris e em Villeneuve, sem obter uma palavra de resposta. [...] Escrevi a mamãe para ela solicitar a minha transferência para o Hospital Psiquiátrico de Sant’Ana de Paris, que me ofereceria a vantagem de estar mais perto de vocês. (Camille Claudel, 1915 *apud* AYRAL-CLAUDE, 2015. pg. 467)

No entanto, sua mãe nunca aceitou qualquer aproximação. Ao contrário, pela leitura do trecho da carta acima escrita por Madame Claudel, percebemos que a mãe considerava a internação de Camille como um castigo: “*ela deve sofrer as consequências do que plantou*”. Esta mãe que rejeitou Camille no nascimento, e continuou rejeitando por sua escolha artística e amorosa, conduta considerada escandalosa e indecente naquele período histórico, encontrou, logo após a morte do marido, a solução para ficar livre da filha: a internação.

Sabemos que nenhum dos apelos de Camille foi atendido, uma vez que a escultora permaneceu internada por 30 anos em Montdevergues.

Após cinco anos, Paul foi a Montdevergues visitar a irmã: cinco anos de sofrimento mudaram profundamente os traços de Camille. Paul a descreveu em seu diário em 24 de outubro de 1920: “*magra, grisalha, sem dentes, comendo apenas a comida que ela mesma prepara*”. (CLAUDEL, 1968. pg. 494)

Nesta visita, Paul percebeu que o estado mental de sua irmã havia melhorado, e os relatórios médicos durante esse período insistiam, de fato, no comportamento muito mais calmo da artista e na atenuação de seu delírio de perseguição.

Em 1º de junho de 1920, o Dr. Brunet chegou a sugerir que Madame Claudel tentasse deixá-la fora do asilo:

A senhorita Claudel está calma, suas ideias de perseguição, que podem ter desaparecido, estão muito atenuadas. Ela expressa fortemente o desejo de voltar para sua família e morar no campo. Acredito que nessas condições, um passeio pode ser tentado. (Dr. Brunet, 1920 *apud* RIVIÈRE, 2001. pg. 315)

Madame Claudel respondeu rejeitando a proposta do Dr. Brunet. Segundo ela, as cartas que Camille lhe enviou mostraram que ela não estava muito melhor:

É impossível acreditar que ela tem uma mente saudável e que pode se comportar de forma conveniente, protestou não mais do que quando entrou na casa de repouso onde a internamos. Não posso mais suportar suas incoerências. [Ela então apresentou sua situação pessoal]: não estou na minha casa, mas com minha segunda filha. Estou muito velha, muitas vezes doente, por isso não posso recebê-la, nem permitir que você faça esse teste de saída. (Louise-Athanaïse Claudel, 1920 *apud* RIVIÈRE, 2001. pg. 271)

Inconformado, o doutor Brunet, no entanto, insistiu em 08 de junho de 1920:

Se a Sra. não pode receber a senhorita Claudel em casa, seria vantajoso para o estado mental de a paciente levá-la, então, para mais perto de sua família, o que ela deseja muito. Ela tem estado muito calma há muito tempo. E o alívio de seus delírios talvez mais tarde possa permitir-lhe uma mudança de julgamento. (Dr. Brunet, 1920 *apud* RIVIÈRE, 2001. pg.315)

Desconsiderando os atestados médicos, Madame Claudel se recusou a acreditar. Diante da oposição obstinada da idosa, o Dr. Brunet foi forçado a se curvar. Nenhum médico naquele momento deixaria uma paciente sair sem a autorização de sua família, e o diretor do asilo nunca ousaria escrever no registro oficial que a paciente estava curada (ainda que estivesse) se não fosse colocada sob a proteção dos pais ou amigos com quem ela iria morar.

Inconformado com a atitude da família, o Dr. Brunet propôs mais uma vez que, ao invés de tirá-la do asilo, que a transferissem para um estabelecimento mais próximo de sua casa, escrito na carta de 01 de julho de 1920:

Srta. Claudel continua calma, com comportamento correto, ela não manifesta mais suas ideias de perseguição, que estão muito atenuadas, [insistiu o médico]. Se a Sra. não pode levá-la para casa, poderia colocá-la em um lar de idosos mais perto de sua família, e às vezes poderia ir visitá-la. Essa ausência de visitas é realmente muito dolorosa para a Srta. Claudel. (Dr. Brunet, 1920 *apud* RIVIÈRE, 2001, pg. 315)

Madame Claudel foi mais sensível a essa sugestão. Ela afirmou que não se opunha à transferência de Camille para um estabelecimento mais próximo de Paris, mas queria um tempo para pensar sobre o assunto e encontrar um hospital compatível em termos de preço com Montdevergues. Madame Claudel não acreditava que Camille estivesse curada, e considerava necessário manter a filha internada.

Ela também queria aproveitar a presença do filho para estudar a situação. Muito mais aberto aos desejos de sua irmã, Paul gostaria de transferir Camille para Prémontré, um asilo perto de Villeneuve, mas sua mãe explicou que esse estabelecimento só aceitava homens. Além disso, ela declarou, *“todos os médicos que consultei todos sem exceção, disseram-me que ela ainda não estava curada e que certamente retornaria imediatamente ao estado em que estava quando entrou em Ville-Evrard”*. (Louise-Athanaïse Claudel, 1920 *apud* AYRAL-CLAUDE, 2015. pg. 786).

Depois de ter descartado os relatórios recentes escritos pelo Dr. Brunet, ela acrescentou: *“sinto muita dor ao vê-la tão infeliz (embora ela deva exagerar bastante), mas não posso fazer nada além. Se a deixarmos ir, toda a família terá que sofrer em vez de apenas ela”*. (Louise-Athanaïse Claudel, 1920 *apud* AYRAL-CLAUDE, 2015. pg. 787).

Paul não insistiu. Sua inércia e fraqueza - como ele próprio dizia - pareciam paralisá-lo quando tinha que enfrentar algo doloroso. Talvez ele se sentisse impotente diante dessas mulheres que haviam dominado o pequeno Paul durante toda a sua juventude. Talvez ele também não se considerasse no direito de impor tal responsabilidade a uma mulher idosa quando ele próprio partiria logo para Copenhague. De qualquer forma, vendo-se sem saída, Paul decidiu adiar a decisão da transferência de Camille, e esta, nunca ocorreu.

O hospital psiquiátrico desistiu de convencer a família da melhora de Camille, percebendo a má vontade e o desejo de distância de seus familiares, principalmente da mãe da artista.

Posteriormente, o doutor Brunet foi substituído pelo doutor Clément, e depois pelo doutor Charpenel e os relatórios médicos gradualmente retomaram as lamentações monótonas dos velhos tempos, como consta no relatório de abril de 1921:

Nenhuma modificação notável. Mantem as mesmas ideias de perseguição, sempre acredita ser vítima de um erro, de uma vingança, com medo de ser envenenada, de modo que ela frequentemente recusa a comida que lhe é trazida, e critica sua família. (Dr. Clément, 1921 *apud* AYRAL-CLAUDE, 2015. pg. 788).

Em abril de 1922, consta no relatório do Dr. Charpenel:

A senhorita Claudel continua a apresentar ideias de perseguição com medo de envenenamento. Calma e dócil, embora às vezes ela se queixe contra sua internação e principalmente contra sua remoção de Paris. (Dr. Charpenel, 1922 *apud* AYRAL-CLAUDE, 2015. pg. 789).

Em setembro de 1922, o doutor Charpenel enviou um atestado médico a Jules Ferté, advogado e administrador dos bens da artista. Esse certificado era exatamente igual ao de Ville-Évrard e atestava que Camille estava sofrendo de ilusões sistêmicas de perseguição ilusória e uma internação de longo prazo ainda era necessária.

Não se sabe se estes relatórios representavam a verdade sobre o estado de saúde de Camille. Talvez fosse conveniente ao hospital justificar a internação de Camille em Montdevergues nos relatórios, uma vez que a artista estava curada, segundo o Dr. Brunet, mas impedida de voltar para casa.

Outra hipótese é que a ansiedade e os desapontamentos tenham desencadeado uma recaída na paciente que, ao perceber seus anseios frustrados, retomou suas obsessões.

De qualquer forma, Camille relutava em responsabilizar seu irmão e sua mãe pelo que lhe aconteceu, pois ela não poderia sobreviver se não acreditasse apenas na boa vontade deles.

Em março de 1929, Camille recebeu uma carta inesperada da Inglaterra. Após muitas dificuldades, Jessie Lipscomb Elborne conseguiram descobrir o misterioso endereço de Camille. Como Paul Claudel não tinha nada a temer deles, de bom grado lhes deu permissão para ver sua irmã. Muito emocionada com a notícia da visita, Camille aguardou a chegada de sua velha amiga com impaciência misturada com melancolia. Muitas mudanças cruéis aconteceram durante os longos anos de separação. Camille os demonstrava em seu rosto devastado. Ela temia que Jessie não a reconhecesse e então fez um grande esforço para preveni-la em uma carta escrita em 11 de março de 1927:

Cara Senhora Elborne, recebi sua carta com grande prazer. Você me dá um grande consolo: me fez bem saber que se lembrou de mim! ... ao passar por aqui em sua viagem à Itália! Não vai demorar muito e para mim será uma grande alegria. Não acredito que você chegará de tão longe, parece-me impossível. Se eu soubesse como agradá-la, teria escrito para você assim que chegou aqui. Avise-me o dia da sua visita para que eu possa facilitar que você me encontre (nem sempre é fácil!...) não se iluda com a minha aparência, você não encontrará o busto bonito que uma vez reproduziu: não há mais vestígios dele. Estou tão mudada que duvido que você me reconheça! Não quero incomodá-lo com o relato de minhas tristezas. (Camille Claudel, 1927 *apud* AYRAL-CLAUDE, 2015. pg. 833)

Jessie e William chegaram a Montdevergues como prometeram, e Camille provavelmente os recebeu na sala de asilo, como era costume. Muito mais tarde, quando Jessie mencionava o encontro, ela sempre acrescentava que Camille não estava louca, mas nunca falava da revolta que essa reunião devia ter causado nas duas mulheres: o choque inicial de se verem mudadas, a ansiedade diminuindo gradualmente, e tudo isso não pôde ser capturado pelas fotografias que William tirou naquele dia. No entanto, um sentimento avassalador de melancolia emerge da fotografia, onde as duas mulheres se encontram sentadas juntas perto da parede do asilo.



Figura 29 - Camille e Jessie em Montdevergues, 1929.

Fonte: Museu Camille Claudel, 2017

Braços cruzados, Camille parece não ver a mão que Jessie estende gentilmente para ela. Os longos anos de sequestro a colocaram à prova, parecia vazia e já estava longe.

Nos anos seguintes, Camille recebeu poucas visitas de seu irmão Paul e sobrinhos. Para responder a hipótese se Camille continuou a produzir arte após a internação, temos uma carta endereçada a Paul pouco antes de sua morte que nega esta proposição:

Na realidade, eles gostariam de me forçar a fazer escultura aqui. Visto que não estão conseguindo, estou sendo forçada a enfrentar todo tipo de problemas. Não irão me convencer, pelo contrário. (Camille Claudel, 1930 *apud* CLAUDEL, 1969a. pg.1005)

Quando a argila lhe foi levada ela se recusou a tocá-la. A recusa em esculpir também foi uma das raras maneiras da artista afirmar sua liberdade: tudo lhe foi tirado,

exceto o direito de dizer não, em protesto a sua condição de interna. Talvez por medo de que suas obras fossem roubadas ela se recusava a esculpir. Como era seu costume quando livre em seu ateliê, ela queria ter sempre o controle de todo o processo de produção das esculturas e, naquelas condições, isso não seria possível.

Na sua opinião, os comerciantes milionários que haviam adotado a atitude de interná-la não tinham imaginação. Então eles tinham que roubar as ideias de artistas pobres da sua espécie e até mesmo se livrar deles para assumir melhor suas esculturas, como haviam feito com ela.

Segundo Camille numa carta a Paul em 3 de março de 1930: *"É a exploração das mulheres, o esmagamento da artista a quem quer fazer suar sangue"*. (Camille Claudel *apud* AYRAL-CLAUDE, 2015. pg. 795)

Além de certas cerimônias religiosas – que Camille assistia mais para quebrar a monotonia do que pela religiosidade que aliás, nunca teve – ela não participava das atividades do asilo e preferia ficar por horas sem fazer nada.

Em 1943, os boletins médicos descrevendo a saúde de Camille alarmaram Paul: a saúde da irmã estava cada vez mais precária. Em sua última visita, em 20 de setembro de 1943, ele a encontrou na cama, letárgica, se recusava a comer, mas, profundamente tocada ao ver o irmão, repetia sem cessar: Meu pequeno Paul, meu pequeno Paul!

Camille Claudel morreu em 19 de outubro de 1943. Sem um túmulo próprio, foi enterrada na vala comum nos fundos do hospital de Montdevergues. Anos depois as ossadas dos antigos internos foram transferidas para o cemitério da cidade, todos misturados: já não se sabia mais quais eram os ossos de Camille, tampouco onde estavam.

Durante muito tempo, o poeta foi assaltado por remorso por ter abandonado sua irmã. Ele viu o rosto da jovem novamente, as esculturas em movimento que ela havia feito e, justapostas com essas lembranças maravilhosas, a velha moribunda de Montdevergues. Para esta velha, era o pequeno Paul dos velhos tempos que estava lá, perto de sua cama. O pequeno Paul, a quem ela às vezes tratou com severidade, mas sempre amou. Ao longo dos anos, mal-entendidos e covardia, esses dois seres se encontraram uma última vez.

O remorso encontrou sua expressão mais convincente na confissão pungente que o poeta escreveu em *Cântico dos Cânticos*, logo após sua última visita à irmã:

Aqui minha caneta permanece suspensa e meu pensamento não pode ser desvinculado da visita suprema que acabei de fazer a minha pobre irmã Camille na cidade das dores, onde há trinta anos ela consome uma existência infeliz. Agora ela tem quase oitenta anos e, num último lampejo de razão, lembrou-se de mim... vai morrer! Beijo esta figura terrível e, no entanto, como direi, iluminado! Essa testa poderosa cuja idade emitiu majestade, e onde o infortúnio e as doenças não foram capazes de apagar a augusta marca do gênio. Ela está feliz em me ver, mas, por mais que eu me perturbe, ela mal pode esperar para voltar a essas coisas importantes. E voltando para casa através das montanhas, e todo esse fruto de trepadeiras e nogueiras, por esta longa estrada como a fita dourada que se retrai, lamento dolorosamente todo o passado. (CLAUDEL, 1963. pg. 132)



Figura 30 - Cenotáfio, 2008. Cemitério de Montfavet

Fonte: Museu Camille Claudel, 2017

CAPÍTULO 3 - A IMPRENSA FRANCÓFONA DO SÉCULO XIX COMO CRÍTICA DE ARTE DA OBRA DE CAMILLE CLAUDEL

A imprensa do século XIX descrevia as artistas com uma imagem humilhante: desgrenhadas, promíscuas, mal vestidas e sujas. Segundo as teorias científicas da época, as mulheres que se lançavam numa atividade dita "masculina" se tornariam viris como os homens, evoluindo para a androgenia, considerado algo terrível naquele tempo. Certos neurofisiologistas do fim do século XIX afirmavam que as mulheres artistas poderiam como o passar dos anos, tornarem-se estéreis por conta do desenvolvimento de atividades masculinas.

Camille Claudel não se preocupava com estas ideias, consideradas incoerentes nos dias de hoje, tão absorvida que estava por sua paixão em esculpir.

Assim, a escultura era considerada uma arte reservada aos homens. Essa disciplina exigia força para cortar pedras duras, e Camille Claudel foi uma das poucas mulheres a esculpir mármore no século XIX.

Apesar dessas desvantagens físicas, a escultora era talentosa e os críticos apreciavam suas obras que não tinham "um estilo educado" específico para artistas femininas. Suas esculturas eram até mesmo chamadas de "viris", o que era sinônimo de qualidade, embora a desqualificasse enquanto mulher.

O jornal satírico *Le Rire* publicava ilustrações ridicularizando as artistas mulheres, revelando o que a opinião pública pensava a respeito naquele momento:

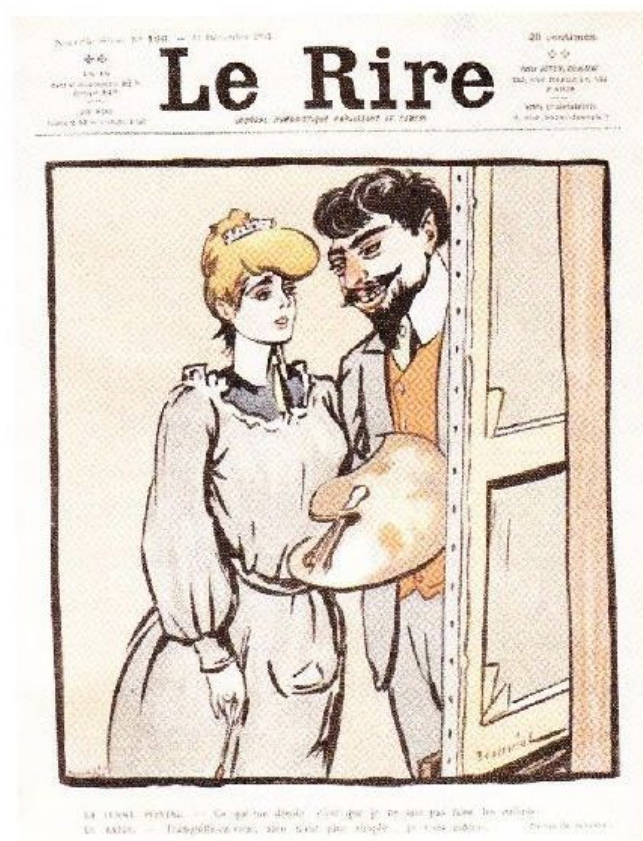


Figura 31 - Le Rire n.118 / 06 de maio de 1905

Fonte: Biblioteca Nacional da França – Gallica

Abaixo da primeira ilustração, podemos ler: "A PINTORA - O que me dói é que eu não sei fazer crianças! - HOMEM (com malícia) - Acalme-se, nada é mais fácil... Eu te ajudo..." (*Le Rire*, nº 118, 6 mai 1905)³⁷.

³⁷ *Pages de journaux satiriques. En dessous de la première illustration, on peut lire : « LA FEMME PEINTRE – Ce qui me désole, c'est que je ne sais pas faire les enfants! L'HOMME – Tranquillisez-vous, rien n'est plus simple...je vous aiderai...» (Le Rire, nº 118, 6 mai 1905).*



Figura 32 - Le Rire, n.100 / 31 de dezembro de 1901

Fonte: Biblioteca Nacional da França - Gallica

Sob a segunda ilustração está escrito: Ele: "Ei! Ei! Ei!... muito bonito tudo isso... – Ela: Você acredita, meu querido mestre, que sou digna do Salão? – Ele: Mas certamente, minha filha... e do quarto [de dormir] também³⁸. (*Le Rire*, n°100, 31 décembre 1901)

Nestas ilustrações é possível perceber claramente o assédio e a objetificação que as artistas eram submetidas, retirando-as da sua posição de sujeitos, com seus próprios desejos e vontades, transformando-as em objetos sexuais, que serviam somente para dar prazer aos mestres. Na opinião dos médicos e críticos da época, as mulheres não possuíam capacidade cognitiva para desenvolver assuntos intelectuais como as Artes, Filosofia, Política ou Medicina. As mulheres que ousavam seguir estas carreiras eram mal interpretadas.

³⁸ *Sous la seconde, il est écrit : « Eh ! Eh ! Eh !...très joli, tout ça... - Croyez-vous, mon cher maître, que je sois digne du Salon? - Mais certainement, mon enfant... De la chambre à coucher aussi. »* (*Le Rire*, °100, 31 décembre 1901).

O crítico Edmond Jacques do jornal *L’Intransigeant* não acreditava que **Sakountala** fosse obra de uma mulher, atribuindo-lhe o adjetivo masculino “viril”: “*Camille, Claudel, em sua Sakountala, mostra um vigor viril*”. (*L’Intransigeant*, 12/6/1888).

A ideia de valoração ou desvalorização de um artista pela crítica é um modo de consumir a arte que nos impede de compreender as maneiras através das quais as mulheres artistas produziram. Sempre que a argumentação se volta para uma apreciação valorativa tal como se concretiza na ideia burguesa de modernização, apagam-se as marcas dos modos de produção e as especificidades históricas da mesma.

Interessante notar que, embora a opinião da sociedade e dos críticos fosse negativa em relação às artistas, as críticas nos jornais da época se mostravam um pouco mais favoráveis sobre a produção de Camille Claudel. Como podemos notar a seguir, as críticas negativas aconteciam, em sua maioria, pelo fato de Camille ser mulher, e não porque trabalhasse mal.

REVISTAS E JORNAIS CONSULTADOS			
JORNAL	CRÍTICA POSITIVA	CRÍTICA NEGATIVA	NOTA INFORMATIVA
<i>Mércure de France</i>	07	0	0
<i>La Chronique des arts et de la curiosité : supplément à la Gazette des beaux-arts</i> - 1861-1922	04	01	07
<i>Le Matin</i> (Paris. 1884) - 1884-1944	05	0	0
<i>La Justice</i> (Paris. 1880) - 1880-1976	06	01	03
<i>Le Ménestrel</i> (Paris. 1833) - 1833-1940	02	0	0
<i>Le Journal</i> (Paris. 1892) - 1892-1944	11	03	05
<i>Le Rappel</i> (Paris.			

<i>1869) - 1869-1933</i>	10	01	11
<i>Gil Blas (Paris. 1879) - 1879-1940</i>	56	01	16
<i>L'Univers (1867) - 1867-1919</i>	03	0	0
<i>L'Univers illustré (Paris) - 1858-1900</i>	01	0	0
<i>Le XIXe siècle (Paris. 1871) - 1871-1921</i>	09	0	04
<i>Le Gaulois (Paris. 1868) - 1868-1929</i>	06	01	01
<i>Revue illustrée (Paris. 1885) - 1885-1912</i>	02	0	0
<i>Le Figaro (Paris. 1854) - 1854</i>	14	0	04
<i>Le Temps (Paris. 1861) - 1861-1942</i>	09	0	06
<i>Le Radical (Paris. 1881) - 1881-1931</i>	15	0	02
<i>Le Panthéon de l'industrie (Paris. 1875) - 1875-1911</i>	0	0	01
<i>L'Intransigeant (Paris. 1880) - 1880-1948</i>	08	0	02
<i>Le Salon de... (Paris. 1888) - 1888-1908</i>	04	0	0
<i>La Revue de l'art ancien et moderne - 1897-1937 - 3 publicações, sendo 1 positiva e 2 negativas</i>	01	02	0
<i>Courrier de l'art: chronique hebdomadaire des ateliers, des musées,</i>	01	0	0

<i>des expositions, des ventes publiques... /</i> dir. Eugène Véron - 1881-1892			
<i>La Revue socialiste</i> (Paris. 1885) - 1885- 1973	01	0	0
<i>Le Constitutionnel</i> (1819) - 1819-1914	0	0	01
<i>Revue de Champagne et de Brie : histoire, biographie, archéologie, documents inédits, bibliographie, beaux- arts / [secrétaire- gérant : Léon Frémont] - 1876-1901</i>	02	0	0
<i>Figaro salon</i> (Paris) - 1885-1901	01	0	0
<i>Salon illustré</i> (Paris) - 1888-1894	01	0	0
<i>L'Aurore</i> (Paris. 1897) - 1897-1914	01	0	01
<i>Revue universelle illustrée</i> - 1888-1890	01	0	0
<i>L'Europe-artiste</i> (Paris. 1853) - 1853- 1904	0	0	01
<i>La Petite Gironde :</i>			

<i>journal républicain quotidien</i> - 1872-1944	01	01	0
<i>Gazette nationale ou le Moniteur universel</i> - 1789-1810	01	0	0
<i>La Revue de Paris</i> - 1894-1970	01	0	0
<i>Gazette des beaux-arts</i> (Paris. 1859) - 1859-2002	02	0	03
<i>La Nouvelle revue</i> - 1879-1940	02	0	01
<i>La Presse</i> (1836) 1836-1952	01		

Tabela 1 - Revistas e jornais do século XIX-XX
Fonte: Biblioteca Nacional da França / Gallica

Das 35 revistas e jornais dos séculos XIX e XX, foram encontradas 269 publicações sobre Camille Claudel³⁹. No Apêndice 5 constam os comentários e as críticas negativas, para que o leitor possa compreender a natureza das informações contra as mulheres na imprensa da época e como Camille Claudel se defendia delas por meio de cartas, exercendo ainda que individualmente o seu ativismo feminista. Devido a grande quantidade de críticas positivas, me abstive de comentá-las uma a uma para não cansar o leitor. Elas são de natureza elogiosa sobre o talento técnico da esculora, a sua criatividade, virilidade, ousadia quanto aos temas escolhidos, como já citados em várias cartas durante esta tese.

Assim, 190 publicações são críticas favoráveis, com adjetivos elogiando a escultora e suas obras; 11 publicações são críticas desfavoráveis, desmerecendo sua

³⁹ Material consultado na Biblioteca Nacional da França entre junho e julho de 2017 (BnF Gallica), atualmente digitalizado e disponibilizado em <https://gallica.bnf.fr>

produção e acusando-a de ser patética ou copiar o estilo de Rodin; e 68 publicações são neutras (sem juízo de valor) com informações sobre exposições, datas e obras da artista em outros países.

CAPÍTULO 4 – AS ESCULTURAS

Procurei analisar a vida e as obras de Camille Claudel sob a perspectiva da poética da produção da escultora que está catalogada e faz parte da coleção do Museu que leva seu nome. Observei e fotografei no espaço expositivo 43 esculturas e uma pintura. Somando-se a elas, existem também 14 peças as quais não pude ter acesso por estarem na sala de restauração, sendo 09 esculturas e 05 pinturas. Duas outras esculturas bembém importantes (**A Onda** e **Níobe Ferida**) foram analisadas a partir de seus originais que estão no acervo do Museu Rodin de Paris.

O costume ditava que o mestre do ateliê se apropriasse das obras dos colaboradores e alunos. Porém, antes mesmo da ruptura entre os dois artistas, Camille guardava em seu ateliê e nos celeiros de Villeneuve alguns gessos e terracotas que havia criado antes da separação. Podemos inferir que Camille não concordava com esta prática e escondeu os originais para comprovar sua autoria sem que Rodin soubesse. Ou então, justamente por ser amante do escultor, pode ser que tenha criado expectativas quanto a atribuição dos créditos das suas obras, uma vez que ele a considerava excelente escultora. No entanto, percebendo que isso não ocorria, ela escondeu os originais prevendo problemas de autoria no futuro, o que de fato aconteceu.

Desta maneira foi resgatada mais de uma dezena de obras saídas das mãos de Camille, que se identificam aos heróis da **Porta do Inferno** e a alguns **Burgueses de Calais**.

Para a análise do processo artístico de Camille Claudel, separei as esculturas em ordem cronológica, constando três grandes períodos: no primeiro, de 1881 a 1883, analiso as obras dos anos de formação em Paris como estudante; no segundo período, de 1884 a 1892, descrevo as obras produzidas no ateliê de Rodin como colaboradora e prática; e no terceiro período, de 1893 a 1913, analiso sua produção independente realizada no próprio ateliê até o momento de sua internação.

Todas as obras aqui citadas foram adquiridas por Reine Marie Paris ou Phillipe Cressent e doadas ao Museu Camille Claudel, com exceção da **Onda e Níobe Ferida**, que pertencem ao Museu Rodin.

4.1 Período de Formação Artística

- 1. Bismarck - 1879-1881



Figura 33 - Bismarck ou Cabeça de Homem, argila / bronze. Camille Claudel - 1879-1881

Fonte: Museu Camille Claudel

Obra não assinada, tem como dimensões 37 cm x 24 cm x 23,5 cm. O bronze foi realizado a partir da obra original em argila sem queima.

A autoria de **Cabeça de homem**, também denominado **Bismarck**, foi atribuída por Reine-Marie Paris a Camille Claudel, a partir de uma descrição de obra feita por Mathias Morhardt, primeiro biógrafo de Camille, em 1898 no jornal *Mercure de France*:

Parece infinitamente interessante conhecer os primeiros inícios do talento de Mademoiselle Camille Claudel. Seria infinitamente precioso para quem se propõe a estudar, de acordo com certos documentos, o personagem e o trabalho da jovem artista, ver os ensaios na argila que ela modelou como uma menininha e que representavam os personagens ilustres ou crueis com o qual seus sonhos de infância estavam cheios, **Napoleão 1º**, por exemplo, ou **Bismarck**. O **Bismarck**, especialmente do qual ela havia inventado, de acordo com a lógica de sua alma infantil, a fisionomia aterrorizante era uma figura extraordinariamente trágica e fatal. Quem a viu - a própria senhorita Camille Claudel não estava imune a essa superstição - estremeceu de terror. Infelizmente, nem o **Bismarck** nem o **Napoleão** da jovem artista existem mais. Esses testemunhos iniciais de seu prodigioso poder de imaginação caíram no pó. Quanto a mim, conheço apenas um fragmento deste passado recente, um esboço que ela modelou com doze ou treze anos e que representa **Davi e Golias**. (MORHARDT, 1898, pg.720)

De acordo com as análises realizadas, a terra com a qual o trabalho foi feito provém do morro conhecido como *Buisson-rouge*, onde Camille costumava buscar argila, confirmando sua autenticidade.



Figura 34 - Otto Von Bismarck

Fonte: Le Petite Journal

Sobre o personagem representado na escultura, **Otto Von Bismark** foi primeiro-ministro do reino da Prússia (1862 – 1890), unificou a Alemanha após uma série de guerras, tornando-se o primeiro chanceler (1871-1890) do Império Alemão.

Sobre a temática de suas obras, Camille Claudel em seus primeiros anos de formação costumava esculpir personagens históricos, da mitologia e da literatura, como **Napoleão, Édipo e Antígona, Bismark**, os poemas de Ossian, **Davi e Golias, Daphne e Cloe**, entre outros.

Podemos atestar a excelente formação cultural de Camille neste período em uma carta endereçada a ela em 09 de junho de 1913 por uma colega de escola, Madame Montavox, moradora de Fère-em-Tardenois. A carta remete a lembranças ocorridas no ano de 1876:

Senhora, antes de refrescar sua memória, gostaria de lhe dizer o quanto sua imagem está presente em mim: vejo você, como se fosse ontem, aluna brilhante das Damas Dominicanas de Epernay. Quando você recitava suas lições de história para a Madre Marie Colombe de uma maneira tão perfeita, já em seus grandes olhos víamos lampejos de genialidade. Eu a admirava e dizia a mim mesma, como ela é linda e bem dotada. Então a Madre St. Joseph, sua professora de desenho, mostrou a todos nós, os rostos bonitos que você já estava fazendo. Você era muito jovem, no entanto, com doze ou treze anos, e eu com dezessete. (MONTAVOX, 1913 *apud* PARIS, 2015, pg. 439)

Camille Claudel começou a esculpir muito jovem, e revelou desde os primórdios o seu talento na arte, deixando admiradas as pessoas que conviviam com ela.

- 2. Diana – 1881



Figura 35 - Diana, gesso/bronze. Camille Claudel - 1881

Fonte: Museu Camille Claudel

Este bronze foi realizado em 1881, e fundido a partir do gesso original guardado em Villeneuve-Sur-Fère com a família de Camille. Tem como dimensões 18 cm x 10,5 cm x 7 cm.

Temos poucas informações sobre esta obra, apenas que durante seus anos de formação em Paris, Camille fazia visitas de estudo no Museu do Louvre, onde produziu esta réplica de **Diana**.

Sobre a temática escolhida, na mitologia romana Diana era deusa dos animais selvagens e da caça, bem como dos animais domésticos. Filha de Júpiter e Latona, irmã gêmea de Febo, obteve do pai permissão para não se casar e se manter sempre casta.



Figura 36 - Diana de Versalhes, mármore. 325 a.C. Arte Romana.

Fonte: Museu do Louvre

O que podemos inferir de **Diana** é que neste período, Camille buscava inspiração na história, na mitologia e na literatura, aperfeiçoando a técnica de modelagem e entalhe por meio da observação dos clássicos.

- **3. Velha Helena – 1882**



Figura 37 - A Velha Helena, terracota - 1882

Fonte: Museu Camille Claudel

Esta terracota patinada, de 1882, com dimensões 28 cm x 20 cm x 24 cm, representa uma empregada alsaciana⁴⁰ que trabalhou com a família Claudel em Villeneuve-sur-Fère e que foi, segundo Paul Claudel, um dos primeiros modelos de Camille.

A propósito desta escultura, Mathias Morhardt comentou em seu estudo de 1898 no jornal *Mercure de France*:

⁴⁰ Pessoa natural da Alsácia na França. Cidade que faz fronteira com a Alemanha.

A primeira obra que ela assinou com seu nome e que foi possível conservar é o busto de uma velha. Trata-se de uma criada alsaciana da Sra. Claudel, que posou pacientemente. A obra é séria e refletida. Sente-se que foi feita com fidelidade. Talvez mesmo uma fidelidade demasiado absoluta! No entanto, não há nela magreza ou secura. A velha, de testa enrugada, queixo proeminente, as maçãs do rosto acentuadas, olha em frente, de maneira franca. Seus olhos são doces e bons. Toda a fisionomia, aliás, é fina e distinta. Desse busto, que foi exposto no Salão de 1882, existem muitas variantes em terracota ou gesso, que consistem principalmente em modificações no arranjo do penteado. Quase todas essas variantes foram compradas por americanos, sobretudo pela Sra. Boulard, e se encontram atualmente nos Estados Unidos. (MORHARDT, 1898, pg. 715)

Com olhar expressivo e desafiador, é possível perceber as formas e contorno da modelagem do pescoço e do rosto a musculatura acentuada, flácida e enrugada da velha mulher, desdentada, com os lábios apertados no maxilar, num sorriso discreto.

Esta obra foi mencionada em uma carta de Camille a Edmond Bigand-Kaire em 1892:

Tenha certeza de que eu estou muito emocionada com sua amabilidade, de sua apreciação lisonjeira sobre meus trabalhos e muito honrada por você dar a minha velha mulher um lugar de destaque na sua coleção [...] e a soma de 300 francos que você me propôs é mais que suficiente. (Camille Claudel, 1892 *apud* PARIS, 2015, pg.48)

Sobre esta obra consta uma carta de Camille ao Capitão Tissier 1902: “... *em breve terei um Busto de Alsaciana, terracota original que fiz no passado e é de grande interesse.*” (Camille Claudel, 1892 *apud* PARIS, 2015, pg. 574)

Velha Helena revela a torção do pescoço em meio giro para o lado direito e para cima, movimento da cabeça e dos olhos em linha ascendente.

Sobre a expressão na obra, esta foi a primeira anciã de Camille Claudel, que incluiria muitas outras. **A Velha Helena** conserva o ar bonachão de camponesa. Ela serviu de matriz para todas as velhas posteriores, que sempre empinam o queixo pontudo e jogam para trás a cabeça, marcando seu triunfo com um sorriso pretensioso.

Embora a curadoria do museu tenha colocado a **Velha Helena** de Camille junto às duas obras de Alfred Boucher, tentando relacionar o seu estilo ao do escultor, percebemos claramente as diferenças estéticas: **A Velha Helena** tem a cabeça inclinada,

o pescoço torcido, e expressão facial provocativa, ao contrário das esculturas de Boucher, que representam os retratos estáticos em posição frontal, expressão de seriedade e introspecção.



Figura 38 - Sophie e Julien Boucher - Alfred Boucher – 1880-1888

Fonte: Museu Camille Claudel

- 4. Louise-Athanaïse Claudel – 1882-83



Figura 39 - Louise-Athanaïse Claudel, gesso / bronze – 1882-83

Fonte: Museu Camille Claudel

Escultura em bronze, fundida a partir do gesso original. Tem como dimensões 60 cm x 28 cm x 23 cm.

A obra teve o nariz erroneamente restaurado por sugestão de Reine-Marie Paris, infelizmente antes da descoberta de sua semelhança com Louise-Athanaïse Claudel, mãe da escultora. A restauração, porém, é reversível.

A relação de Camille com a mãe era conturbada, repleta de ódios, acusações e rejeições. Louise-Athanaïse nunca aceitou o talento artístico da filha. Talvez isso explique o motivo de Camille não ter atribuído o nome de sua mãe a esta escultura, mantendo-a no anonimato, nomeando-a simplesmente como **Madame D.** ou **Mulher Velha.**



Figura 40 - Louise-Athanaïse Claudel, mãe de Camille Claudel – s/d

Fonte: Museu Camille Claudel

A partir de 1882 percebemos uma mudança temática na obra de Camille: ela começou a produzir retratos de pessoas idosas, como **A Velha Helena** e sua mãe. Isso demonstra um desenvolvimento no seu percurso poético, indicando que a escultora estava ampliando sua técnica na pesquisa de novos temas, seguindo a tendência dos artistas do século XIX que incorporaram às suas obras temas cotidianos e a representação de pessoas do povo.

4.2 Período de trabalho no Ateliê de Rodin

- 5. Jovem Romano ou Meu irmão com 16 anos – 1884

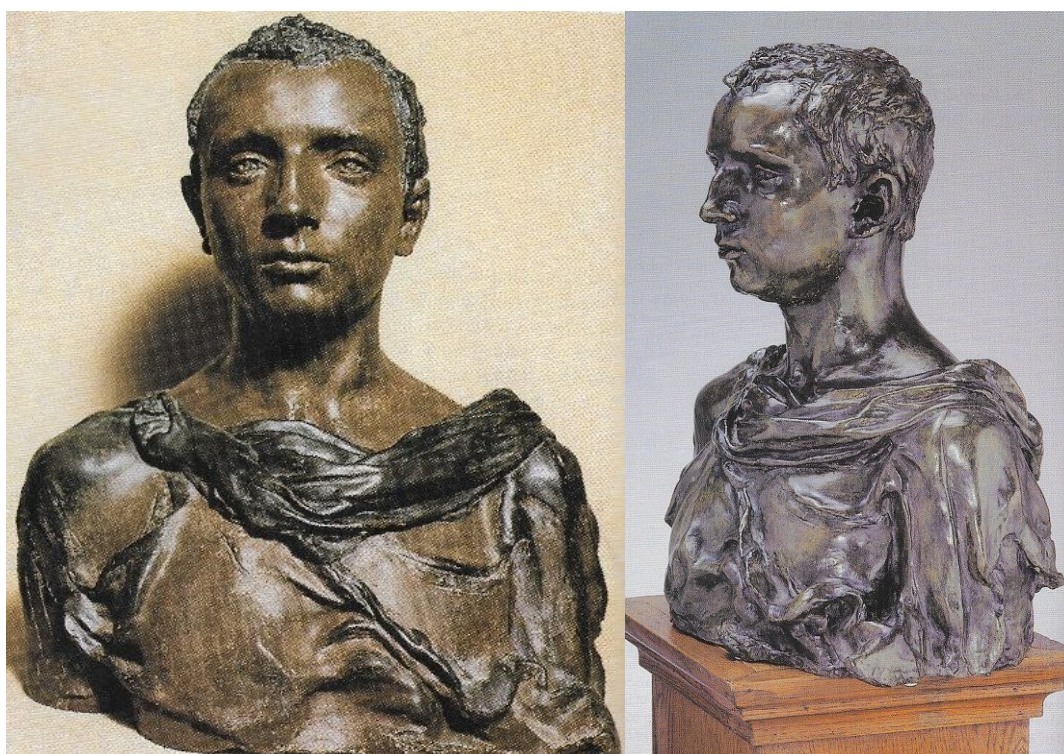


Figura 41 - Jovem Romano, gesso patinado / bronze - 1884

Fonte: Museu Camille Claudel

A primeira imagem data de 1884, produzida em gesso patinado. Tem como dimensões 50 cm x 45,5 cm x 29 cm. Não tem a assinatura de Camille.

Este gesso, conservado na família a escultora em Villeneuve-sur-Fère, representa **Paul Claudel aos 16 anos** com os cabelos crespos e curtos, enquanto eles são mais longos e ondulados no “gesso Rothschild”. Camille identificou seu irmão a um jovem Imperador Romano, reafirmando a preferência da escultora por temáticas históricas neste período. Camille compôs cinco bustos de Jovem Romano, vendidos para colecionadores particulares.

O bronze demonstrado na imagem foi produzido pela Fundição A. Valsuani, e tem como dimensões: 50 cm x 45,5 cm x 28,5 cm. Esta obra, encomendada por François de Massary, teve fundido 13 exemplares a partir do gesso descrito acima. .

A respeito desta obra, Camille escreveu a Léon Gauchez em 3 de maio de 1895:

Sr. Gauchez, estou muito surpresa por você ainda não ter recebido minha resposta. Escrevi para você em Paris assim que sua carta foi recebida para confirmar o recebimento do cheque de quatrocentos francos [Pequena Castelã e dois Jovens Romanos] que você me enviou e pelos quais agradeço muito. Eu lhe disse ao mesmo tempo o preço do meu busto em mármore, [Pequena Castelã], exibida no Salão, ou melhor, outro exatamente igual porque aquele foi vendido. Eu não poderia entregá-lo por menos de 1500 francos. Espero que esse preço não pareça muito alto, se você souber o preço normal do mármore e observar que eu entalho sozinha (ao contrário do costume). É isso que lhe confere um modelo muito mais original e que os práticos nunca conseguem reproduzir. Eu te peço, senhor, que aceite a expressão de meu sincero reconhecimento e aguardando sua resposta, Camille Claudel. (Camille Claudel, 1895 *apud* PARIS, 2015, pg.201)

Ao entalhar sozinha Camille deixava claro que não admitia que ninguém além dela trabalhasse em suas obras por considerar que os práticos não conseguiriam reproduzir fielmente a sua expressão artística. Além disso, alega a dificuldade em entalhar o mármore, material de difícil trato. Assim, a escultora justificava o alto valor financeiro cobrado por suas obras, o que seria nos termos de hoje considerado valor agregado.

Em outras cartas a Léon Gauchez, Camille consegue negociar a venda de mais quatro exemplares de **Jovem Romano**, confirmando o grande sucesso desta obra por estar de acordo com o gosto popular do século XIX por temáticas históricas e clássicas.

- 6. Mulher Agachada – 1884



Figura 42 - Mulher agachada, gesso patinado. Camille Claudel - 1884

Fonte: Museu Camille Claudel

Este gesso patinado realizado em 1884 tem como dimensões 37,5 cm x 37,5 cm x 24,5 cm. Pertenceu ao doutor romeno Alexandru Slătineanu, formado pelo Instituto Pasteur, que o comprou diretamente de Camille Claudel a quem fazia visitas frequentes ao seu ateliê no Quai Bourbon enquanto ele próprio, em 1900 trabalhava no Instituto.

A curadoria do Museu Camille Claudel colocou **Mulher agachada** de Camille Claudel com sua homônima realizada por Rodin dois anos depois.



Figura 43 - Mulher agachada, Rodin - 1886

Fonte: Museu Camille Claudel

Concebida originalmente para compor a **Porta do Inferno**, **Mulher agachada** se encontra no tímpano, à esquerda do **Pensador** e também na pilastra direita junto com o **Homem que cai**, formando a composição **Eu sou bela**.

A diferença entre as duas esculturas é que na obra de Camille as pernas da mulher estão mais fechadas e na de Rodin, abertas mostrando a genitália. A torção do tronco e pescoço é semelhante, sendo que na escultura de Camille os braços para cima envolvem a cabeça, e na de Rodin, os braços estão para baixo, segurando respectivamente o seio e o tornozelo.

O diálogo entre as duas esculturas e a colaboração de Camille em várias obras para a **Porta do Inferno** parecem atestar a pesquisa estética, o processo criativo e a produção conjunta de Rodin e Camille neste período.

- 7. Cabeça de escravo – 1885

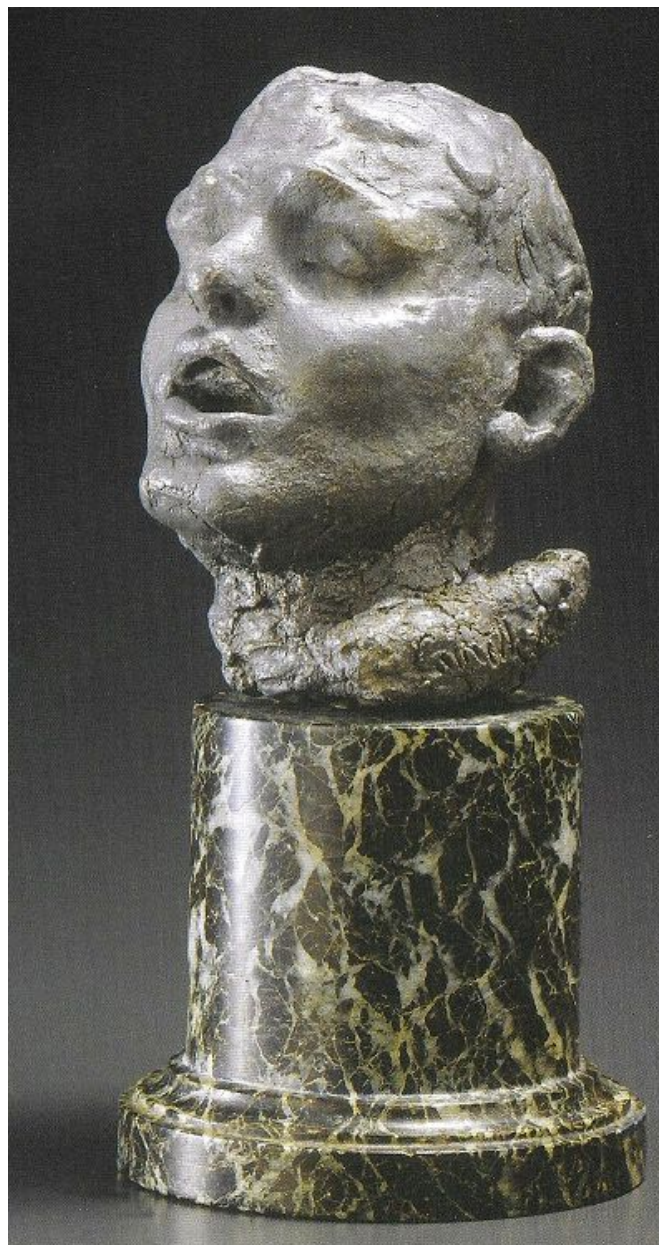


Figura 44 - Cabeça de Escravo, argila cinza. Camille Claudel - 1885

Fonte: Museu Camille Claudel

Esta obra tem a assinatura de Camille Claudel na base do pescoço. Realizada em argila cinza, data de 1885. Tem como dimensões (sem a base): 13cm x 8,5 cm x 11,5 cm.

Existem outros exemplares desta obra, mas assinados por Rodin, fundidos por Alexis Rudier após a ruptura dos escultores. Neste caso, a base do pescoço foi cortada e raspada para apagar a assinatura de Camille e colocar a assinatura de Rodin.

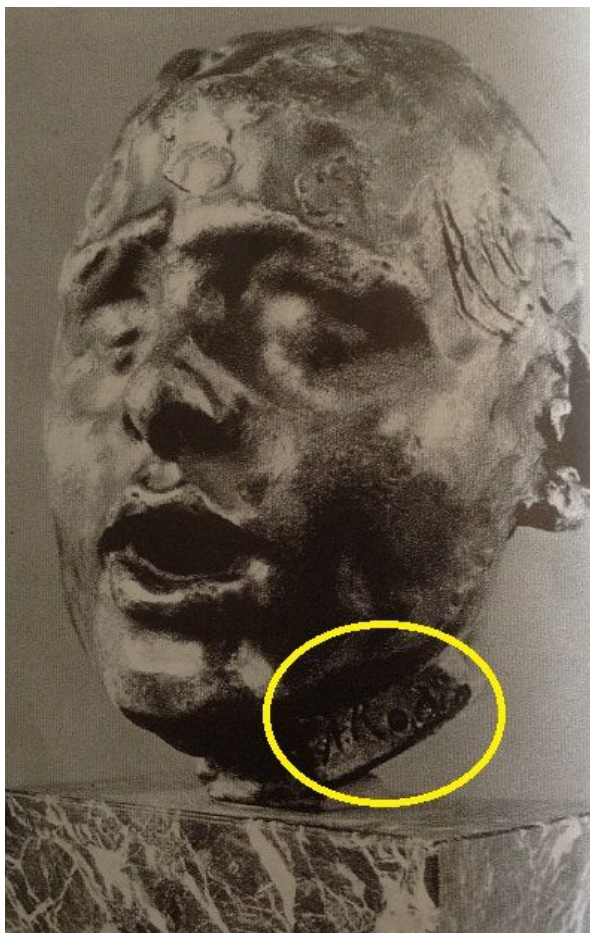


Figura 45 - Cabeça de Escravo assinada por Rodin - 1885

Fonte: Museu Rodin de Paris

Sobre a proposta da artista, Camille ao esculpir **Cabeça de Escravo** era colaboradora e prática no ateliê de Rodin, que naquele momento histórico, produzia **A Porta do Inferno**. Portanto, diversas esculturas que constam na Porta partiram do processo criativo de Camille.

A Porta do Inferno não pôde comportar todas as esculturas realizadas para ela. Mais de duzentas figuras dispostas sem simetria engendravam-se umas nas outras, para

formar uma grande multidão de condenados, entre eles, as cabeças dos condenados no alto da **Porta**, da qual faz parte esta **Cabeça de Escravo**.



Figura 46 - Cabeça de Escravo na Porta do Inferno, Rodin – 1880-1900

Fonte: Museu Rodin de Paris

Embora fosse uma prática comum e aceita entre os mestres de ateliê utilizar e assinar a produção de seus colaboradores, Camille Claudel acusou Rodin até o final dos seus dias por se apropriar (nas palavras dela, roubar) suas obras e também a de outros artistas. **Cabeça de Escravo** é um exemplo destes.

A seguir cito dois trechos de cartas com o depoimento da própria Camille sobre “os roubos” perpetrados por Rodin da autoria das obras:

Rodin, que acusa os outros de copiá-lo, faria bem em publicar precisamente neste mesmo jornal que seu **Gênio da Guerra** foi copiado inteiramente de Rude (ver Arco do Triunfo, *Place de l'Étoile*). Solicito que publique em seu jornal a retificação devida. (Camille Claudel, 1899 *apud* PARIS, 2015, pg 339)

Na primeira citação de 1899 Camille responde revoltada ao crítico de arte Maurice Guillemot do *Journal L'Europe Artiste* acusando Rodin de ter se apropriado do **Gênio da Guerra** de Rude, exposto no Arco do Triunfo em Paris, em resposta a crítica negativa deste jornal, sugerindo que Camille havia copiado **Cloto** da obra **La Belle Heaulmière** de Rodin. Ao final da carta ela exige a retificação devida.

Ao haver tentado por todos os meios possíveis apropriar-se de diferentes ideias minhas, de diferentes esboços nos quais pôs seus olhos, e ao haver encontrado em mim uma resistência tenaz, queria pela força, pela miséria com que sabe abater-me, obrigar-me a entregar-lhe o que quer ter, é seu meio habitual. Esta é a infame exploração a que se vê obrigado a entregar-se esse Grande Gênio [Rodin] para conquistar as ideias que lhe faltam [...] C. Claudel, (Camille Claudel, 1907 *apud* PARIS, 2015. pg.27-28)

Na segunda citação de 1907 endereçada ao Ministério de Belas Artes, Camille revela expressamente que Rodin se apropriava de suas ideias e de suas obras, configurando assim o “roubo” que seguiu em seu discurso por toda a vida.

Sobre a poética de Camille, podemos notar duas particularidades características na sua obra: os olhos fechados e a boca aberta que faz surgir um canto, temas que retomará posteriormente em seu **Velho cego que canta**, **Estudo para Avareza** e a **Luxúria e Mulher com olhos fechados**.

- 8. Cabeça de criança ou Estudo para um Burguês de Calais – 1885

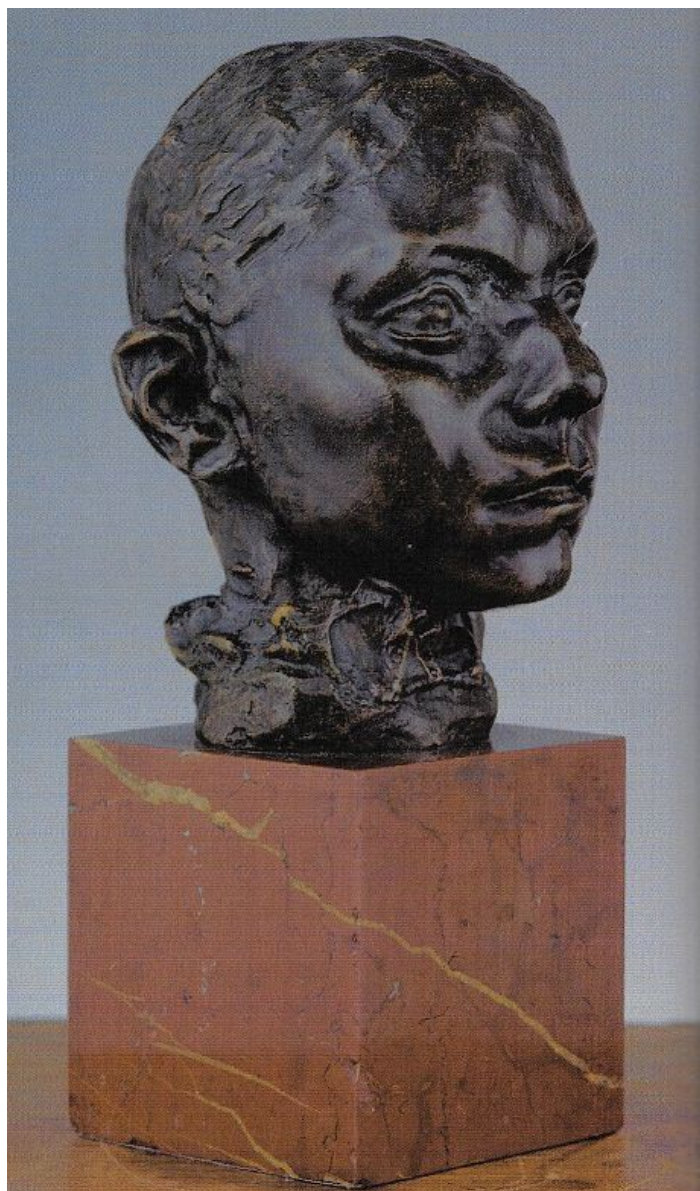


Figura 47 - Estudo para um Burguês de Calais, bronze. Camille Claudel - 1885

Fonte: Museu Camille Claudel

Este estudo para foi realizado em 1885, em bronze pela fundição de Eugène Blot. Tem como dimensões (sem a base) 15 cm x 10 cm x 13 cm. Possui a assinatura de Camille Claudel. A sua primeira versão em gesso tem dimensões desconhecidas porque atualmente a obra está desaparecida, restando apenas uma fotografia do jornal *L'Art*

Décoratif de julho de 1913 sob o título **Burguês de Calais**. Na época esta obra ficou guardada com a família de Camille em Villeneuve-sur-Fère.

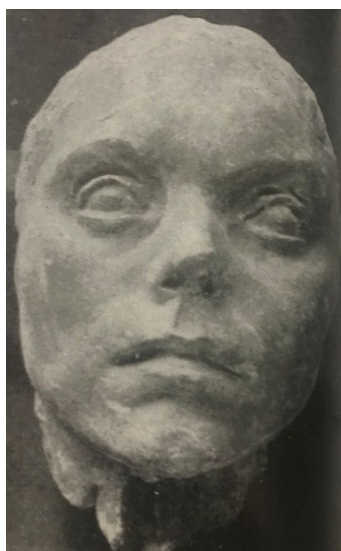


Figura 48 - gesso do estudo para um Burguês de Calais - 1885

Fonte: Museu Camille Claudel

A cabeça, erroneamente dita de criança, constitui um estudo que se aparenta simultaneamente a Pierre de Wissant ou Jean de Fiennes, personagens da obra **Os Burgueses de Calais**.

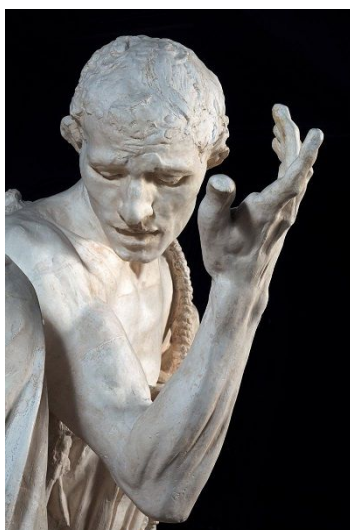


Figura 49 - Pierre de Wissant, Rodin - 1885-87

Fonte: Museu Rodin de Paris



Figura 50 - Jean de Fiennes, Rodin – 1885-86
Fonte: Museu Rodin de Paris

O **Monumento aos Burgueses de Calais** evoca um episódio da Guerra dos Cem Anos, relatado pelo cronista Froissart nas suas “Crônicas da França”, (1370-1400).

A história narra o patriotismo e a coragem de seis dos mais notáveis cidadãos de Calais, que voluntariamente se ofereceram como reféns ao rei Eduardo III da Inglaterra, para que levantasse o cerco da cidade e salvasse as populações famintas.

Estes mártires foram retratados num momento crucial, quando se dispunham a abandonar a Praça do Mercado a caminho da execução.



Figura 51 - Os Burgueses de Calais, Rodin - 1889

Fonte: Museu Rodin de Paris

Considero que além do estudo para **as cabeças dos Burgueses de Calais**, Camille Claudel tenha participado do esboço da composição geral desta obra, por perceber o panejamento sobre seus corpos: Rodin teria preferido deixar os personagens nus, enquanto Camille vestia seus personagens.



Figura 52 - Estudos para Burguês de Calais, Camille Claudel - 1885

Fonte: Museu Camille Claudel

Podemos afirmar também que foi a artista quem esculpiu as mãos e os pés dos burgueses, considerando que era tarefa dela no ateliê esta prática, como salientou Mathias Morhardt em seu estudo de 1898 sobre Camille:

Rodin encarregou-a especialmente de modelar as mãos ou os pés de muitos de seus personagens. Atualmente encontram-se ainda na Rue de l'Université várias mãos, umas elegantes e esbeltas, outras nodosas e crispadas, que o mestre conserva preciosamente, como peças da mais rara perfeição. (MERCURE DE FRANCE, pg.730)

- 9. A mão - 1885



Figura 53 - A mão, bronze. Camille Claudel - 1885

Fonte: Museu Camille Claudel

Realizada em 1885, primeiramente em gesso, e depois em bronze pela fundição E. Blot, tem como dimensões 4 cm x 4,5 cm x 10 cm.

Dentre as muitas **mãos e pés** que Camille esculpiu para ela mesma e para Rodin, os gessos sem assinatura ficaram armazenados no Museu Rodin.

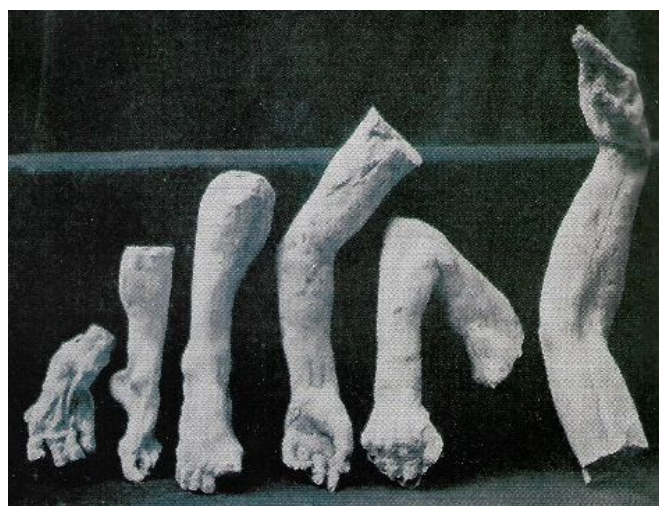


Figura 54 - Fragmentos (gesso). Fotografia Lémery - s/d

Fonte: Museu Rodin de Paris

Alguns foram encontrados no ateliê do *Quai Bourbon* após a internação de Camille no hospital psiquiátrico e foram fotografados para o artigo do jornal *L'Art Décoratif* de 1913 sob o título Fragmentos (gesso), como demonstra a fotografia acima.

Esta **mão** constitui um dos raros exemplares assinados por Camille e atesta a produção conjunta dos escultores.

- 10. Estudo para a Avareza e a Luxúria – 1885



Figura 55 - Estudo para Avareza e a Luxúria, gesso / bronze. Camille Claudel - 1885

Fonte: Museu Camille Claudel

Este bronze foi realizado a partir do gesso conservado em Villeneuve-sur-Fère na casa da família da artista. Realizado em 1885, tem como dimensões 11,5 cm x 10 cm x 10 cm. Possui a assinatura de Camille Claudel. Sobre a proposta da artista, sua intenção foi realizar o estudo para a obra **A Avareza e a Luxúria**, que foi colocada na parte inferior do painel direito da Porta do Inferno de Rodin.

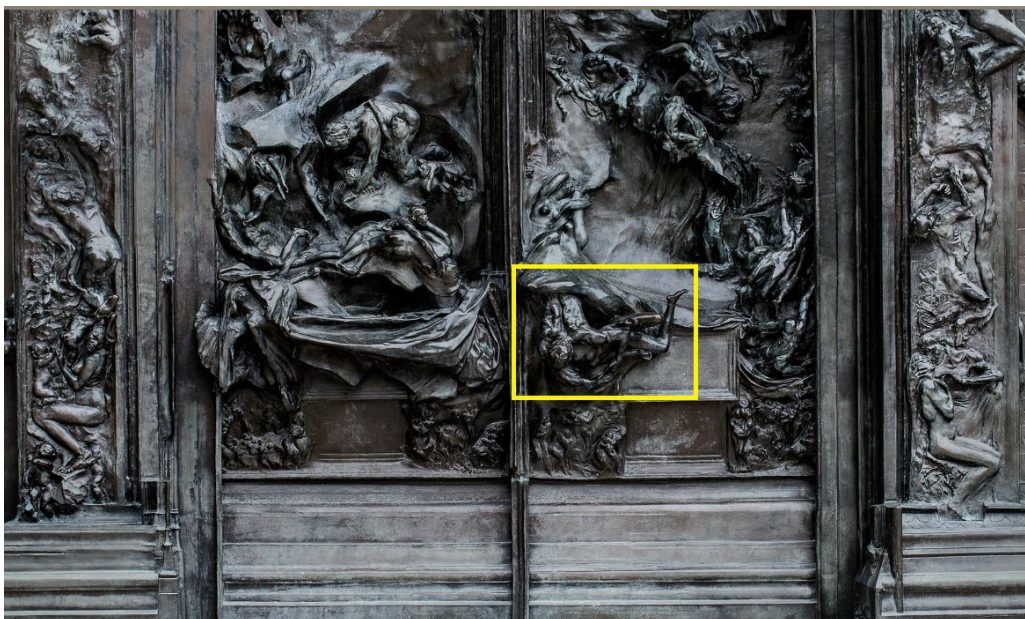


Figura 56 - A Avareza e a Luxúria na Porta do Inferno – 1880-1900

Fonte: Museu Rodin de Paris

Segundo a Divina Comédia de Dante Alighieri, no IV círculo do inferno ficavam os Pródigos e Avarentos. Neste círculo repleto de montanhas, suas riquezas materiais se transformaram em grandes pesos de barras e moedas de ouro que um grupo deve empurrar contra o outro e também trocarem-se injúrias, pois suas atitudes em relação à riqueza foram opostas em vida. Os que praticavam os pecados de incontinência como os luxuriosos, devassos e libidinosos ficavam no II círculo, 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 baterem, e retomarem o caminho no sentido inverso, para chocarem-se de novo no ponto oposto do círculo.

O gesso da cabeça deste condenado, olhos fechados, musculatura facial contraída, maxilar pesado e a boca entreaberta parecem expressar um grito desesperado.

Assim como **Cabeça de Escravo**, esta obra passou para a autoria de Rodin ao se acoplar a **Avareza e a Luxúria** e recebeu a assinatura do escultor.



Figura 57 - Avariceza e a Luxúria assinado por Rodin – detalhe da cabeça realizada por Camille Claudel - 1885

Fonte: Museu Rodin de Paris

- **11. Mulher com olhos fechados – 1885**



Figura 58 - Mulher com olhos fechados, bronze. Camille Claudel - 1885
Fonte: Museu Camille Claudel

Realizado em 1885 pela Fundição Delval, tem como dimensões 39 cm x 37 cm x 20 cm.

Este bronze foi realizado em três exemplares a partir da terracota ofertada pela família Claudel ao Pe. Godet da cúria de Villeneuve-sur-Fère. Este último a ofereceu a uma família originária de l'Aisne, que cuidou dele. Foi desta família, em Hirson (Aisne) que Reine-Marie Paris encontrou e comprou a terracota.

Sobre esta obra, Rodin escreveu uma carta a Jessie Lipscomb em 30 de maio de 1886, período em que Camille passava férias na Inglaterra na casa da amiga:

Minha querida aluna, Sr. Gauchez me escreveu e perguntou se seria possível fazer um desenho do busto em bronze que está no ateliê da Srta. Camille (o de

seu irmão) para incluí-lo no jornal l'Art com um pequeno comentário. Que ela deixe uma chave à disposição do desenhista. Também pediu que a Cabeça de olhos fechados [Mulher com olhos fechados] tenha algum panejamento, mas disto falaremos outro dia. (Auguste Rodin *apud* PARIS, 2015, pg.608)

Nesta carta, Léon Gauchez sugere a Camille que **Mulher com olhos fechados** tenha algum panejamento, o que provavelmente foi ignorado pela escultora, considerando que a obra continua como no projeto inicial.

- 12. Giganti – 1885



Figura 59 - Giganti, bronze. Camille Claudel - 1885

Fonte: Museu Camille

Claudé

Bronze de 1885, assinado por Camille Claudel na base do pescoço. Tem como dimensões 32 cm x 26 cm x 27 cm. Também denominado **Cabeça de Bandido**.

Giganti foi um modelo napolitano de Camille, com um rosto feroz e nobre. Alphonse de Rothschild mandou executar diversos bronzes, sem dúvidas pelo seu fundidor habitual A. Gruet. Ele deixou três peças para os museus de Chembourg, Lille e Reims.

Giganti também foi assinado por Rodin em 1885, do lado esquerdo do pescoço, que foi cortado para esconder a assinatura de Camille. Esta prática já havia sido utilizada em **Cabeça de escravo** pelo escultor.



Figura 60 - Giganti assinado por Rodin - 1886

Fonte: Museu Rodin de Paris

Sobre esta obra, Camille escreveu ao Museu de Nottingham em 16 de outubro 1886:

Wotton-House Peterborough. Senhor, estou enviando um busto de bronze para a exposição em Nottingham. Ele foi admitido no Salão de Paris em 1885 e em Londres este ano na Academia. Por favor aceite meus cumprimentos. Camille Claudel. (Camille Claudel *apud* PARIS, 2015, pg. 459)

E em 16 de março de 1902, Camille escreveu ao Capitão Tissier:

Caro senhor, recomendo que você vá ao escritório de Eugène Blot no Boulevard de la Madeleine n. 5, ver minha obra Cabeça de Bandido [Giganti], bronze admiravelmente bem-sucedido com cabelos atualizados que você poderá apreciar quando for para a fundição. Eu dei a ordem ao marchand para deixá-lo por 600 francos (isso não é nada, mas eu preciso muito do dinheiro para terminar a minha grande estátua!) Receba meus cumprimentos sinceros. C. Claudel. (Camille Claudel *apud* PARIS, 2015, pg. 574)

É possível perceber a expressividade no rosto de **Giganti**, sobrancelhas protuberantes, olhos semicerrados, pescoço com musculatura aparente. O rosto apresenta um ar provocativo com seu queixo levemente levantado, assim como encontramos na **Velha Helena**.

Em sua poética, Camille realçava as características mais marcantes do personagem representado, diferindo das esculturas neoflorentinas de Paul Dubois ou os rostos sóbrios representados por Alfred Boucher.

- 13. Homem de braços cruzados - 1885



Figura 61 - Homem de braços cruzados, Camille Claudel - 1885

Fonte: Museu Camille Claudel

Realizado em 1885, este bronze foi fundido a partir da terracota original conservada em Villeneuve-sur-Fère com a família da artista. Assinado C. Claudel, tem como dimensões 10 cm x 9,5 cm x 8 cm.

Esta obra foi realizada para ser um dos condenados da **Porta do Inferno** de Rodin, e, portanto, testemunha a colaboração de Camille para as obras do escultor durante esse período.



Figura 62 - Homem de braços cruzados, condenado da Porta do Inferno, Rodin – 1880-1900

Fonte: Museu Rodin de Paris

Na **Porta**, o personagem aparece de costas no fundo, a direita do **Pensador**, com a multidão de condenados.

Temos aqui mais uma obra da autoria de Camille Claudel que foi incorporada ao acervo de Rodin.

- **14. Homem inclinado 1886**



Figura 63 - Homem inclinado, Camille Claudel - 1886

Fonte: Museu Camille Claudel

Este bronze produzido em 1886 a partir do gesso original conservado com a família de Camille em Villeneuve-sur-Fère tem como dimensões 43 cm x 19 cm x 28 cm. Camille utilizou um modelo italiano para esta escultura, o mesmo que posou para ela em **Giganti e Sakountala**.

A figura aparece numa posição contorcida, com uma musculatura bem delineada e expressiva, mostrando algumas deformações anatômicas. Segundo a crítica da época,

estes aspectos, de certo modo novos no trabalho criativo de Camille, denunciavam uma influência de Rodin.

Leon Gauchez, que escrevia sob o pseudônimo Paul Leroi, era redator chefe do Magazine L'Art e se tornou um dos admiradores da jovem escultora. Nesta publicação ele a alertou publicamente contra a influência quase inevitável de Rodin, comentando sobre esta escultura:

Não há nada a expressar sobre Claudel, exceto uma reserva inspirada no interesse de seu futuro: Rodin é de uma personalidade de tal modo forte e a sua arte de tal modo superior, que é preciso que Camille não se deixe absorver por uma influência naturalmente fascinante. Numa palavra, **é preciso que a jovem artista seja exclusivamente Camille Claudel e não um reflexo de Rodin.** Grifo da autora. (LEROI, 1886, pg. 67)

Este tipo de comentário era comum na imprensa, submetendo constantemente as esculturas de Camille à influência de Rodin. Ao que Camille respondeu na carta de 31 de maio de 1900 endereçada a Leon Gauchez:

Caro senhor, farei com prazer os desenhos que me pede, contanto que eu os suceda a seu desejo! É isso que causará minha preocupação! **Quanto a fazer todos os meus esforços para me livrar da influência de Rodin, você pode contar comigo porque tenho um desejo maior de mostrar a ele que não levo em conta seus ensinamentos.** Vou trabalhar e espero, senhor, que eu seja capaz de satisfazê-lo. Receba meus cumprimentos e a expressão de minha sincera gratidão. Camille. Grifo da autora. (Camille Claudel, 1900 *apud* PARIS, 2015, pg. 212)

Camille afirmava que não queria mais levar em conta os ensinamentos de Rodin: podemos inferir que a escultora se considerava mais qualificada do que ele? Por vingança contra o ex-amante, para humilhá-lo? Para se autoafirmar enquanto artista independente e parar de sofrer comparações com o mestre? Não temos como afirmar neste momento por falta de documentação que responda a estas perguntas, mas considero importante levantar estas questões para reflexão.

Homem Inclinado serviu de estudo para o corpo masculino de **Sakountala**, realizado em 1886, e onde ela continuou com o seu estilo muito pessoal.

Antoine Bourdelle, colaborador e prático no ateliê de Rodin contemporâneo e amigo de Camille, parece ter-se deixado influenciar pela escultora, pois, em seu Hamlet

de 1891 encontramos semelhanças com o primeiro gesso de Homem Inclinado de Camille. O diálogo estético estava presente nas obras dos artistas.



Figura 64 - Hamlet, bronze. Antoine Bourdelle - 1891

Fonte: Mutual Art

- 15. Dr. Jeans e Florence Jeans, 1886

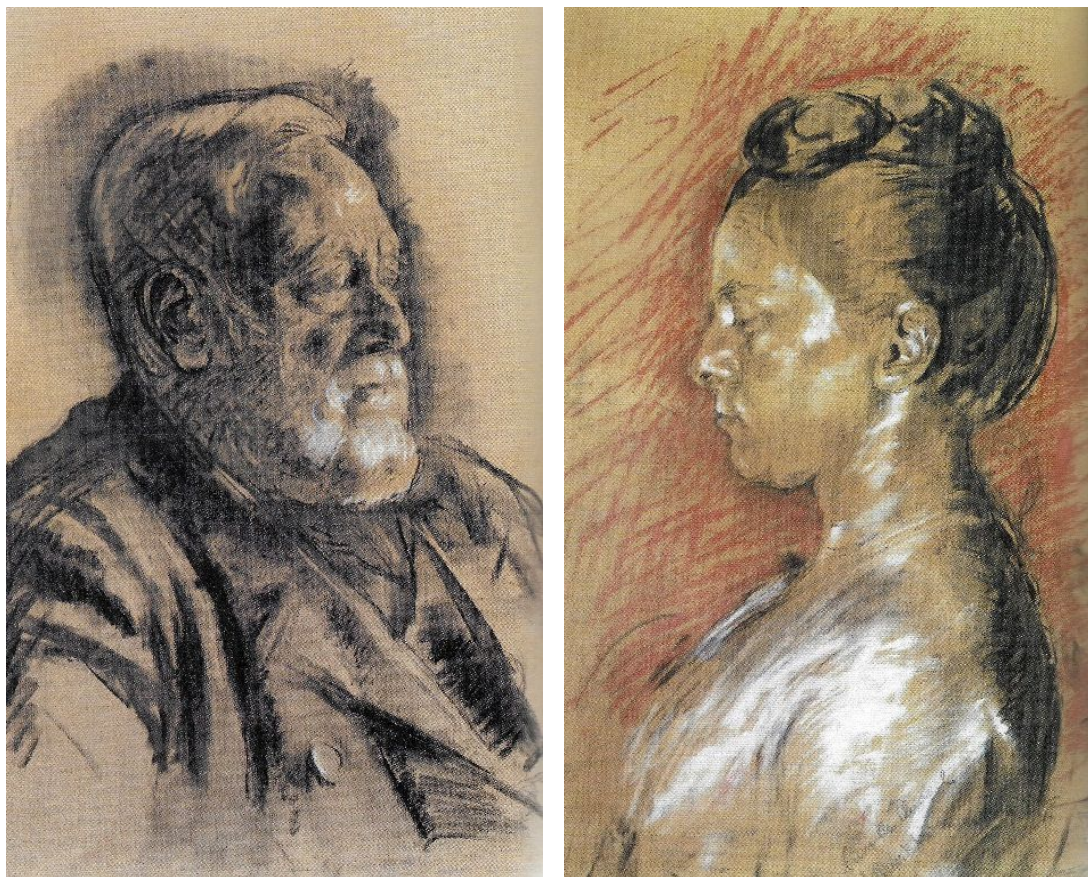


Figura 65 - Dr. Jeans e Florence Jeans, desenho. Camille Claudel - 1886

Fonte: Museu Camille Claudel

Estes dois desenhos foram adquiridos por Reine-Marie Paris em 1994 de Stephen Back, neto do Sr. Back, marido de Florence Jeans. Realizados por Camille enquanto Dr. Jeans e Florence Jeans cochilavam após o almoço na cidade de Shanklin, l'Île de Wight, Inglaterra, onde Camille passava as férias na casa da amiga.

Realizado em carvão e giz de cera colorido sobre papel bistrê, tem como dimensões 57 cm x 40,5 cm (sem moldura).

Camille e Florence trocaram cartas durante muitos anos, sendo que, sobre estes desenhos, Camille escreveu duas cartas a Florence.

Na primeira carta, de 08 de novembro de 1886, Camille comunicou que havia terminado os desenhos, mas estava esperando Léon Gauchez devolver um deles para que ela pudesse enviá-los a Inglaterra. Disse também que Rodin elogiou o retrato e que, se Florence permitisse, o trabalho seria exposto na Academia:

Minha querida Florence, enviarei seus dois desenhos em breve. Estou esperando o desenho do Sr. Jeans, que está no jornal l'Art [com Léon Gauchez] para uma reprodução. Sr. Rodin achou o seu retrato muito bom, é possível que eu o exponha na Academia no próximo ano, se você permitir. Sua. Camille. (Camille Claudel, 1886 *apud* PARIS, 2015, pg.351)

Na segunda carta, de 25 de dezembro de 1886, Camille se desculpa por não poder enviar os desenhos no Natal, comunica que o **desenho do Sr. Jeans** continuava com Léon Gauchez e relatou a escolha que fez para as molduras dos desenhos, presente pago por ela mesma:

Eu esperava poder lhe enviar seu retrato e o do Sr. Jeans no Natal. A sua já está emoldurada e pronta, a outra ainda aguarda o redator do l'Art [Léon Gauchez] me devolver meu carvão. Faz quase três meses desde que eu solicitei de volta: que coisa chata... Veja bem, querida Florence, você não terá que cuidar das molduras, isso é por minha conta e eu mesma as encomendei; eles são em carvalho natural com a moldagem feita por mim e, na borda, um pequeno fio de ouro, espero que lhe agrade, estarei no dia para embalá-los. Espero receber uma carta sua em breve. Sua, Camille. (Camille Claudel, 1886 *apud* PARIS, 2015, pg.352)

Os desenhos de Camille são interessantes do ponto de vista expressivo: neles podemos perceber as massas e os volumes da mesma maneira que seriam representados tridimensionalmente. Ela transcreve para o papel as luzes e sombras, com traços rápidos e hachurados. A combinação do carvão com o giz de cera colorido pode ser percebido em vários outros desenhos da artista, como **Nu dormindo, Paul Claudel com 20 anos e Condessa Arthur de Maigret**.

Algo interessante sobre o processo criativo de Camille é o fato de que ela costumava começar uma escultura a partir do desenho: realizava vários esboços em carvão e giz colorido para em seguida partir para a argila ou o gesso.

No entanto, resta uma dúvida: por que a maioria destes desenhos se perdeu e restam tão poucos? Camille costumava destruí-los? Ela os entendia apenas como uma ferramenta para a escultura? Seria porque ela se considerava apenas escultora? Ela os vendeu durante os anos de dificuldade financeira? Ela os queimou na lareira para se aquecer na falta de lenha? Eles se perderam durante os anos em que a artista ficou doente e começou a destruir a própria produção? Infelizmente não temos documentos que expliquem estas questões.

- 16. Jovem com feixe de trigo 1887



Figura 66 - Jovem com feixe de trigo, bronze. Camille Claudel - 1887

Fonte: Museu Camille Claudel

Este bronze foi realizado a partir do original em terracota produzido em 1887, e tem como dimensões 46 cm x 21 cm x 21 cm. Esta obra é dois anos mais antiga do que a **Galatéia** de Rodin, de 1889, trabalho quase idêntico a escultura de Camille.

Assim como o bronze de **Irmão e Irmã** atribuído erroneamente a Rodin, é muito provável que Camille tenha esculpido **Galatéia** em mármore em 1889, outra versão da **Jovem com feixe**, e Rodin apenas assinou. Com isto, as acusações de Camille contra Rodin de apropriação sobre suas obras ganham corpo.



Figura 67 - Jovem com feixe de trigo à direita e Galatéia de Rodin à esquerda - 1889

Fonte: Museu Camille Claudel – Museu Rodin de Paris

Segundo a crítica da época e mesmo atualmente no site do Museu Rodin é possível encontrar textos que afirmam que as obras desse período sustentam a influência de Rodin sobre Camille: **Jovem com feixe de trigo, Mulher agachada e Homem inclinado** mostraria a compreensão da artista do potencial expressivo de um fragmento do corpo, supostamente influenciada pelas obras de Rodin. No entanto, a própria artista se revoltava com esta convicção que era espalhada amplamente na imprensa da época, quando escreveu em 27 de outubro de 1889 ao Ministro de Instrução Pública e Belas Artes em resposta a negativa a solicitação de um mármore que ela havia pedido: “Exibi no Salão de 1888 um grupo de gesso que obteve menção

honrosa [...] Eu faço escultura há sete anos e continuo sendo considerada a “aluna” de Monsieur Rodin". (Camille Claudel 1889 *apud* PARIS, 2015. pg 18)

Sobre a data das esculturas, podemos perceber que o processo criativo de Camille exerceu mais influência sobre o mestre do que o contrário. Rodin reconhecia nela uma artista independente, embora não evidenciasse isso ao grande público. Então, ele assinava (sozinho) as esculturas produzidas por ela ou em colaboração mútua, como era o costume da época, sem que com isso fosse criminalizado.

- **17. Jovem com coque 1888**

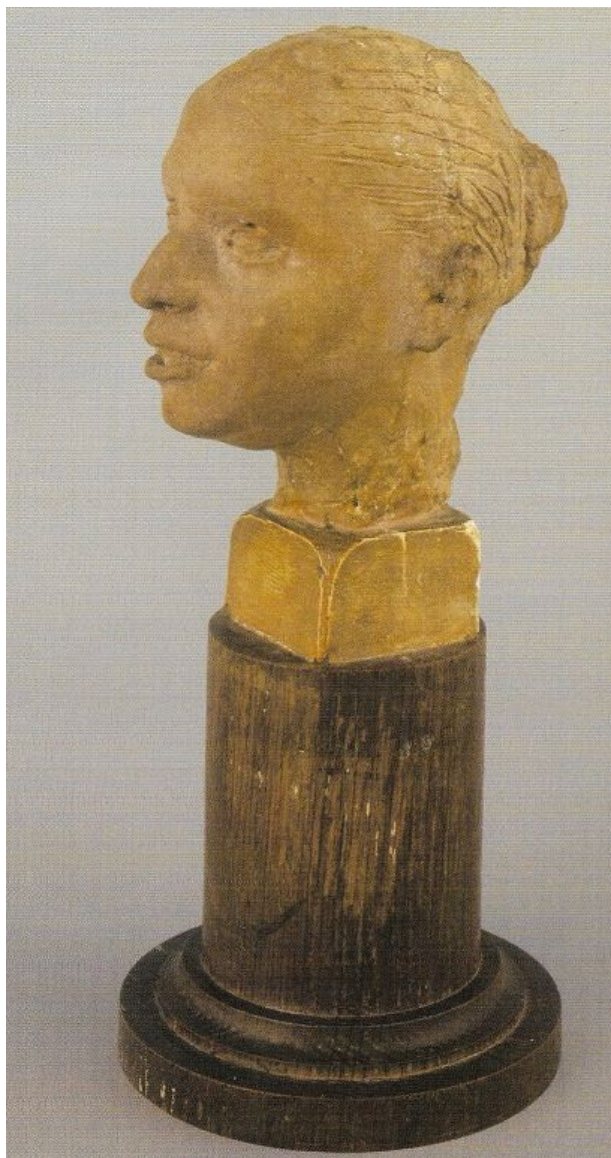


Figura 68 - Jovem com coque, terracota. Camille Claudel - 1888

Fonte: Museu Camille Claudel

Esta terracota data de 1888 e tem como dimensões 17cm x 9,5 cm x 14 cm. Também conhecida como **Cabeça Risonha ou Cabeça de Negra**, pertence a uma série de cabeças pequenas produzidas por Camille Claudel na década de 1880 para compor o friso de grotescos da **Porta do Inferno**.



Figura 69 - Cabeças grotescas no friso da Porta do Inferno, Rodin – 1880-1900
Fonte: Museu Rodin de Paris

Fotografado em bronze pelo jornal *L'Art Decoratif* de 1913 sob o título de **Cabeça de Negra**, esta possui um nariz bastante aquilino e lábios finos, não possuindo, portanto, os traços negroides que justifiquem esta qualificação. O rosto volumoso e a testa cheia oferecem um forte contraste com a tensão concentrada no nível dos lábios.

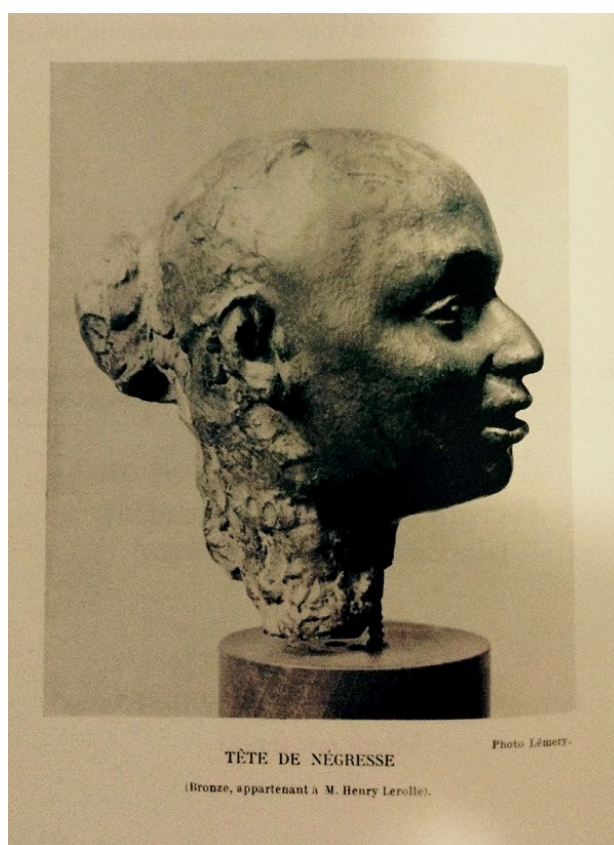


Figura 70 - Cabeça de Negra, Camille Claudel, 1913
Fonte: Journal L'Art Décoratif

Rodin esculpiu posteriormente **O Choro**, semelhante a Jovem com coque de Camille. Esses trabalhos oferecem as mesmas características de realce da expressão do rosto, concentrando a atenção do espectador na parte inferior, graças à tensão pronunciada dos lábios e ao cabelo menos volumoso.



Figura 71 - O Choro, Rodin (vista lateral e frontal) - 1889
Fonte: Museu Rodin de Paris

- **18. Sakountala 1888**

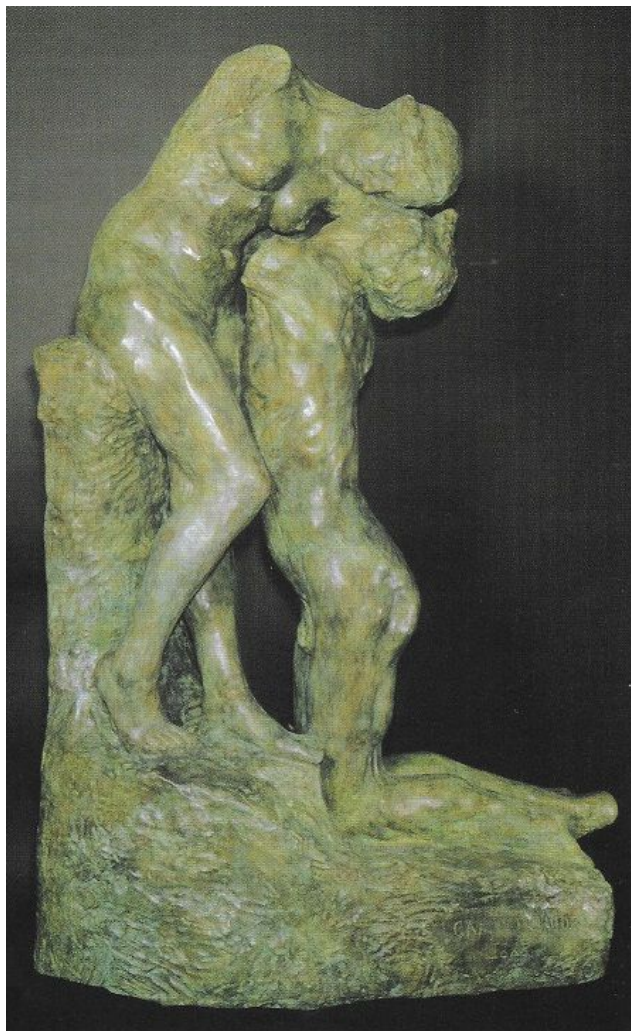


Figura 72 - Sakountala, bronze. Camille Claudel - 1888
Fonte: Museu Camille Claudel

Bronze da Fundição Deval (único exemplar), assinado Camille Claudel. Tem como dimensões 188 cm x 108 cm x 59 cm. Escultura executada a partir do gesso mutilado e mal conservado do Museu Bertrand de Châteauroux, local onde ocorreu a campanha de difamação da sociedade local que considerou a obra obscena porque foi feita por uma mulher e amante de Rodin! Camille quebrava paradigmas...

Sobre o processo de realização desta obra, Camille Claudel escreveu uma carta a sua amiga inglesa Florence Jeans em 25 de dezembro de 1887, comentando que o modelo havia ido embora para a Itália e suas dificuldades para acabar a escultura:

Ainda estou trabalhando no meu grande grupo [Sakountala] que está progredindo bastante bem, mas tive o desprazer de ver meu modelo ir para a Itália e... ficar por lá. Então eu tenho que fazer muitas mudanças que são longas e dispendiosas. (Camille Claudel, 1887 *apud* PARIS, 2015, pg.357)

O modelo em questão era o napolitano que posou para Camille para as obras **Giganti e Homem Inclinado**.

Camille tinha 24 anos quando a versão inicial desta escultura foi exposta no Salão dos Artistas Franceses em 1888, sob o nome hindu **Sakountala**. Uma segunda versão em bronze, de dimensão reduzida, foi editada pelo fundidor Eugène Blot para a exposição de 1905, sob o nome de **O Abandono**. Uma terceira versão, entalhada diretamente no mármore nesta mesma época, foi apresentada no Salão dos Artistas Franceses sob o título de **Vertumno e Pomona**.



Figura 73 - Desenho a carvão, Camille Claudel, ref. grupo em gesso apresentado no Salão de 1888.
Fonte: Revue L'Art, 1888.

Este desenho ficou conhecido em uma reprodução no *Journal l'Art* de 1888 para ilustrar um artigo de Paul Leroi (pseudônimo de Léon Gauchez) sobre o Salão dos Artistas Franceses de 1888, onde estava exposto o gesso Sakountala.

Paul Leroi manifestava grande admiração pela arte de Camille Claudel, e escreveu nesta ocasião:

O mais extraordinário novo trabalho do Salão é esta Sakountala, grupo castamente apaixonado da jovem, Srta Camille Claudel, a quem eu já tive a honra de apresentar aos nossos leitores e que, maravilhosamente talentosa, tem na sua arte o sentimento mais orgulhoso que expressa virilidade. Seu trabalho tem, de fato, uma segurança surpreendente e é realmente maravilhoso que uma jovem tenha conseguido realizar com tanto sucesso um grupo dessa importância. Dificilmente, se existem algumas imperfeições de detalhes, é a primeira a reconhecer e que desaparecerá na execução final. Esses defeitos muito leves são amplamente compensados pela originalidade da criação e não poderiam ser mais notáveis, testemunhe a mão do jovem, essa mão trêmula que ainda hesita em abraçar o corpo de Sakountala e o movimento requintado de abandono inconsciente de todas as coisas da mulher amada. (LEROI, 1888, pg. 212-213)

Sobre a temática desta obra, Camille se inspirou na literatura hindu: Kalidasa, grande dramaturgo da Índia, que viveu no século V, escreveu em sânscrito o drama desta jovem brâmane. Em sua ermida às margens do Ganges, foi surpreendida entre suas companheiras de jardim pelo príncipe Douchanta, que perseguia uma gazela. Contemplava-a por entre os ramos de uma mangueira que lhe servia de esconderijo. Ao sair, ofereceu-lhe um anel, prenda nupcial. Tal como a noiva dos antigos epitalamos, Sakountala se entrega a seu rei. Este regressa ao seu palácio para cumprir com o protocolo das núpcias, enquanto a heroína, com a mente extraviada pela aventura, desdenha um asceta mendicante. O monge vinga-se em segredo e profere uma maldição, segundo a qual o príncipe se esquecerá de seu amor e não o recordaria até ver o anel. Conduzida pela comitiva do rei, Sakountala chega à corte e não é reconhecida por seu noivo, que nega suas promessas. Naquela manhã o anel havia caído no lago das abluções onde se banhava Sakountala. Desesperada, vestida como viúva, foge para o deserto. Um dia, um pescador descobre o anel nas entranhas de um peixe e devolve a joia ao rei. Ao ver o anel, Douchanta recupera a memória e, assaltado pelo remorso, busca sem cessar a repudiada. Precedida por um menino pequeno cujo rosto se assemelha ao do príncipe, Sakountala, sua mãe aparece pálida pelo sofrimento. O rei ajoelha-se a seus pés e confessa sua cegueira. Feliz e confiante, ela se abandona nos braços que se abrem para acolhê-la.

Sobre o processo criativo de Camille Claudel, **Sakountala** é uma das poucas obras que revelam todo o processo de produção de uma escultura pela artista.

O primeiro esboço foi realizado por ela em terracota e tem como dimensões 14,9 cm x 9,6 cm x 6,4 cm. Nele, o homem está em pé e a mulher de joelhos.



Figura 74 - Esboço de Sakountala, Camille Claudel - 1888

Fonte: Museu Camille Claudel

A segunda composição para **Sakountala**, denominada Primeiro Estudo, foi feita em terracota, com dimensões 17 cm x 14 cm x 12 cm. Esta versão ficou guardada com a família da artista em Villeneuve-sur-Fère. Neste estudo o homem está sentado e a mulher está de joelhos.

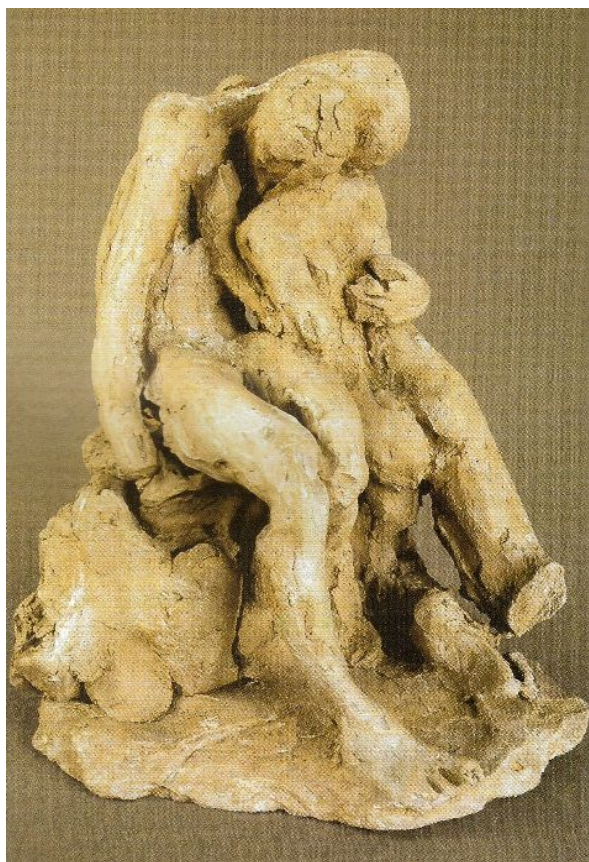


Figura 75 - Primeiro estudo de Sakountala, Camille Claudel - 1888

Fonte: Museu Camille Claudel

A terceira composição, denominada Segundo Estudo, foi realizada em terracota e tem como dimensões 22 cm x 19 cm x 12 cm. Conservado junto à família de Camille em Villeneuve-sur-Fère, esta versão foi utilizada para a realização final de **Sakountala**, na qual o homem está ajoelhado e a mulher sentada.



Figura 76 - Segundo Estudo para Sakountala, Camille Claudel - 1888

Fonte: Museu Camille Claudel

Na fotografia a seguir, podemos observar o gesso sendo esculpido para a composição completa deste grupo. O retrato pertencia a Coleção Elborne, esposo de Jessie Lipscomb, e atualmente é conservada nos arquivos do Museu Rodin de Paris.

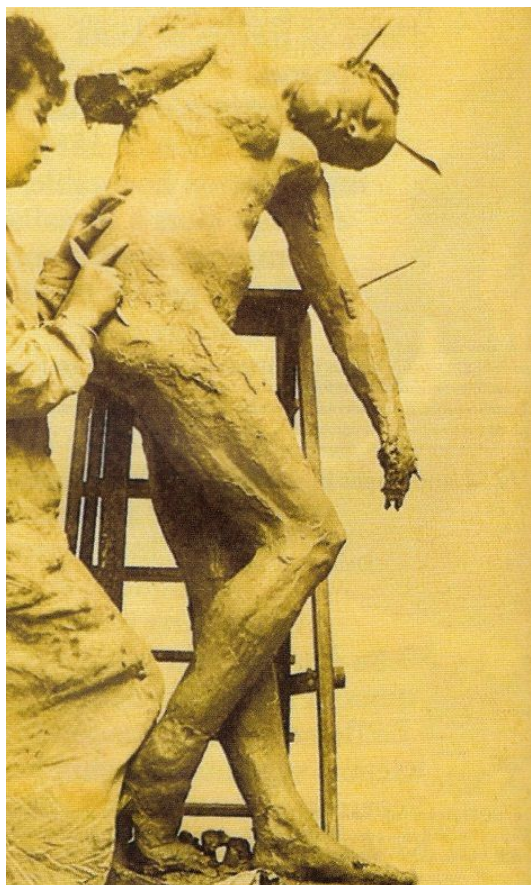


Figura 77 – Fotografia de Camille esculpindo Sakountala - 1888

Fonte: Museu Camille Claudel

Após a finalização desta obra, o gesso com pátina marrom recebeu menção honrosa da Sociedade nacional dos Artistas Franceses em 1888. Tem como dimensões 190 cm x 110 cm x 60 cm.

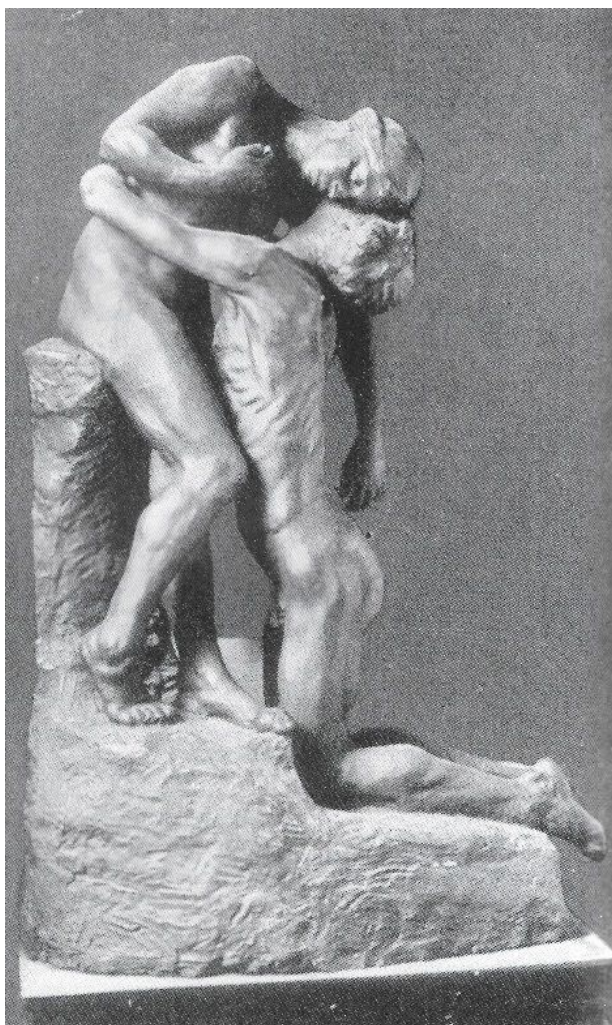


Figura 78 – Fotografia de Sakountala, gesso com pátina marrom, Camille Claudel - 1913.
Fonte: Journal L'Art Décoratif

Camille Claudel doou esse gesso ao Museu Bertrand de Châteauroux em 1895. Subsequentemente, a obra sofreu danos significativos causados pela má conservação durante seus 98 anos de reclusão nas dependências do museu, como demonstra a próxima fotografia do gesso mutilado.



Figura 79 - Sakountala, gesso mutilado, Camille Claudel - 1993

Fonte: Museu Camille Claudel

Foi a partir deste gesso mutilado que Reine-Marie Paris mandou fundir **Sakountala** em bronze que hoje está exposto no Museu Camille Claudel.

Sobre esta obra, Camille Claudel escreveu em 27 de outubro de 1889 ao Ministério de Belas Artes solicitando um mármore para sua execução:

Sr. Ministro, expus no Salão de 1888 um grupo de gesso [Sakountala] que obteve uma menção honrosa. Tenho a honra de solicitar sua bondade para obter um mármore destinado à sua execução. Embora seja difícil obter um mármore antes da aquisição do trabalho pelo Estado, espero, no entanto, ter a gentileza de me ajudar a concluir este grupo que será realmente terminado apenas no mármore e que será capaz de me fazer obter uma recompensa superior. Receba, Sr. Ministro, a expressão de meus sentimentos de respeito e devoção. Srta. Camille Claudel. (Camille Claudel, 1889 *apud* PARIS, 2015, pg.18).

O pedido de Camille não foi atendido, nem mesmo com a intervenção de Rodin que também escreveu ao Ministro de Belas Artes reiterando o pedido de mármore para a realização de **Sakountala**. A negativa consta em uma carta do Ministério de Belas Artes enviada a Auguste Rodin, em 02 de janeiro de 1894:

Caro senhor e amigo, Você solicitou ao Ministro que dê um bloco de mármore para a senhorita Claudel, com vistas à execução de Sakountala. Preciso dizer o quanto apreciamos o talento da Srta. Claudel e, acima de tudo, ficaríamos felizes em levá-la em consideração devido a sua alta intervenção a favor dela. Mas era necessário preservar como regra absoluta que os mármore do depósito são reservados exclusivamente para as encomendas do Estado, os quais são quase insuficientes para atender as encomendas. Portanto, nos sentimos obrigados, para nosso grande desprazer, a aplicar esta regra que não sofre nenhuma exceção. O Ministro não quis que a resposta para sua carta fosse respondida de maneira banal. Foi a mim que ele se encarregou de expressar seu sincero pesar, assim como o meu. Você sabe que preciso de uma razão muito forte para me fazer desistir do prazer de ser agradável com você. Acredite, querido mestre e amigo, nos meus sentimentos mais dedicados. Henri Roujon. (Henri Roujon, 1894 *apud* PARIS, 2015. pg.622)

Quanto a polêmica em meio a campanha de difamação e sarcasmo contra o erotismo de **Sakountala**, Gustave Geffroy escreveu a favor de Camille no *Le Journal*, seção “A Arte de Hoje – Camille Claudel em Châteauroux”:

Soube pelo poeta do Berry, meu querido amigo Maurice Rollinat, que a cidade de Châteauroux está atualmente perturbada com arte da Srta Camille Claudel, por ocasião de um grupo da artista recentemente adquirido pelo museu. Há protestos em nome da convenção não reconhecida, de moralidade indignada, conversas animadas, controvérsia nos jornais, enfim, toda essa agitação que às vezes ocorre em torno de obras não classificadas, agitação que irrita voluntariamente e insulta. É uma das características dessas obras, provocar a violência no espírito conformado, irritar as pessoas feridas em seu gosto, em sua vaidade, pelo surgimento do inesperado [...] Vocês se surpreenderão quando souberem que esta batalha é travada em torno do grupo Sakountala exibido no Salão do Champs Elysée em 1888! Ninguém se esqueceu deste belo trabalho erudito, onde a aluna de Rodin afirmou sua compreensão do ensino da grande estatutária e revelou uma presença pessoal tão magnífica... (LE JOURNAL, 1895, pg. 01)

Em reconhecimento, Camille presenteou o amigo e crítico de arte com a obra **As Bisbilhoteiras**, e escreveu-lhe uma carta em 09 de maio de 1895, onde ela agradece sua intervenção favorável no caso do Museu Bertrand de Châteauroux:

Prezado Sr. Geffroy, Eu li apenas hoje o artigo tão benevolente que você dedicou a mim no Jornal. Não se pode entender melhor minha intenção e incentivar a artista de uma maneira mais delicada à sua nova arte. Acredite em toda a minha gratidão e, se um dia você estiver passando pelo Boulevard d'Italie, não se esqueça de bater à porta de sua amiga dedicada. Camille Claudel. (Camille Claudel, 1895 *apud* PARIS, 2015, pg.300)

Escreveu-lhe também em 05 de novembro de 1895, agradecendo novamente o artigo publicado em defesa de **Sakountala**:

Caro Sr. Geffroy, reconheço a mão benéfica que tira os verdadeiros artistas de sua mortalha e que lentamente abre a tumba onde, sem você, eles estariam enterrados. Sobre o grupo Sakountala, maltratado em Châteauroux, você lançou uma luz favorável sobre sua autora; obrigada pelas linhas encantadoras onde reconheci que sua amizade nunca se cansa; é sempre a única compensação que podemos esperar: a estima dos verdadeiros amigos. Até breve, espero a oportunidade de poder conversar com você pessoalmente. Se tiver tempo para me escrever, diga se Hamel está melhor, espero que sim. Meu reconhecimento e dedicação. Camille Claudel. (Camille Claudel, 1895 *apud* PARIS, 2015, pg.300)

Como podemos perceber pela vasta documentação desta obra, **Sakountala** foi a primeira escultura com grandes dimensões que Camille realizou. Em carta para Florence Jeans, datada de 08 de novembro de 1886, ela confessa ter sido um trabalho extenuante:

Minha querida Florence, tenho estado tão ocupada que não tive tempo de escrever nem uma palavra para você. Agora trabalho nas minhas duas grandes figuras, maiores do que o tamanho natural, e tenho dois modelos por dia: a mulher de manhã e o homem à noite. Você pode imaginar como estou cansada: trabalho regularmente 12 horas por dia, das 7h da manhã às 7h da noite. Ao voltar para casa é impossível ficar em pé e vou direto para a cama. (Camille Claudel, 1886 *apud* PARIS, 2015, pg.351)

- 19. Nu dormindo 1888



Figura 80 - Nu dormindo, Camille Claudel - 1888

Fonte: Museu Camille Claudel

Desenho realizado em 1888 a carvão e lápis de cor azul sobre papel Vidalon, assinado por Camille Claudel. Tem como dimensões 49 cm x 62 cm. No desenho existe uma dedicatória com o nome apagado: “Dedicado ao senhor (nome excluído).”

Acredito que o “senhor” em questão seja Rodin, porque no ano seguinte, o escultor realizou a obra **Danaide**, muito semelhante a este desenho.



Realizada em mármore, tem como dimensões 36 cm x 71 cm x 53 cm. Originalmente projetada para a Porta do Inferno, ela não foi colocada na versão mais recente da Porta.

Figura 81 - Danaide, 1889. Mármore. Auguste Rodin - 1889

Fonte: Museu Rodin de Paris

Realizada em mármore, provavelmente pela própria Camille, tem como dimensões 36 cm x 71 cm x 53 cm. Originalmente projetada para a Porta do Inferno, ela não foi colocada na versão mais recente da Porta.

A temática é sobre a mitologia grega - as filhas do rei Dánao, as Danaides, foram condenadas a encher um pote sem fundo para sempre, por terem matado seus jovens cônjuges na noite do casamento.

Se olharmos a imagem de **Danaide** por outro ângulo, perceberemos diferenças sutis no movimento das mãos e na base da obra - com acabamento mais rústico. O restante segue fielmente o desenho de Camille.

Até o momento não foram encontrados documentos que revelassem a intenção da artista ao realizar este desenho. Provavelmente as cartas foram destruídas, como a maioria dos croquis. No entanto, o que me leva a supor que esta obra seja da autoria de Camille, esculpida a partir de seu desenho, é que na década de 1880 ela estava empenhada em produzir os personagens da **Porta do Inferno** no ateliê de Rodin. Outra pista que me leva a crer que **Danaide** é uma obra colaborativa foi a escolha por um tema mitológico, preferência que Camille revelou desde os seus primeiros anos de criação.

Neste sentido, acredito que o desenho **Nu dormindo** tenha sido o esboço para a obra **Danaide** esculpida em mármore por Camille e assinada por Rodin.

- **20. Paul Claudel aos 20 anos – 1888**

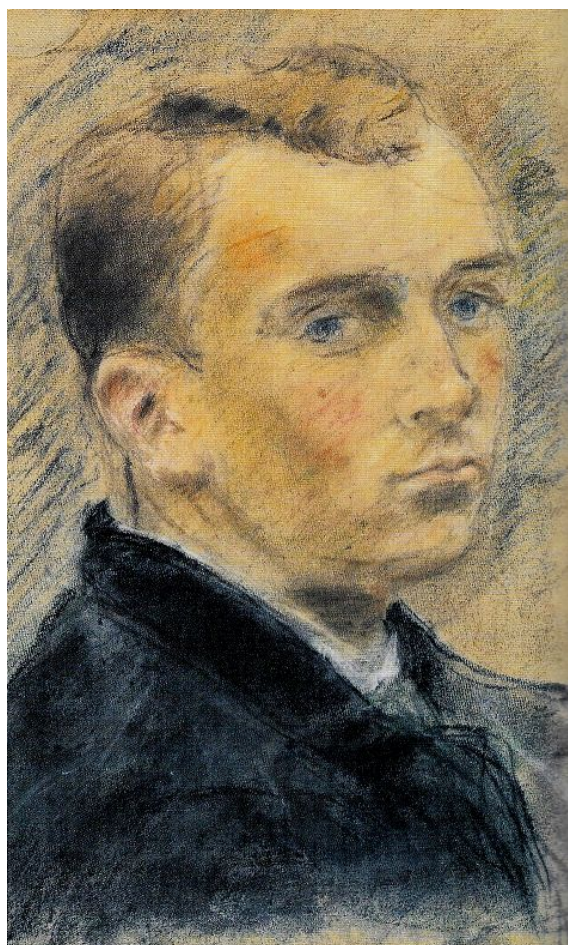


Figura 82 - Paul Claudel com 20 anos. Camille Claudel - 1888

Fonte: Museu Camille Claudel

Desenho realizado com lápis de cor sobre papel em 1888. Não assinado, tem como dimensões 43 cm x 34 cm.

Neste **Retrato de Paul Claudel** percebemos a energia, a ambição e certa distância sonhadora. Foi realizado um ano antes da publicação de *Tête d'Or*, momento de pleno combate espiritual do poeta.

Ele foi dado por Reine Paris (filha do poeta) a sua filha Reine-Marie Paris, em reconhecimento por seus trabalhos sobre Camille Claudel.

Assim como nos **desenhos do Dr. Jeans, Florence Jeans e Nu dormindo**, percebemos o traço rápido de Camille e a mistura de cores para criar volumes e formas.

- **21. Ferdinand de Massary - 1888**



Figura 83 - Ferdinand de Massary. gesso / bronze. Camille Claudel - 1888
Fonte: Museu Camille Claudel

Este bronze foi realizado a partir do gesso original doado por Suzanne Mulsant, neta de Ernest de Massary, ao Museu Jean de La Fontaine de Château-Thierry.

Realizado em 1888, não assinado, tem como dimensões: 43 cm x 29 cm x 29,5 cm.

Ferdinand de Massary (1855-1896) era cunhado de Camille, casado com Louise sua irmã.

Dos três irmãos, apenas Louise não procurou uma carreira. Embora ela tenha se casado jovem, seu marido Ferdinand de Massary, magistrado, morreu oito anos após o casamento, deixando-a viúva com um filho pequeno para criar.

Sobre a intenção da artista ao produzir esta obra, não foram encontrados até o momento cartas ou documentos que revelassem as circunstâncias de sua confecção. No entanto, pelas datas é possível inferir que Camille tenha realizado esta escultura no ano do casamento de sua irmã com Ferdinand, podendo ser um presente de casamento ou uma homenagem ao magistrado.

- **22. Busto de Rodin – 1889**



Figura 84 - Busto de Rodin. gesso / bronze. Camille Claudel - 1889

Fonte: Museu Camille Claudel

Realizado em 1889 pela fundição François Rudier, tem como dimensões 40,7 cm x 25,7 cm x 28 cm. Assinado Camille Claudel (com caduceu).

Este bronze foi editado em 15 exemplares pelo *Journal Mercure de France*, numerados de 1 a 15, portando a marca do caduceu. No entanto, Camille ficou contrariada com o trabalho de remover as emendas e gravar o caduceu, e ademais, mal

remunerada, abandonou este trabalho sem terminar. Os exemplares não gravados foram devolvidos.

A cabeça com traços marcados, nariz e testa forte refletem aqui saliências de cada pequeno músculo e rugas marcando o rosto do escultor. Esse foi o assunto do trabalho de Camille Claudel várias vezes, também aparecendo em desenhos como no retrato de Rodin realizado por ela em 1888.

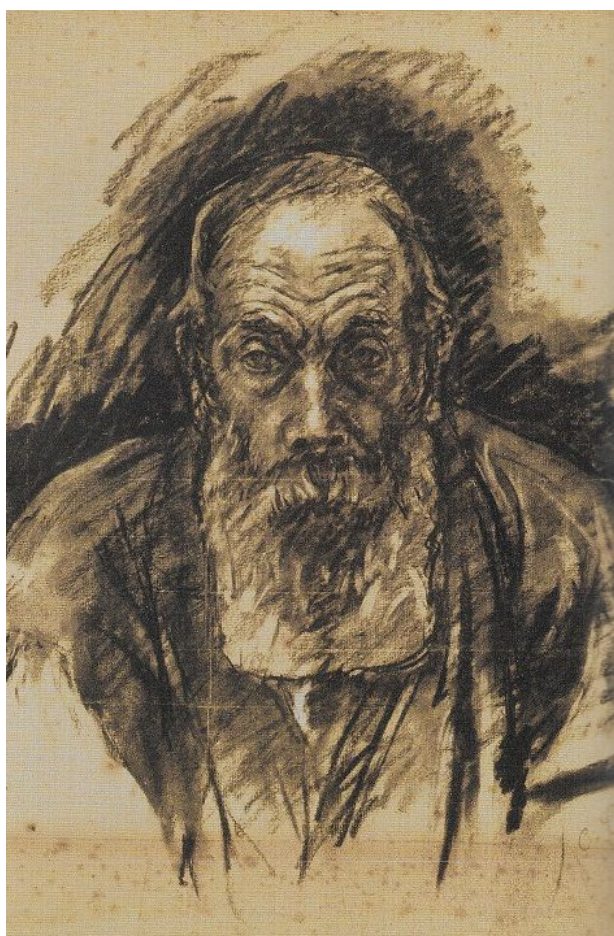


Figura 85 - Auguste Rodin. Desenho. Camille Claudel - 1889

Fonte: Museu Camille Claudel

Exibido pela primeira vez no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes em 1892, o **Busto de Rodin** foi imediatamente notado, despertando a admiração dos críticos pelos quais Camille Claudel conseguiu traduzir "o rosto calmo e profundo do gênio" como Edmond Pilon em Iris enfatizou em 1900. Portanto, a obra se tornou uma

espécie de emblema, um retrato oficial do artista que acompanha grandes exposições dedicadas a Rodin em todo o mundo ainda hoje.

Embora Camille nunca mencionasse Rodin em suas cartas a Florence Jeans, a artista trabalhou neste busto desde 1888, e muitas vezes se sentiu frustrada porque Rodin não parava para posar para ela. O trabalho foi abandonado e retomado várias vezes, o barro secou e o busto pareceu a ponto de desmoronar. Ele foi salvo no último momento, Camille fez um novo molde a partir do original e finalmente conseguiu terminar. A fundição foi paga por Rodin e o Busto exibido no Salão de 1892.

Segundo Rodin, *“este trabalho foi a cabeça mais bonita já esculpida depois de Donatello⁴¹”* e ele absolutamente queria vê-la bem colocada no Salão. Sua determinação levou a um incidente cômico com o Ministro de Belas Artes, que, felizmente, era seu amigo. Quando Rodin foi ver o busto antes da abertura do Salão, ele descobriu que o local não era adequado e pediu que fosse alterado. Infelizmente, o novo local lhe convinha ainda menos e Rodin, muito envergonhado, pediu que o colocasse de volta onde ele estava no início. *“Se fosse sobre uma obra minha, eu não voltaria a essa questão, ele tentou explicar, mas tenho o dever de defender os interesses de uma jovem artista cujo verdadeiro talento merece precisamente a solicitude mais profunda.”⁴²*

Rodin não precisou se preocupar porque o trabalho foi muito bem recebido pelos críticos. Obviamente, também havia detratores e, desta vez, Camille perdeu o apoio de Paul Leroi, que lamentava a maneira rodinesca de interpretação:

[...] seu Busto do escultor Rodin, do qual ela é aluna, justificaria mais eloquentemente os louvores de que ela é digna se ela não tivesse, para meu grande pesar, a mania de imitar seu mestre em vez de se contentar em ser ela mesma. (LEROI, 1892, pg.18)

Paul Leroi não entendeu que, na verdade, Camille ofereceu um exemplo perfeito do valor de seu método. Morhardt saiu em defesa de Camille na ocasião:

De qualquer lado que olhemos, os perfis estão sempre corretos, sem falhas, sem retoques, sem hesitação. Outros viram lá um busto soberbo, gritando vida latente e uma maravilha de interpretação, poderosa de imaginação, de grande ritmo. (MORHARDT, 1898. pg. 730)

⁴¹ Bibliothèque de l'université d'Oslo, cite dans Grunfeld, 1987, pg.221

⁴² Rodin, 1985, t.I, pg. 130

O mau humor de Paul Leroi talvez tivesse sido causado pelo novo Salão do Champ-de-Mars, onde o **Busto de Rodin** estava exposto. Leroi odiava este novo Salão e discursava contra todos os artistas que ali participavam.

Apesar das discussões causadas por esta obra no meio artístico, em maio de 1892 Camille escreveu bastante animada a Edmond Bigand-Kaire (cofundador do jornal artístico e literário *La Plume*):

Prezado Senhor, Saiba que estou muito emocionada com sua gentileza em relação a mim, com sua apreciação muito lisonjeira de minhas obras e muito honrada por dar à minha velha [Cloto] um lugar em sua coleção entre as belas obras que você possui. É sua como você deseja e a soma de 300 francos que você me oferece é mais do que suficiente, apenas você não poderá se apossar dela até o final da exposição de Artes Liberais [...] Recebi a notícia de que meu Busto do Sr. Rodin foi aceito no Champs-de-Mars e eu estou muito feliz. (Camille Claudel, 1892 *apud* PARIS, 2015, pg.48)

Em 1900 Camille teve problemas com o pagamento deste busto, enviando uma carta de cobrança a Karl Boës, editor do jornal *La Plume*:

Senhor, lamento muito incomodá-lo, mas lembro que, se eu lhe vendi meu busto por um preço tão pequeno, é porque eu precisava de dinheiro, caso contrário, eu teria preferido mantê-lo ou vendê-lo a pessoa que se ofereceu pagá-lo imediatamente. Então, por favor, entregue os 250 francos restantes à pessoa que eu enviar, e lhe dará o recibo. Receba minhas sinceras saudações. C. Claudel. (Camille Claudel, 1900 *apud* PARIS, 2015. pg.85)

Neste mesmo ano, Camille escreveu a Léon Gauchez (Paul Leroi) solicitando sua ajuda para que Rodin não expusesse seu **Busto** no Pavilhão da Alma em 1900:

Caro senhor, espero que continue melhorando e que, apesar deste mau momento, em breve eu tenha o prazer da sua visita, como você me prometeu. De qualquer forma, não saio de casa enquanto o aguardo. Parece que o Sr. Rodin pretende colocar em sua exposição seu busto feito por mim, algo a que eu ainda não o autorizei e gostaria muito de poder evitá-lo. Receba, Sr. Gauchez, enquanto aguardo o prazer de vê-lo, minhas saudações ansiosas. C. Claudel. (Camille Claudel, 1900 *apud* PARIS, 2015. pg. 209)

Percebemos neste momento que Camille e Rodin haviam rompido relações. Esta carta revela o desejo de Camille em não conversar e manter distância de Rodin, solicitando ao amigo em comum que interviesse no caso. Ao final, o **Busto** não foi exposto no Pavilhão da Alma conforme seu desejo.

Em julho de 1901, Camille escreveu a Gustave Geffroy, agradecendo pela venda de seu **Busto**:

Caro senhor e amigo. Levei o Busto de Rodin ao Sr. Moreau e recebi o dinheiro e agradeço por me proporcionar esse momento de alívio. Vou para a casa dos meus pais passar oito dias. Voltarei semana que vem. Espero ter a honra de mostrar minha oficina. Receba, enquanto aguardo o prazer da sua visita, minha amizade sincera. Camille Claudel. (Camille Claudel, 1901 *apud* PARIS, 2015. pg. 302)

Nestas cartas é possível perceber a trajetória da artista, a dificuldade na criação da obra, o seu processo criativo procurando a forma final da escultura refazendo o modelo várias vezes, assim como a comercialização de suas esculturas, as dificuldades financeiras e a dependência da ajuda dos críticos de arte para divulgarem seu trabalho de maneira favorável e conseguir encomendas. Camille se mostrou uma artesã: modelando barro, talhando o mármore, cuidando de cada detalhe da fundição, buscando o apoio do Estado, negociando com os compradores, críticos e expositores. Ela empreendeu uma missão difícilíssima de artista, produtora e marchand... Esta mulher teve uma atuação muito forte e incomum para a época!

- 23. Irmão e Irmã 1890



Figura 86 - Irmão e Irmã, Camille Claudel - 1890

Fonte: Museu Camille Claudel

Este gesso foi realizado em 1890 por Camille em seu ateliê na Rua Notre-Dame-des-Champs a partir de uma modelo que segurava uma criança nos braços, conforme fotografia abaixo, e serviu a Rodin para assinar o bronze **Irmão e Irmã** como se fosse de sua autoria.

Vale a reflexão a respeito do comportamento de Rodin: ele assinava as obras de Camille porque seguia a tradição de mestre de ateliê? Porque menosprezava o sexo feminino? Porque menosprezava (ou protegia) sua amante? Porque era um oportunista? Porque gostaria de acrescentar a seus trabalhos, já reconhecidos, o gênio criativo da discípula? Quem foi Rodin, afinal, que despertou tanta fúria e causou tantos ressentimentos a Camille Claudel?



Figura 87 - Camille esculpindo Irmão e Irmã, fotografia. 1890

Fonte: Museu Camille Claudel

Nesta fotografia percebemos ainda a **Cabeça de Giganti** à esquerda e **Um Lutador** à direita, corroborando o fato de que Camille também modelou **Os Lutadores** (assinado por Rodin) na mesma época, provavelmente para a **Porta do Inferno**.



Figura 88 - Irmão e Irmã assinado por Rodin - 1890

Fonte: Museu Rodin de Paris

O bronze fundido por Alexis Rudier e assinado por Rodin tem como dimensões 38,3 cm x 19 cm x 20,5 cm e pertence a coleção do Museu Rodin de Paris.

Até o momento não foram encontradas cartas ou documentos além da fotografia exposta acima que revelassem a intenção da artista.

4.3 Anos de produção independente

- 24. Pequena Castelã – 1893



Figura 89 - Pequena Castelã, gesso / gesso patinado. Camille Claudel - 1893

Fonte: Museu Camille Claudel

O gesso da primeira imagem esteve conservado em Villeneuve-sur-Fère com a família de Camille. Originalmente havia dois gessos, mas um deles foi destruído durante um incêndio na fundição Coubertin de 1987. Realizado em 1893, não possui assinatura e tem como dimensões 33 cm x 28 cm x 22 cm.

O gesso patinado marrom possui as mesmas dimensões. Este gesso pertenceu ao pintor norueguês Frits Thaulow e foi adquirido da família do pintor por Reine-Marie Paris em 1989.

Existe um exemplar em bronze com as mesmas dimensões, realizado a partir do gesso patinado descrito acima.



Figura 90 - Pequena Castelã, bronze. Camille Claudel - 1893
Fonte: Museu Camille Claudel

A Menina de l'Islette, também chamada de **Pequena Castelã**, recebeu este nome por causa do castelo próximo a Azay-le-Rideau no vale do Loire. Teve como modelo a neta da Sra. Courcelles, proprietária do local.

Camille e Rodin costumavam passar o verão neste local entre 1887 até 1891, quando neste ano a artista foi para Islette e Rodin ficou sozinho em Paris. Uma das hipóteses é de que ela foi esconder ou interromper uma gravidez indesejada.

Sobre a intenção da artista ao produzir esta escultura, não temos cartas ou documentos que confirmem ou refutem que **Pequena Castelã** seja uma obra autobiográfica, realizada a partir do drama pessoal do aborto.

As cartas que temos deste período endereçadas a Rodin, menciona apenas uma vez a obra **Pequena Castelã**.

Na carta escrita em julho de 1891, Camille escreveu a Rodin em tom amigável, mas não falou sobre a sua produção, nem sobre seu estado de saúde, citando apenas não ter nada para fazer, o que nos leva a crer que ela estava de repouso:

Sr. Rodin, como não tenho nada para fazer, escrevo para você novamente. Você não pode imaginar como o tempo está bom em L'Islette. Hoje eu comi na sala do meio (que serve como estufa), onde se pode ver o jardim de ambos os lados. Madame Courcelles me sugeriu que, se fosse agradável, você poderia comer lá de vez em quando e até sempre (acho que ela tem um desejo por isso) e lá é tão bonito! Fui passear no parque, tudo é ceifado, feno, trigo, aveia, você pode passear por toda parte, é charmoso. Se você cumprir sua promessa, conheceremos o paraíso. Você terá o quarto que deseja para trabalhar. A velha estará de joelhos, acredito. Ela me disse que eu poderia tomar banho no rio, onde a filha e a criada os tomam, sem nenhum perigo. Com sua permissão, farei o mesmo, porque é um grande prazer e evitarei ir aos banhos quentes em Azay. Se você puder me comprar um pequeno maiô, azul escuro com listras brancas, em duas peças, blusa e calça (tamanho médio), no Louvre ou no Bon Marché (em sarja) ou em Tours. Deito-me toda nua para me fazer crer que você está aqui, mas, quando acordo, não é mais a mesma coisa. Beijo-te. Camille. P.S. Sobretudo, não me engane mais. (Camille Claudel, 1891 *apud* PARIS, 2015. pg.476)

Esta carta explícita de Camille a Rodin foi praticamente a única encontrada em que percebemos o tom afetuosos: aqui ela se revela a amante enamorada, deitando-se nua a sua espera e encomendando um maiô, peça íntima do vestuário feminino.

Até o momento não foram encontradas mais cartas neste diapasão, porém, existe um pacote nos arquivos do Museu Rodin de Paris lacrado e escrito “caso Camille Claudel”, o qual não pude ter acesso. Talvez nestas correspondências haja mais cartas deste tipo, desenhos, fotografias que revelem um pouco mais acerca da vida e da obra dos artistas.

No ano seguinte, em 1892, Camille escreveu novamente a Rodin, agora num tom mais seco, e comentou sobre as dificuldades financeiras, a **Pequena Castelã, A Valsa** e alguns **desenhos** produzidos em Islette:

Senhor, estou de volta a Paris. Eu não pude trazer todas as minhas coisas de Islette porque teria me custado muito. Precisarei voltar lá no próximo ano. Eu consegui criar um pouco. Apenas para Madame Courcelles paguei 300 francos e 100 francos ao modelador; paguei 60 francos de viagem e bagagem adicional, peças, etc. Eu tenho 20 francos restantes e só trouxe de volta um grupo [A Valsa] e um busto [Pequena Castelã], minhas roupas, meus livros, meus desenhos etc. Almocei com a família Vaissier, que foram muito gentis e me tranquilizaram. Camille. (Camille Claudel, 1892 *apud* PARIS, 2015. pg.477)

A pequena modelo, com apenas seis anos se cansava facilmente, então a modelagem em argila exigiu sessenta e duas sessões, distribuídas em dois verões, justificando o retorno de Camille a Islette no ano seguinte.

Em carta escrita a Rodin em 25 de junho de 1893, Camille comenta seu estado de saúde agravado:

Sr. Rodin, eu estava ausente quando você veio porque meu pai chegou ontem. Fui jantar e dormir com a minha família. Quanto à saúde, não estou melhorando porque não posso ficar de cama, tenho que andar o tempo todo. Provavelmente não voltarei até quinta-feira. A senhorita Vaissier veio me ver e me contou todos os tipos de fábulas inventadas sobre mim em Islette. Parece que saio à noite pela janela da minha torre, pendurada em uma grande vassoura vermelha com a qual atiro fogo na floresta!!! (Camille Claudel, 1893 *apud* PARIS, 2015. Pg 478)

Percebemos pela leitura das cartas que a saúde de Camille estava bastante prejudicada neste período, provavelmente provocada pelo aborto, e a relação entre os amantes começara a se deteriorar.

Sabemos por uma carta de Paul Claudel escrita a Marie Rolland anos mais tarde de que Camille realmente provocou um aborto pelo menos uma vez, provavelmente em Islette, onde ela teria ficado meses se recuperando, o que confirma a hipótese da leitura das cartas acima:

27 de dezembro de 1939 – Saiba que uma pessoa de quem sou muito próximo cometeu o mesmo crime que você e que ela expia há 26 anos em um hospício. Matar uma criança, matar uma alma imortal, é horrível! Isso é horrível! como você pode viver e respirar com esse crime na consciência (talvez eu não o tenha entendido?) De qualquer forma, não falo com a indignação de um fariseu, mas com a compaixão de um irmão. (Paul Claudel, 1939 *apud* PARIS, 2015, pg.680)

Por estes escritos, percebemos que Paul, um católico fervoroso e radical, condenou Camille pelo episódio do aborto. Isso talvez possa explicar os motivos dele não ter retirado Camille do Hospital Psiquiátrico quando teve a chance após o falecimento de sua mãe.

Camille continuou a sua busca pelo rosto da criança perdida, e esculpiu outra versão da **Pequena Castelã**, agora com cabelos modificados, realizada em mármore entre 1895-96.



Figura 91 - Pequena Castelã, mármore. Camille Claudel – 1895-96

Fonte: Museu Camille Claudel

Sobre esta obra, em 28 de abril de 1894 Camille escreveu ao Ministério de Belas Artes solicitando uma encomenda oficial:

Senhor Ministro de Belas Artes, tenho a honra de chamar sua atenção para um busto de criança em bronze que exibi no Salão do Champ-de-Mars, onde aparece sob o n. 36 e propor que seja comprado pelo Estado. Acredito na crítica positiva que recebi sobre esse trabalho, e creio não aguardar muito a resposta para a minha solicitação. Com o mais profundo respeito, Sr. Ministro, sua serva muito humilde e dedicada. Camille Claudel. (no verso: aviso de recebimento em 28 de abril de 94 / recusa de compra em 7 de julho de 94). (Camille Claudel, 1894 *apud* PARIS, 2015, pg.20)

Antoine Bourdelle, colaborador e prático de Rodin, e também amigo de Camille, apresento-a a Henri Fontaine, que lhe encomendou a **Pequena Castelã** em mármore, hoje no Museu de Arte e Indústria de Roubaix.

Em 10 de maio de 1895 Camille escreveu a Antoine Bourdelle, em resposta a uma possível encomenda:

Senhor, seria possível sim fazer outro busto em mármore semelhante ao que exibi no Salão [Pequena Castelã], mas levaria pelo menos três meses e o preço seria de 1500 francos. Se essas condições forem adequadas para o Sr. Henri Fontaine, me informe o mais breve possível. Fico muito lisonjeada com a admiração que você demonstra pelos meus trabalhos. O apoio de um artista como você é muito precioso para mim. Por favor, aceite, senhor, meus agradecimentos, e a expressão de minha amizade. Camille Claudel. 113 boulevard d'Italie. (Camille Claudel, 1895 *apud* PARIS, 2015. pg.91)

Em resposta, Antoine Bourdelle conseguiu efetivar a venda para Camille, além de pedir um preço mais elevado, 2500 francos pela escultura, ocasião na qual a escultora lhe escreveu agradecendo:

Senhor, você me alegra muito ao me dizer que conseguiu efetivar a encomenda do meu pequeno busto em mármore e por um preço mais alto do que eu imaginava. Vou começar a trabalhar imediatamente. Você me devolveu um pouco da coragem que eu estava começando a perder. Estou muito emocionada disso vir de um artista como você, a admiração espontânea é uma coisa rara e preciosa. Receba meus agradecimentos e a expressão de meus sentimentos devotados. Camille Claudel. P.S. Se possível, pedirei um pequeno adiantamento para comprar o mármore. (Camille Claudel, 1895 *apud* PARIS, 2015. pg.92)

Em maio de 1895 Camille escreveu a Léon Gauchez solicitando que ele lhe encomendasse esta obra:

Por que você não compra meu pequeno busto [Pequena Castelã], que estava no Salão Nacional de 1894, em bronze, e pelo qual o próprio Puvis de Chavannes me escreveu uma carta de felicitações? Eu vos faria um bronze muito bom por 600 francos, não é muito caro e você me faria um favor! (Camille Claudel, 1895 *apud* PARIS, 2015 pg. 202)

Após a leitura das cartas e relacionando-as ao momento histórico vivido por Camille, é possível inferir que **Pequena Castelã** seja uma das poucas obras que tem

caráter autobiográfico, como afirmou Paul Claudel no Catálogo de 1951 para o Museu Rodin. A figura da “criança perdida” aparecerá com frequência na obra de Camille após 1893.

- **25. Aurora – 1893**



Figura 92 - Aurora, chefe-modelo / bronze. Camille Claudel - 1893

Fonte: Museu Camille Claudel

Este bronze foi realizado pela Fundição Eugène Blot a partir do chefe-modelo também produzido por ele a partir do gesso original. Assinado Camille Claudel, tem como dimensões 33,2 cm x 25,7 cm x 30,7 cm.

Nesta obra é possível reconhecer o rosto da **Pequena Castelã**, diferindo apenas os cabelos mais volumosos caídos sobre o ombro esquerdo.

Aurora (em latim: Aurora, em grego: Αουρόρα), na mitologia romana é uma titânide e uma deusa do amanhecer. Nas histórias romanas, Aurora renovava-se todas as manhãs ao amanhecer e voava pelos céus anunciando a chegada do amanhecer. Aurora é filha dos titãs Hiperião e Teia, tendo como parentes seus dois irmãos, o Sol, divindade

solar (equivalente a Hélios na mitologia grega) e Luna, a deusa da lua (equivalente a Selene, na mitologia grega). Também tinha muitos maridos e quatro filhos, os ventos Norte, Leste, Oeste e Sul, um dos quais foi morto.

Um de seus maridos era Titono, a quem ela havia inicialmente tomado como amante. Aurora pediu a Júpiter para conceder a imortalidade a Titono, no entanto, deixou de pedir-lhe a juventude eterna. Como resultado, Titono acabou envelhecendo eternamente.



Figura 93 - Aurora. mármore. Camille Claudel - 1900

Fonte: Museu Camille Claudel

Esta versão em mármore foi entalhada por Pompon (prático no ateliê de Rodin e amigo de Camille) em 1900. A obra não foi vendida e ficou guardada em Villeneuve-sur-Fère com a família da escultora. Em 1913 a imagem apareceu no jornal *L'Art Décoratif*

sob o título **Aurora**, de propriedade de Louise de Massary. Neste momento, Camille já estava internada no hospital psiquiátrico.



Figura 94 - Fotografia de Aurora, 1913

Fonte: L'Art Décoratif

Sobre esta obra, Camille escreveu a Paul em 07 de dezembro de 1909:

Não leve minhas esculturas para Praga, não quero expor nesse país: admiradores desse calibre não me interessam. Gostaria em breve de ter o reconhecimento da Aurora, já que são apenas 15 francos, vou retirá-la no próximo mês e tentarei vendê-la. Envie de volta para mim o mais rápido possível. Você está certo, a justiça não poderia fazer nada contra o Sr. H'brart e os grandes do seu povo, o que é necessário com essas pessoas, é revólver, um e único argumento. É assim que deve ser, porque observe que, ao deixá-lo sem punição, incentiva outros que descaradamente expõem minhas obras e ganham dinheiro com ela sob a direção do Sr. Rodin. Minha pretensão vocação o trouxe de volta! Até breve. Camille. (Camille Claudel, 1909 *apud* PARIS, 2015. pg. 123)

- **26. Cadela roendo osso – 1893**



Figura 95 - Cadela roendo osso, bronze. Camille Claudel - 1893

Fonte: Museu Camille Claudel

Bronze da Fundição Alexis Rudier, realizado em 1893, assinado Camille Claudel na base da obra. Tem como dimensões 15 cm (sobre uma base de madeira) x 22,5 cm x 11 cm.

Este bronze pertenceu a atriz Marguerite Moreno, esposa de Marcel Schwob, grande amigo de Paul Claudel e Camille. Marguerite Moreno doou o bronze a Paul Claudel e este permaneceu na família do poeta até 1998.

Não foram encontrados cartas ou documentos até o momento que revelassem a intenção da artista ao produzir esta obra.

No entanto, sabemos pela leitura de sua biografia que, após a saída do ateliê de Rodin, Camille passava muito tempo nas ruas observando as coisas e as pessoas,

desenhando, e esculpindo pequenas maquetes. Cadela roendo osso pode ser resultado destas observações.

Outra hipótese que pode ser considerada é que na data da produção desta obra Camille havia rompido a convivência com Rodin, e suas dificuldades financeiras começaram a surgir. Cadela roendo osso pode ser a representação dela mesma, vivendo de migalhas, sem encomendas oficiais, dependendo do favor dos amigos para vender suas obras a preço ínfimo.

- **27. As Bisbilhoteiras (versões em bronze e gesso) – 1893**



Figura 96 - As bisbilhoteiras, bronze e mármore. Camille Claudel - 1893

Fonte: Museu Camille Claudel

Bronze com biombo em mármore realizado em 1893 pela Fundição Eugène Blot, a partir de um gesso desaparecido. Assinado Camille Claudel. Não numerado. Tem como dimensões 32 cm x 34 cm x 24 cm.



Figura 97 - As bisbilhoteiras, gesso. Camille Claudel - 1893

Fonte: Museu Camille Claudel

Existe outra versão desta obra em gesso com barra transversal no banco e cabelo modificado realizado em 1896, assinado C. Claudel. Tem como dimensões 40 cm x 40 cm x 40 cm. Ele foi exposto no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes de 1895.

Podemos testemunhar o processo criativo de Camille ao realizar esta obra em uma carta enviada a Paul Claudel em dezembro de 1893, onde ela comenta sobre este projeto e envia o primeiro esboço desta obra:

Meu querido Paul, sua última carta me fez rir, obrigada por suas flores americanas. Eu tenho muitas idéias novas que você realmente iria gostar, você ficaria muito entusiasmado. Eles vêm a minha mente, aqui está um esboço do último projeto: A Confidencia, três personagens escutam a outra atrás do biombo. (Camille Claudel, 1893 *apud* PARIS, 2015. pg. 122)

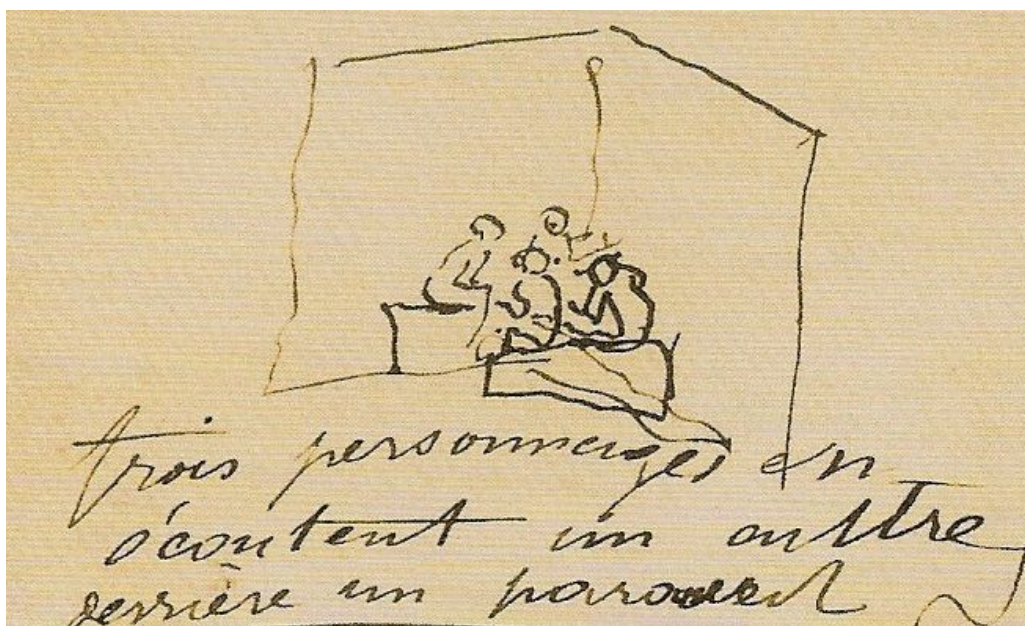


Figura 98 - A Confidência, esboço. Bico de pena. Camille Claudel - 1893

Fonte: Museu Camille Claudel

Em maio de 1895, Camille escreve a Léon Gauchez a respeito desta obra:

Fico feliz em lhe dizer que meus negócios estão melhor desde a última vez que o vi: foi requisitado um mármore do meu pequeno grupo de mulheres sentadas [As bisbilhoteiras]; terei grande prazer em realizá-lo. Eu acho que foi você quem falou sobre mim e agradeço sinceramente. Até o prazer de vê-lo novamente, aceite, Sr. Gaucher, a garantia de minha respeitosa amizade. Camille Claudel. (Camille Claudel, 1895 *apud* PARIS, 2015. pg. 202)

O *Journal L'Art Décoratif* publicou a fotografia do primeiro gesso realizado por Camille, um estudo encontrado em seu ateliê após a internação no hospital psiquiátrico. Este estudo fez parte da exposição de 1951 realizada no Museu Rodin.



Figura 99 - As Bisbilhoteiras, gesso original patinado (estudo). Fotografia – 1913
Fonte: Journal L'Art Décoratif

Em 08 de janeiro de 1896 Camille escreveu a Léon Gauchez novamente:

Caro senhor, deixe-me oferecer-lhe meus votos de feliz ano novo. Espero que você esteja bem. Quanto a mim, ainda trabalho muito. Estou esculpindo meu pequeno grupo [As bisbilhoteiras] em uma pedra transparente com suporte de bronze, que tenho certeza você gostará muito. Até o prazer de vê-lo novamente um dia, receba senhor, meus respeitosos tributos. Camille Claudel. (Camille Claudel, 1896 *apud* PARIS, 2015. pg.203)

Em março de 1896, Camille escreve a Mathias Morhard:

Caro senhor, terei prazer em jantar com você no domingo à noite, não apenas para me deleitar com rizotto, mas também para ter o prazer de falar com você sobre todos os meus projetos. Começo agradecendo muito por ter obtido do Sr. Ganderax a publicação dos artigos de meu irmão, meus pais ficarão encantados

ao saber as boas novas. Você me pergunta se terei muitas coisas no Salão deste ano. Ai de mim! Você e o Sr. Rodin sabem quanto tempo se leva para esculpir o mármore, é um trabalho longo e difícil. Eu faço o possível para terminar minhas pequenas bisbilhoteiras de mármore, acho que estão muito boas, mas vou precisar imediatamente de um trabalhador inteligente para me ajudar a polir as pequenas mulheres, se você (ou Sr. Rodin) puderem, me envie um, vocês me farão um grande favor. (Camille Claudel, 1896 *apud* PARIS, 2015. pg. 443)



Figura 100 - As Bisbilhoteiras, mármore, Camille Claudel - 1896

Fonte: Museu Camille Claudel

Na imagem acima, **As Bisbilhoteiras** foram esculpidas em mármore e percebemos pela carta endereçada a Mathias Morhardt as dificuldades de Camille em terminar esta obra, embora ela tivesse uma técnica excelente.

Dentre as análises realizadas e as leituras das cartas, não foi a primeira vez que a escultora expôs o quão penoso era trabalhar com este material: o mármore era caro, difícil de adquirir, e o entalhe demorado. Ao polir as obras, a poeira atacava sua alergia

causando tosse e espirros, como consta na carta na carta endereçada a Gustave Geffroy de 1905:

Meu querido Geffroy. É desnecessário dizer-lhe que, desde o outro dia, ainda estou tossindo e espirrando, polindo com raiva o grupo que destrói minha tranquilidade... (Camille Claudel, 1905 *apud* PARIS, 2015, pg. 306)

Na análise da poética de Camille, percebemos que ela partia da observação do cotidiano, e representou nesta obra uma cena de mulheres fofocando um segredo. Outra informação que podemos inferir da análise das cartas e das obras, é que ela explorava um mesmo tema realizando a obra com pequenas modificações, acréscimo de texturas e pesquisa de materiais alternativos como o mármore e o ônix.

Sobre a crítica de arte a respeito desta obra, William Sarment escreveu a Mathias Morhardt em 03 de outubro de 1896:

Caro senhor, não há necessidade de você me levar para passear nos museus de antiguidades para me convencer, comparando os méritos da obra de Srta Claudel. Eu vi suas **Bisbilhoteiras**. É um trabalho muito notável, pela flexibilidade da modelagem, pela sensação de vida, pela sensação do movimento expressivo. Partilho a sua admiração e, se discordamos, é uma questão de formas e proporções.. (William Sarment, 1896 *apud* PARIS, 2015. pg. 627)



Figura 101 - As Bisbilhoteiras, ônix. Camille Claudel - 1896

Fonte: Museu Camille Claudel

Embora a crítica de arte na época não considerasse as mulheres como artistas profissionais, Camille contava com alguns admiradores do mundo da arte, que consideravam o seu talento independente do fato dela ser mulher.

- 28. A Valsa - 1893



Figura 102 - A Valsa, desenho. Camille Claudel - 1893

Fonte: Museu Camille Claudel

Este croqui testemunha o processo criativo de Camille que recorria a desenhos preparatórios antes da execução em argila de suas esculturas. Realizado com bico de pena e tinta marrom sobre papel creme, possui a assinatura de Camille Claudel. Data de 02/02/1893, como se pode perceber no canto inferior esquerdo, e tem como dimensões 23 cm x 15 cm.

Em 1893, **A Valsa com véus** em gesso, foi exposta no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes. Esta obra foi encontrada por Reine-Marie Paris com o bisneto do compositor Gatien Marcaillou d'Aymeric (1807-1855) criador da música *A Valsa*.



Figura 103 - Valsa com véus. bronze. Camille Claudel - 1893

Fonte: Museu Camille Claudel

Após o estudo realizado por Mathias Morhardt, Camille Claudel produziu uma dúzia de variações da **Valsa** que diferem entre si na inclinação dos dançarinos, na base, no drapeado, na abertura da mão da dançarina, na colocação do beijo do dançarino, no material utilizado e na coloração final da obra.



Figura 104 - A Valsa, quatro versões. Coleção do Museu Camille Claudel – 1895-1905

Fonte: Museu Camille Claudel

As quatro versões apresentadas no Museu Camille Claudel (da esquerda para a direita) são: Gesso patinado marrom e retocado pela artista, 1896, assinado C. Claudel, com dimensões 43,7 cm x 37 cm x 17,5 cm; Bronze “grande modelo” de 1905 da Fundição Eugène Blot, 46,4 cm x 37,5 cm x 19,7 cm, assinado C. Claudel; Edição em arenito queimado, também chamado de A Valsa Azul. Emile Muller nº5 de 1895, assinado C. Claudel, com dimensões 40,5 cm x 37,5 cm x 18 cm; Gesso patinado “Frits Thaulow” de 1896, não assinado, com dimensões 43 cm x 39,5 cm x 18,5 cm.

Sobre **A Valsa Azul**, Emile Muller abriu em 1854 em Ivry uma usina de arenito industrial destinado a fabricação de canalização. Mas em seguida ele se interessou pela composição de arenito de arte a partir de modelos fornecidos por artistas contemporâneos a Camille Claudel. Esta Valsa foi exposta na galeria de Art Nouveau de S. Bing em 1895.

Em 1892 Camille solicitou ao Ministro de Belas Artes que ordenasse uma tradução em mármore da **Valsa**. Em sua versão original, atualmente desaparecida, os dançarinos estavam nus. Armand Dayot, escandalizado, exigiu da escultora que vestisse seus personagens em seu primeiro relatório:

Eu começo por declarar que todos os detalhes deste grupo são de uma perfeita virtuosidade de execução, e que o próprio Rodin não teria executado com mais arte e consciência a vida fremente dos músculos até o calafrio da epiderme. Mas, por dois motivos, esta obra não pode ser aceita tal como me foi apresentada, primeiramente, o violento toque de realidade que dela emana não lhe permite, apesar de seu incontestável valor, um lugar em uma galeria aberta ao público. A proximidade dos sexos é mostrada com uma surpreendente sensualidade de expressão que exagera consideravelmente a nudez absoluta de todos os detalhes humanos. (DAYOT, 1892 *apud* PINACOTECA, 1997. pg 118)

No entanto, sua avaliação revela, no restante do relatório, uma interpretação inesperada:

A Valsa, certamente, é um gênero de exercício provavelmente longínquo, 'época em que o homem andava inteiramente nu sob a claridade dos céus'. Sei que, noutros tempos, Jupter, apavorado por formar monstruosidades andróginas, separou os sexos, e que Vênus, compadecendo-se desses seres, lhes ensinou o volteio, a dança rodopiante que novamente reunia os seres. (DAYOT, 1892 *apud* PINACOTECA, 1997. pg 120)

Camille atendeu ao pedido do Ministro de Belas Artes, colocando véus esvoaçantes no casal. Armand Dayot refez o seu relatório após verificar as modificações e, com parecer favorável, elaborou um decreto em 09 de março de 1893 para encomendar **A Valsa** em mármore, ao preço de seis mil francos. Inexplicavelmente, este decreto nunca foi assinado.

Na minha interpretação, infelizmente, quando Camille escolheu simbolizar a atração sexual, ela se viu em uma área proibida para mulheres, e sua escultura se tornou inaceitável para a sociedade da época. A encomenda prometida não se concretizou e a versão em mármore nunca foi executada.

Na primavera de 1894, Camille escreveu a Maurice Fenaille, mecenas e colecionador de arte, convidando-o para conhecer o seu ateliê e, possivelmente, comprar-lhe algumas obras:

Senhor, queira por gentileza me desculpar por eu ter tomado a liberdade de lhe escrever. Tive a honra de conhecê-lo no ateliê do Sr. Rodin, onde eu fui aprendiz. Eu trabalho agora para mim mesma e gostaria ter a honra da sua visita em minha oficina. Eu ficaria muito feliz e muito lisonjeada em saber sua opinião sobre meus trabalhos, particularmente sobre a minha próxima exposição no Salão do Champ-de-Mars. Você poderá ver na loja do Sr. Siot-Decauville no Boulevard des Italiens a reprodução em bronze do meu grupo A Valsa com véus de 90 cm que foi exibida em gesso no último Salão. Espero senhor, que não desdenhe em me conceder o favor de sua visita, embora meu

ateliê seja um pouco distante. Eu recebo geralmente aos domingos durante todo o dia. Por favor, aceite senhor, a garantia da minha mais alta consideração. Srta Camille Claudel. (Camille Claudel, 1894 *apud* PARIS, 2015 pg.190)

Após 1893 Camille passou a ter graves problemas financeiros: sem ajuda da família, sem encomendas oficiais do Estado e sem o salário do ateliê de Rodin, a escultora procurava, por meio das cartas, atrair a simpatia de compradores para suas obras.

Outra estratégia era escrever aos seus amigos críticos de arte, como Gustave Geffroy, Léon Gauchez e Mathias Morhardt, oferecendo-lhes obras na esperança de que eles encontrassem meios de vendê-las.

A carta de 26 de fevereiro de 1905 demonstra a situação crítica na qual a artista se encontrava:

Meu caro Geffroy, deixe-me oferecer a você esse pequeno grupo A Valsa. Se você puder vender alguns exemplares, me fará um grande favor, porque, depois da discussão com minha família, estou numa posição desesperada. Receba minha amizade sinceras. C. Claudel. (Camille Claudel, 1905 *apud* PARIS, 2015. pg. 303)

Um mês depois, em março de 1905, Camille consegue uma venda, e motivada pela extrema necessidade, pede a escultura de Gustave Geffroy emprestada para poder vendê-la, na impossibilidade de realizar outra rapidamente:

Meu caro Geffroy, me pedem o grupo A Valsa dentro de 24 horas, mas meu modelador não pode vir por causa da imprensa no Salão. Por favor, me empreste a sua obra, devolvarei exatamente a mesma em oito dias. Desculpe-me, estou em pânico! Sua devotada. C. Claudel. (Camille Claudel, 1905 *apud* PARIS, 2015. pg.303)

Não consta nas cartas a intenção da artista ao esculpir esta obra, porém, considero essa escultura uma das mais importantes porque é como mulher que Camille reivindica sua sensualidade. **A Valsa** rodopiante, com eixo vertical deslocado é puro movimento.

A hostilidade do diretor de Belas artes não impediu que A Valsa recebesse a aclamação favorável de muitos críticos. Para Mirbeau, a Srta. Camille Claudel

abordou com ousadia o que talvez seja o mais difícil de interpretar pela estatuária: um movimento de dança. Para que não se tornasse grosseira, não ficasse congelada em pedra, ela colocou arte infinita. (BOURDEAU, 1893. pg.823)

O desequilíbrio produzido pelo eixo oblíquo das figuras entrelaçadas e acentuado pelo véu longo e ondulado da mulher traduz o movimento da dança, enquanto o equilíbrio harmonioso entre sensualidade e espiritualidade, característica das esculturas de Camille, é encontrado no abraço do casal.

- **29. Cloto Calva – 1893**



Figura 105 - Cloto Calva, bronze. Camille Claudel - 1893
Fonte: Museu Camille Claudel

Bronze realizado pela Fundição Valsuani. Assinado C. Claudel, tem como dimensões 41 cm x 20 cm x 15 cm. Este bronze foi realizado a partir do gesso vendido ao Museu d'Orsay em 1988.

Sobre a intenção da artista ao produzir esta obra, Camille se inspirou na Mitologia⁴³: as Parcas (na mitologia romana), ou Moiras (na mitologia grega) eram filhas da Noite (ou de Zeus e de Têmis). Divindades que controlavam o destino dos mortais e determinavam o curso da vida humana, decidindo questões como vida e morte, de maneira que nem Zeus poderia contestar suas decisões. Eram também designadas *fates*,

⁴³ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Parcas>

daí o termo fatalidade. São três deusas: Nona (Cloto), Décima (Láquesis) e Morta (Átropos). Cloto tece o fio da vida, Décima cuida de sua extensão e caminho, e Morta corta o fio. Interessante notar que em Roma havia o calendário solar para os anos, e o lunar para os meses. A gravidez humana é de nove luas, não nove meses; portanto Nona (Cloto) tece o fio da vida no útero materno, até a nona lua; Décima (Láquesis) representa o nascimento efetivo, o corte do cordão umbilical, o início da vida terrena, o indivíduo definido, a décima lua. Morta (Átropos) é a outra extremidade, o fim da vida terrena, que pode ocorrer a qualquer momento.



Figura 106 - Cloto Calva, gesso. Camille Claudel - 1893

Fonte: Museu d'Orsay

Existe uma segunda versão desta obra que foi apresentada no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes em 1893. Realizada em gesso, não assinado, tem como dimensões 90 cm x 49,5 cm x 43 cm. Com cabeleira volumosa e extravagante, pode ser assimilada à meada do destino. Posteriormente, esta obra permaneceu no ateliê de Camille e foi armazenada com Philippe Berthelot após a internação da escultora, até sua exposição no museu Rodin em 1951. Paul Claudel a doou para o Museu Rodin em 1952.



Figura 107 - Cloto, gesso. Camille Claudel - 1893

Fonte: Museu Rodin de Paris

Sobre esta obra, Camille escreveu duas cartas em julho de 1899 a Karl Boës, diretor da revista *La Plume*: “Senhor, se você desejar minha Cloto em seu museu, poderei deixá-la contigo por um tempo quando retornar do Salão. Receba minhas amizades. C. Claudel.” (Camille Claudel, 1899 *apud* PARIS, 2015. pg. 84)

“Senhor, eu estava no campo e não consegui responder imediatamente. Se ainda quiser minha Cloto em seu museu, escreva você mesmo para o meu transportador habitual: Matias 176 av. do Maine. Ele pode vir e levá-la quando quiser. Eu gostaria de colocá-la a venda, o preço seria de 3000 francos. Receba

meus cumprimentos. C. Claudel. (Camille Claudel, 1899 *apud* PARIS, 2015, pg. 84)

Em outra ocasião, Maurice Gillemot, diretor do jornal *L'Europe Artiste* publicou em 28 de maio de 1899 uma matéria sobre o Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes, realizado de 1º de maio a 30 de junho de 1899. Essa matéria foi assinada sob o pseudônimo de R. Chopon acusando Camille de copiar Rodin, em particular por sua **Cloto**, dizendo que esta obra se parecia muito com um desenho de Rodin, provavelmente executado antes da realização da obra **Aquela que foi a Bela Heaulmière**. Quando Camille leu a publicação, ficou furiosa e escreveu-lhe uma carta em maio de 1899 exigindo uma retratação pública:

Senhor, li com espanto o seu relato do Salão no qual você me acusa de copiar um desenho de Rodin para minha Cloto. Não teria dificuldade em provar que Cloto é uma obra absolutamente original; além do fato de não conhecer os desenhos do Sr. Rodin, gostaria de salientar que eu tiro meus trabalhos da minha própria cabeça, tendo ideias mais do que suficientes para realizá-las. Rodin, que acusa os outros de copiá-lo, faria bem em publicar precisamente neste mesmo jornal que seu **Gênio da Guerra** foi copiado inteiramente de Rude (ver Arco do Triunfo, Place de l'Étoile). Solicito que publique em seu jornal a retificação devida. (Camille Claudel, 1899 *apud* PARIS, 2015, pg 339)

Sobre a carta acima, podemos inferir que Camille não devia ter uma personalidade fácil: respondia a quem quer que fosse, desde o Ministro de Belas Artes até os críticos dos jornais – guerreira, ela brigava com todos os que a acusavam de copiar Rodin. Ela pagou um preço alto pela proximidade com o escultor. Sábias foram as palavras do escultor romeno Constantin Brancusi (1876-1957) quando afirmou em 1907 ao ficar apenas um mês trabalhando no ateliê de Rodin: “Não cresce nada à sombra das grandes árvores”.⁴⁴

Em 18 de março de 1895, Mathias Morhardt escreveu ao diretor de Belas Artes solicitando um mármore para Camille:

Caro diretor, permita-me apresentar um pequeno pedido a favor da senhorita Claudel, a jovem escultora que, creio que posso lhe dizer de maneira totalmente confidencial, está em uma situação um tanto difícil. A Srta Claudel precisa

⁴⁴ «Il ne pousse rien à l'ombre des grands arbres» ... Peu heureux de son sort, il quittera Rodin un mois plus tard... – 1907, Constanti Brancusi. www.lavenir.net.

realizar um trabalho que lhe traria algum dinheiro, um pedaço de mármore de cerca de 1m x 0,30 x 0,30. Sei que o regulamento autoriza a entrega de mármore apenas para obras encomendadas pelo Estado, mas não seria possível fazer uma pequena exceção para a senhorita Claudel que, provavelmente, melhor do que eu, você aprecia o belo talento? Não preciso garantir-lhe que toda a minha gratidão estará com você e imploro que aceite, meu caro diretor, a expressão da minha respeitosa devoção. Mathias Morhardt. (Mathias Morhardt, 1895 *apud* PARIS, 2015, pg. 622)

Infelizmente o pedido foi recusado. As dificuldades financeiras de Camille começaram a se agravar ainda mais neste período, e, embora seus amigos críticos de arte tentassem conseguir-lhe encomendas oficiais e materiais para trabalhar, o Estado se recusava a ajudá-la.

Em 24 de maio de 1897 Mathias Morhardt escreveu a Paul Claudel falando sobre o sucesso da escultora no Salão do *Champs de Mars*, e também que Camille fora vítima de violência, perseguida por dois ex-funcionários de seu ateliê:

...Srta Claudel sua irmã teve um sucesso considerável no Salão do Champ-de-Mars. Podemos dizer que ela ocupa um dos primeiros lugares hoje, se não o primeiro. Infelizmente, ainda existem dificuldades, e que são devidas à própria essência de seu gênio! Ela passou uma semana muito dolorosa com dois de seus práticos, a quem ela dispensou e que a perseguiram com extraordinária maldade: nós os prendemos na sede da polícia. Espero que sirva de lição a eles. A Cloto em mármore está quase terminada. Em breve a enviaremos ao Museu do Luxemburgo, mas novamente temos algumas dificuldades. Envio-lhe, prezado senhor, meus cumprimentos.. (Mathias Morhardt, 1897 *apud* PARIS, 2015, pg. 628)

O mármore citado nesta carta foi financiado pelos artistas agrupados no comitê Puvis de Chavannes, e principalmente por Rodin. Este último manteve o trabalho em seu depósito por alguns anos, como consta na carta de Auguste Rodin a Mathias Morhardt de 27 de junho de 1905:

Meu caro amigo, recebi uma carta ofensiva da senhorita Claudel, que me diz que roubei um mármore dela [Cloto]. Ele está no ateliê e ainda não pude admiti-lo no Luxemburgo. Você quer ver este caso? Eu não quero ficar com isso. Viajo por 10 dias e depois estou à sua disposição para devolvê-lo. Meus cumprimentos a Sra. Morhardt. Seu amigo. Rodin. (Auguste Rodin, 1905 *apud* PARIS, 2015, pg. 639)

Em resposta, Mathias Morhardt escreveu a Rodin em 05 de julho de 1905:

Caro mestre e amigo, esperarei o seu retorno da Espanha para falar com você sobre a questão do mármore da senhorita Claudel. Mas também estou me preparando para viajar. No entanto, tentarei passar amanhã a tarde na rue de l'Université. A acusação da Srta Claudel de você ter roubado um mármore dela é extravagante. Eu acho que não há razão para retirá-lo do ateliê. Este mármore, pelo qual você deu mil francos e para o qual o fundo Puvis de Chavannes deu aproximadamente 1100 francos, foi combinado de ficar com você até o dia em que possamos fazer o Estado aceitá-lo. Se você não se importa, cuidaremos desse assunto no final das férias com Mirbeau e Geffroy. (Mathias Morgardt, 1905 *apud* PARIS, 2015. pg.639)

Em dezembro de 1905, Mathias Morhardt pediu ao curador do museu do Luxemburgo que aceitasse a doação desse mármore para resolver a questão. Léonce Bénédicté invocou a suposta opinião do Conselho de Museus para se opôr a uma doação oficial. O trabalho não foi listado em um inventário e foi colocado em uma escadaria perto do escritório do conservador, de onde **Cloto** desapareceu para sempre.

Percebemos pela leitura das cartas de Rodin e Mathias Morhardt que em 1905 Camille começou a apresentar os primeiros sinais da doença.

Isso também pode ser inferido por meio da leitura da carta de Paul Claudel a Gabriel Frizeau em 15 de novembro de 1905:

... Eu tinha certeza que você ia gostar das obras da minha irmã... A pobre menina está doente e duvido que ela possa viver por muito tempo. Se ela fosse cristã, não haveria motivo para lamentar. Com toda sua genialidade, a vida dela foi cheia de contratempos e repugnâncias... (Paul Claudel, 1905 *apud* PARIS, 2015. pg. 641)

Para Camille, **Cloto** concentra em seu corpo flácido e seios murchos a sedução das carnes estéreis, os gozos mórbidos dos braços sem alegria, onde os corpos se enlaçam, privados do amor do coração. Camille acumula nesta imagem de mulher velha as figuras de seus ódios, todas as imagens loucas da feminilidade, sua sedução mortífera, tema que será retomado na **Idade Madura**.

Um ano antes de esculpir **Cloto**, Camille sofreu/provocou um aborto em Islette. Sabemos que a figura mitológica desta Moira representa aquela tece o fio da vida no útero materno. Estendendo a obra à vida de Camille, vejo a artista subjugada,

conformada com a perda do filho tão esperado. Cloto teceu os laços mortais ao redor da vida, encarcerou o seu desejo, forçando-a a renúncia.

Seu corpo é como a mortuária representada em **Cloto**, cuja sedução de suas carnes estéreis amargará eternamente a ausência, negará a maternidade, fruto do seu relacionamento clandestino com Rodin.

Embora os temas mitológicos fossem da preferência de Camille, neste caso, acredito que também podemos considerar a obra **Cloto** como autobiográfica, representando poeticamente a própria artista naquele momento histórico de sua vida.

- **30. Idade Madura – 1894**

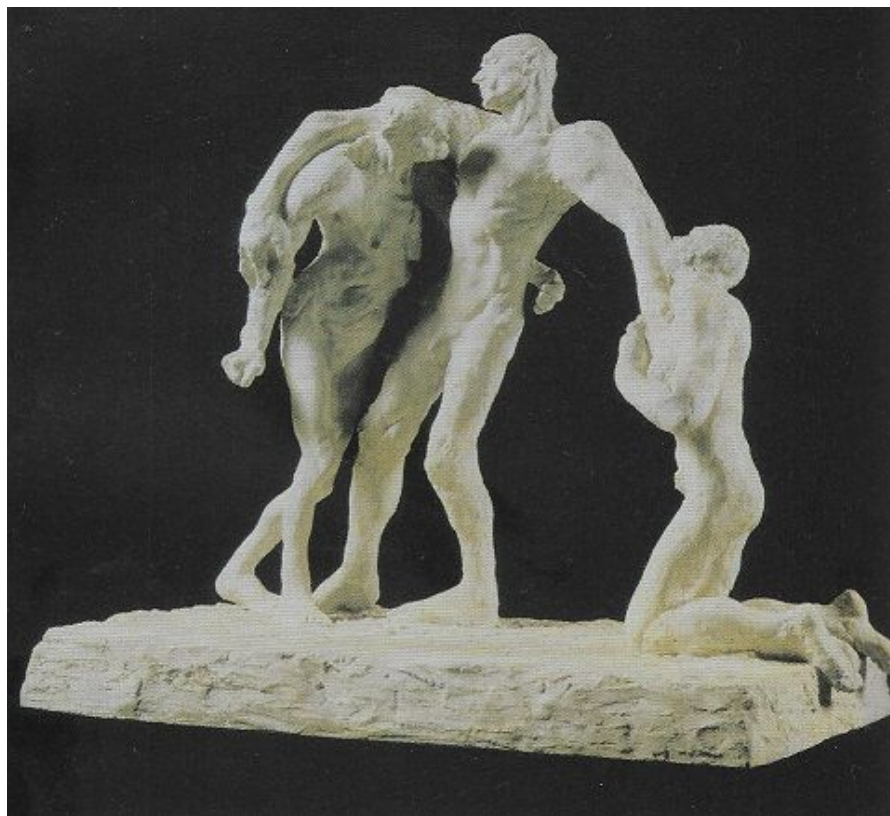


Figura 108 - Primeira versão Idade Madura, gesso. 1895

Fonte: Museu Rodin de Paris

Realizada em 1895, a imagem acima foi a primeira versão de **Idade Madura**, na qual a jovem ainda está agarrada ao braço do homem. Realizada em gesso, tem como dimensões 87 cm x 99,5 cm 52,5 cm. Este gesso foi doado por Paul Claudel ao museu Rodin em 1952, após a exposição de 1951, e nunca foi fundido em bronze. Esta obra também foi denominada **As Idades da Vida**.



Figura 109 - Segunda versão Idade Madura, gesso. 1898
Fonte: Museu Rodin de Paris

Nesta 2ª versão, a jovem está claramente destacada do homem. Exposta no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes de 1899, a obra também foi publicada no jornal *L'Art Décoratif* em julho de 1913.



Figura 110- Idade Madura, bronze. 1898.
Fonte: Museu Rodin de Paris

Obra produzida em bronze em 1898 pela fundição Eugène Blot. Assinado C. Claudel, tem como dimensões: 61 cm x 85 cm x 37 cm. Nesta versão, a jovem tem a mão destacada do homem, como no gesso da segunda versão.

Eugène Blot, após adquirir os direitos de reprodução de **Idade Madura**, reduziu pela metade o tamanho da obra, a fim de assegurar uma melhor comercialização. Ele realizou 05 exemplares, dos quais apenas um foi encontrado.

A primeira encomenda pública oficial para Camille Claudel ocorreu em julho de 1895. Era para ser um retrato histórico em bronze ou mármore de Gaston d'Orleans. Graças a Armand Silvestre, Camille conseguiu mudar esta encomenda para uma criação mais pessoal, **A Idade Madura**. O preço do gesso foi fixado em 2.500 francos, cuja liquidação final ocorreu apenas em 1899, quatro anos após a encomenda.

Carta de 25 de julho de 1895 do Ministério de Belas Artes a Camille Claudel:

Srta, Eu tenho a honra de vos informar que o Sr. Ministro solicitou que você execute, de acordo com o modelo que você enviou ao Inspetor de Belas Artes, o modelo de gesso de um grupo que representa A Idade Madura. Uma soma de dois mil e quinhentos francos, (2.500 F), foi alocada a você para a execução deste trabalho. Por favor, aceite, senhorita, a homenagem do meu respeito. (Ministério de Belas Artes, 1895 *apud* PARIS, 2015. pg. 20-21)

Carta resposta de 27 de julho de 1895 de Camille Claudel ao Ministério de Belas Artes:

Recebi sua comunicação na qual você me convidou a executar A Idade Madura pelo preço de 2500 francos. Tenho a honra de responder que aceito com prazer esta encomenda que você gostaria de me confiar. Aceite, com todos os meus agradecimentos, a homenagem de todo o meu respeito. Camille Claudel. 113 Boulevard d'Italie. (Camille Claudel, 1895 *apud* PARIS, 2015. pg. 21)

Em um relatório favorável de Armand Silvestre, foi prevista a ordem para a execução da **Idade Madura** em bronze, e o decreto foi preparado. Mas o diretor de Belas Artes, Roujoun, ordenou o cancelamento da ordem em 24 de junho de 1899. Tudo indica que essa reversão resultou de uma intervenção de Rodin, que acabara de descobrir o gesso no Salão, e julgou a obra inadequada, como se fosse uma acusação dirigida contra ele.

O Estado tomou assim o lado de Rodin contra a escultora. Por vários anos, Camille tentou fazer com que o governo reconsiderasse sua recusa. Consciente de que seu gesso, adquirido pelo Estado, só poderia ser salvo por sua tradução em bronze, ela o manteve em seu ateliê, recusando-se a devolvê-lo ao depósito dos mármore.

Na carta de 14 de outubro de 1898 de Camille Claudel para o Ministério de Belas Artes, a artista comunicou o término da obra e solicitou a presença do Inspetor do Ministério em seu ateliê para verificação da escultura:

Sr. Diretor, tenho a honra de informar que o grupo que você teve a gentileza encomendar de mim para o Estado intitulado A Idade Madura terminou. Peço que você envie um inspetor para ver esse grupo pela segunda vez: foi Sr. Armand Silvestre quem, pela primeira vez, foi responsável por examiná-la. Na pendência de sua resposta, por favor aceite, Sr. Diretor, a expressão de minha alta consideração. Camille Claudel. 63 Rue de Turenne. (Camille Claudel, 1898 *apud* PARIS, 2015. pg. 21)

Dois meses depois, numa carta escrita em 26 de dezembro de 1898, Camille Claudel escreveu ao Ministério de Belas Artes solicitando (com pouca diplomacia) o restante do pagamento prometido pela obra:

Senhor, você me fez a honra, há quatro anos, de encomendar o grupo A Idade Madura no qual você me deu 1000 francos, e ainda falta 1500 francos para

receber. Numa primeira recusa da sua parte, meu pai lhe escreveu uma carta a qual você não se dignou responder. (É muito provável que, se meu pedido fosse apoiado por alguns de seus amigos, como o Sr. Rodin, ou o Sr. Morhardt por exemplo, você não hesitaria em me pagar o que me deve). Vou me limitar a apontar que já gastei 2.000 francos adiantados neste grupo, e se ele agrada ou desagrada a Rodin ou a Morhardt, devo ser paga pela obra, sem que seja para eles que eu tenha que pedir. Acredite, não estou disposta a ficar esperando, nem mesmo por você. Receba, Sr. Diretor, a expressão de minha consideração. Camille Claudel. (Camille Claudel, 1898 *apud* PARIS, 2015. pg.21-22)

Diante da contínua recusa do Estado em realizar o bronze, Camille passou os direitos de fundição a Fumière e a Eugène Blot, mantendo o gesso em seu ateliê até sua internação.

Durante todos esses anos de problemas com o Estado sobre a **Idade Madura**, Camille se convenceu ser vítima de Rodin que, segundo ela, procurou recuperar o gesso para destruí-lo com a ajuda da Administração.

No ano seguinte, em 05 de janeiro de 1899, Camille escreveu ao Ministério de Belas Artes novamente, solicitando o saldo restante devido pela obra **Idade Madura**:

Senhor, venho lembrá-lo da promessa que me foi feita por uma carta do Ministério e assinada por Roujon em 23 de dezembro, a ser liquidada nos primeiros dias de janeiro por uma soma de mil e quinhentos francos que me são devidos pelo Estado por um grupo em gesso intitulado A Idade Madura. Ainda sem receber nenhuma notícia, espero que não se esqueça de mim e que tenha a gentileza de me colocar entre os primeiros da lista de artistas a serem pagos e que seja o mais rápido possível. Receba, Senhor, a garantia da minha distinta consideração. Camille Claudel. (Camille Claudel, 1899 *apud* PARIS, 2015. pg.22)

Em carta resposta escrita em 10 de janeiro de 1899 do Ministério de Belas Artes para Camille Claudel, o Inspetor comunicou a ordem de pagamento pelo seu grupo:

Senhorita, em resposta à sua carta de 05 de janeiro deste ano, tenho a honra de informar que a soma de mil e quinhentos francos, representando o saldo remanescente do preço pedido por seu grupo A Idade Madura, foi agendado no início do mês. Portanto, em breve você receberá do departamento de contabilidade um aviso convidando-a a vir e retirar o mandato estabelecido para seu benefício. (Ministério de Belas Artes, 1899 *apud* PARIS, 2015. pg.22)

Em 08 de fevereiro de 1900, Camille Claudel escreveu a seu amigo Léon Gauchez para que interviesse junto ao Estado para que este voltasse atrás na decisão a respeito da encomenda da **Idade Madura**:

Caro senhor, desculpe-me por incomodá-lo novamente, mas você foi tão bom comigo que ainda confio em você e espero conseguir sua ajuda. Peço-lhe mais uma vez que me apoie no Ministério pela encomenda em bronze do meu grupo, a Idade Madura, que está agora na Exposição Universal com muitos mármores que eu mesma executei e que devem provar a você o quanto eu trabalhei e quanto, apesar de minhas imperfeições, fiz esforços para produzir coisas novas, em vez de simplesmente procurar ganhar dinheiro[...] (Léon Gauchez, 1900 *apud* PARIS, 2015. pg. 209)

Entre 1905 e 1907 a briga entre Camille Claudel e o Ministério de Belas Artes continuou: o Estado solicitando a devolução do gesso **A Idade Madura** ao depósito dos mármores e Camille insistindo na tradução em bronze do seu grupo. A questão nunca se resolveu: Camille não devolveu o gesso e o Estado jamais fundiu esta obra.

Sobre a intenção da artista ao executar esta obra, em dezembro de 1893 Camille escreveu uma carta a Paul contando sobre seus novos projetos e croquis, entre eles constava **A Idade Madura**, então chamada **O grupo de três**:

[...] Obrigada por me emprestar dinheiro: desta vez não irei recusar, porque eu esgotei os 600 francos que mamãe me enviou, então, por favor, não hesite em me enviar 150-200 francos, se você não se importar. Recentemente, tive infortúnios: um moldador, para se vingar, destruiu várias obras acabadas em meu ateliê, mas não quero entristecê-lo com isso. [...] Ainda estou trabalhando em meu Grupo de Três, vou colocar uma árvore inclinada que expressará o destino. (Camille Claudel, 1893 *apud* PARIS, 2015. pg.122)

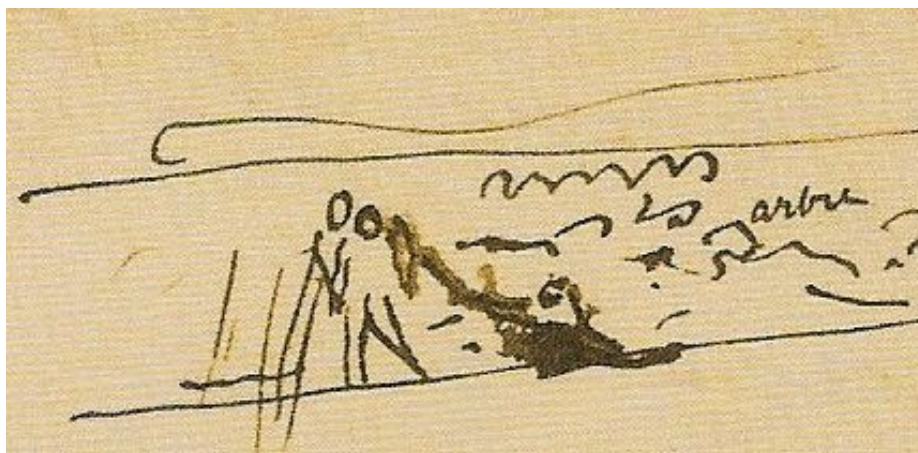


Figura 111 - Croqui: grupo de três (Idade Madura) - 1893

Fonte: Museu Camille Claudel

A carta acima suscita algumas questões sobre a escultora: como seria o temperamento de Camille? Ela foi perseguida por alguns de seus empregados, e outros destruíram obras! Será que ela não os pagava? Não os tratava com respeito? Ou eles não aceitavam as ordens de uma mulher?

Pela leitura de outras cartas, podemos inferir que Camille possuía uma personalidade forte desde os tempos de estudante, produzindo e negociando suas obras, exigindo por meio de cartas o pagamento de suas obras, brigando com o Ministério de Belas Artes para fazer valer os seus direitos. Nesta época ela estava sem recursos financeiros, e pela leitura da carta enviada a Eugène Blot (página 258 desta tese) sabemos que Camille ficava sem pagar os serviços ou produtos adquiridos. Por este motivo, ela sofria assédio sexual, físico e moral, o que pode explicar o fato de alguns empregados a perseguirem e destruírem suas obras. Eram questões que ela precisava enfrentar sozinha.

Fortuna crítica revela que esta obra pode ser considerada autobiográfica, representando a ruptura do relacionamento amoroso de Camille com Rodin e a escolha do escultor por Rose Beuret, sua antiga companheira.

No entanto, em uma carta de Camille a Rodin, ela desmente esta teoria e explica a sua verdadeira motivação ao produzir a **Idade Madura**:

Você está errado ao pensar que é sobre você, você é um escultor Rodin, e não uma escultura. Você deveria saber. Sou eu essa velha que tem apenas o tempo sobre seus ossos, e a garota de joelhos que não encontra mais a juventude também sou eu, e o homem ainda sou eu, e não você. Eu dei a ele toda a minha solidez, e ele me deixou seu vazio em troca. Enfim, são três vezes eu, a santíssima trindade, a trindade do vazio. (Camille Claudel, 1898 apud NUYTEN, 1988)

A declaração de Camille a Rodin assumindo que era a jovem, a velha e o homem em **Idade Madura** mostra independência ou amargura? Despreendimento pelo ex-amante ou uma situação mal resolvida?

Considerando a explanação acima, ainda podemos considerar a obra **A Idade Madura** como autobiográfica⁴⁵, mas não da maneira como interpretávamos até este momento: podemos inferir que nesta escultura Camille expressou suas dificuldades enquanto artista e mulher, a idade que vai lhe pesando nos ossos (naquele momento histórico as mulheres eram consideradas velhas após os 30 anos de idade, principalmente se não fossem casadas), a juventude e o talento desperdiçado no ateliê de Rodin, e a sua energia considerada viril pelos críticos de arte, para esculpir mármore com a força de um homem, segundo os relatos da época, tudo se esvaindo com o tempo. Oração, o espírito da jovem se põe de joelhos em desespero com a impossibilidade de recuperar o tempo perdido.

Todos estes adjetivos que desqualificam a condição de Camille enquanto mulher e artista podem ter favorecido a criação desta obra, por identificação projetiva com os três personagens do grupo.

A jovem Implorante foi tornada independente do grupo em 1905, realizada em bronze pela fundição Eugène Blot em dois tamanhos diferentes: um grande com dimensões 67 cm x 65 cm x 37 cm, e outro pequeno com dimensões 28,3 cm x 25,5 cm x 16 cm. Este bronze teve 59 exemplares fundidos. Foi o grande sucesso de vendas de Eugène Blot.

⁴⁵ Quando me refiro ao termo autobiográfico, faço menção aos dizeres de Paul Claudel que julgou em 1951 que todas as obras de Camille eram um resumo dos momentos felizes e tristes de sua vida amorosa com Rodin. Considerando a própria fala da artista, ampliamos e desmistificamos esta ideia.

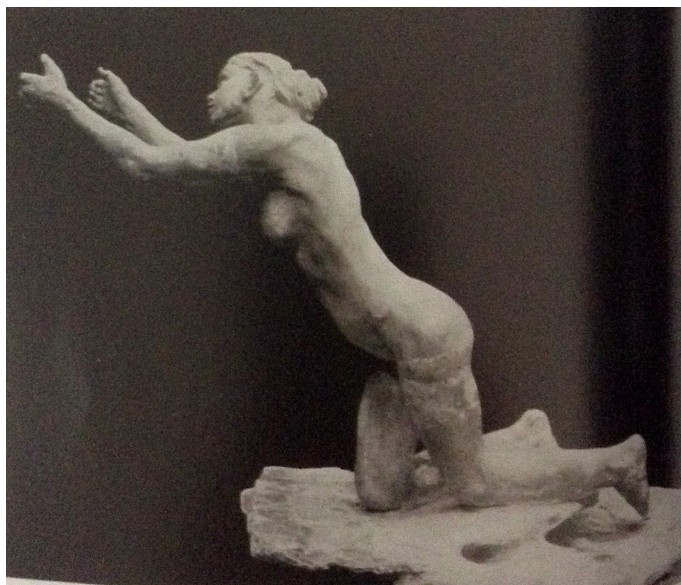


Figura 112 - A Implorante, gesso. Camille Claudel - 1905

Fonte: Foto dos Arquivos Nacionais de Paris



Figura 113 - A Implorante, bronze. Museu Camille Claudel - 1905

Fonte: Museu Camille Claudel

- **31. Leon Lhéritte - 1894**

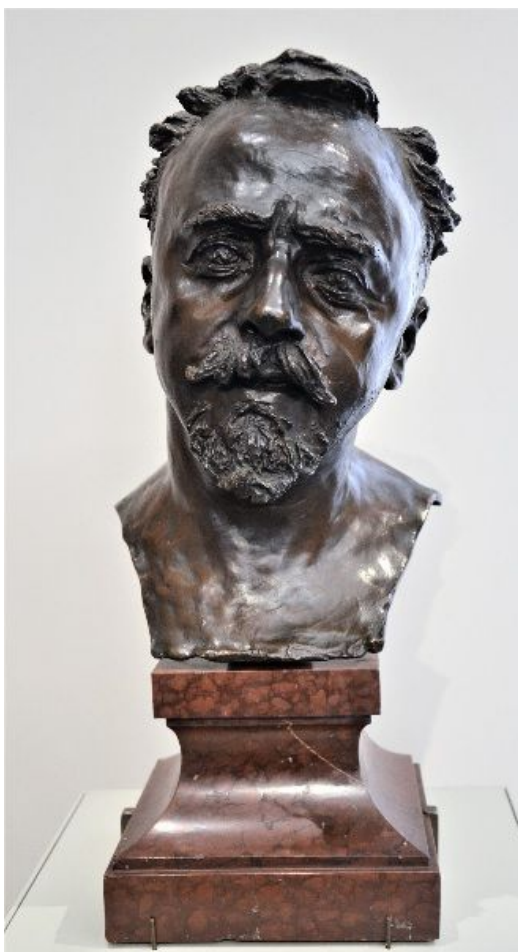


Figura 114 - Busto de Léon Lhéritte, bronze. Camille Claudel - 1894

Fonte: Museu Camille Claudel

Obra realizada em 1894 pela Fundição A. Gruet Ainé Fondeurs-Paris. Tem como dimensões 35 cm x 25 cm x 25 cm.

Este bronze foi realizado a partir de um gesso ainda não encontrado. Léon Lhéritte foi colega de Rodin na Petite École e eles participaram da fundação da Sociedade Nacional de Belas Artes.

Por intermédio de Rodin, Camille conheceu este pintor de paisagens e cenas rústicas.

Em uma carta escrita em dezembro de 1893, Camille relata a Paul Claudel sobre suas exposições e projetos:

[...] eu tenho um grande prazer em trabalhar. Vou apresentar no Salão de Bruxelas o Pequeno grupo de amantes [Vertumno e Pomona], o Busto com capuz [A prece], A Valsa em bronze, a Pequena de Islette [Pequena Castelã]. No Salão do próximo ano, o Busto de Léon Lhermitte, com uma cortina que voa e o Grupo de três [Idade Madura]. (Camille Claudel, 1893 *apud* PARIS, 2015. pg. 122)

Camille escreveu também a sua amiga Florence Jeans em 24 de fevereiro de 1889 a respeito do **Busto de Léon Lhermitte** e da presença de uma aluna em seu ateliê, dado desconhecido por mim até este momento:

[...] estou em processo de confecção do Busto de Lhermitte (pintor), pode ser que eu o mande para o Salão. Eu trabalho também no meu grupo A Valsa que ainda não terminei. Eu tenho uma aluninha inglesa de 10 anos que vem todas as manhãs [...] (Camille Claudel, 1889 *apud* PARIS, 2015. pg.361)

A respeito das alunas de Camille, Emilia Cimino escreveu a Auguste Rodin em 19 de fevereiro de 1899 solicitando aulas de Camille para duas jovens inglesas:

Caro Sr. Rodin, duas jovens, Senhorita Whitney e Senhorita Mac Laren, desejam muito ser suas alunas de escultura. Pedi que entrassem em contato com a Senhorita Claudel, que o substitui absolutamente[...]Elas esperam que, sendo alunas da Srta. Claudel, você permita que, de tempos em tempos, você veja os modelados delas, para também receber alguns conselhos. Acredito que, caso se dêem bem com a Srta. Claudel, você não terá dificuldades, porque sempre é muito generoso em ouvir e aconselhar os jovens. (Emilia Cimino, 1899 *apud* PARIS, 2015. pg 631)

Mary Preble escreveu a Rodin em 02 de março de 1899 a respeito das aulas com Camille: *“Ficaria feliz em enviá-las para Camille, mas acho que, no momento, ela está tão ocupada com seu Salão que não deseja ter alunas”*. (Mary Preble, 1899 *apud* PARIS, 2015. pg. 632).

Em 13 de maio de 1899, Otilie Mac Laren escreveu a Willian Wallace sobre a recusa de Camille em ministrar lições para suas alunas e preferir estar sozinha:

Afinal, parece que, por algum motivo, senhorita Claudel se recusa a nos dar lições. Depois de discutir os termos de um acordo e dar a Sra. Preble sua palavra de honra para cumprir sua promessa, ela escreveu um dia antes da primeira lição, que, ao reconsiderar o assunto, ainda preferia sua solidão! (Otilie Mac Laren, 1899 *apud* PARIS, 2015. pg. 632-633)

Em 28 de maio de 1899, Otilie Mac Laren escreveu a Willian Wallace o desfecho das aulas que Camille Claudel se recusou a ministrar e a opinião de Rodin a respeito deste assunto. **Interessante notar que Rodin naquele e momento percebeu que Camille estava começando a apresentar os primeiros sinais de desgaste mental, desculpando o comportamento inadequado de sua antiga companheira de trabalho** para as alunas de Camille:

Rodin nos diz que a pobre Srta. Claudel está sobrecarregada e muito doente e que essa mania de não ver ninguém é uma doença real... Ele cuidará das lições para as duas jovens e para nós uma vez por semana de graça. Cabe a nós conquistar Rodin e rezar para que a Srta Claudel permaneça no campo. (Otilie Mac Laren, 1899 *apud* PARIS, 2015. pg. 634)

Sobre a intenção da artista ao produzir o **Busto de Léon Lhermitte**, podemos considerar que, além do pintor e a escultora terem sido amigos bastante próximos, Léon admirava as esculturas de Camille e encomendou não apenas o seu próprio busto, como também o de seu filho **Charles Lhermitte**, como relatou Camille em uma carta a Florence Jeans em 19 de abril de 1889:

[...] eu expus neste ano no Salão o Busto do filho de Léon Lhermitte (pintor) em bronze, a abertura será em 1º de maio, mas eu não irei porque farei uma pequena visita a minha irmã em Dreux e depois irei a Villeneuve. Eu te escreverei novamente de lá [...] (Camille Claudel, 1889 *apud* PARIS, 2015. pg. 362).



Figura 115 - Busto de Charles Lhermitte, bronze. Camille Claudel - 1889

Fonte: Museu Camille Claudel

Em 19 de maio de 1892, Rodin escreveu ao diretor do jornal *Courrier de L'Aisne*, solicitando uma nota sobre ela em seu jornal. Neste pedido, o escultor cita **Léon Lhermitte** e seus bustos:

Permita-me falar sobre minha aluna, a Srta Camille Claudel que está na exposição e obteve muito sucesso com meu busto [...] Lhermitte, um artista emérito do Salão encomendou-lhe outro busto. Minha aluna já havia realizado um busto de um de seus filhos [Charles Lhermitte]. Os jornais de Paris lhe aumentam a reputação. Eu ficaria muito satisfeito se você levasse em conta o seu talento pudesse registrar no *Courrier de L'Aisne* este nome já bem conhecido da Srta Camille Claudel. (Auguste Rodin, 1892 *apud* PARIS, 2015. pg. 620)

- 32. Estudo para Hamadriade (versões em gesso e bronze) - 1895



Figura 116 - Hamadriade, gesso / bronze. Camille Claudel - 1895

Fonte: Museu Camille Claudel

A primeira imagem data de 1895, gesso com base (estudo). Não assinado, tem como dimensões 19,5 cm x 10 cm x 13 cm.

O bronze da segunda imagem, com base (estudo), realizado pela Fundição Coubertin foi assinado C. Claudel, e realizado a partir do gesso acima. Tem como dimensões 19,5 cm x 10 cm x 13 cm.

A intenção da artista foi exibir uma ninfa dos bosques, denominada **Hamadriade**, **Ofélia** ou **Jovem com Nenúfares**, e foi exibida no Salão de 1898.

As Hamadriades, temática da mitologia grega, assunto recorrente na poética de Camille, eram ninfas que nasciam com as árvores e com as quais partilhavam o destino, devendo protegê-las. Calímaco conta no seu Hino a Delos que a disposição e

temperamento destas deidades variavam em conformidade com a das suas árvores protegidas, dispensando-se em prantos quando havia da queda das folhas ou em estridente alegria à chegada das chuvas da primavera sobre a juventude das verdes folhagens.



Figura 117 - Hamadriade, fotografia. Camille Claudel - 1913

Fonte: Journal L'Art Décoratif

Sobre as encomendas realizadas, Camille escreveu uma carta a Maurice Fenaille no outono de 1897:

Sr. Fenaille, eu tenho a honra de vos relatar que cerca de um mês atrás lhe escrevi para avisar que o busto que você me encomendou há dois anos [Hamadriade] está completamente terminado. Se não obtiver uma resposta de sua parte, eu vou mandar a obra para a Galeria Bing onde ela será exposta por algum tempo. Você já me pagou 3 mil francos por este busto, mas por conta dos custos da obra, não posso entregá-la por menos de 4 mil francos. Se for possível me enviar os últimos mil francos, eu peço que o faça com certa urgência, pois tenho grande necessidade deste dinheiro. Se o Sr. Rodin for ver este busto, faça a gentileza de me contar francamente a sua opinião. Aguardo sua resposta. Receba Sr. a garantia da minha mais alta consideração. (Camille Claudel, 1897 *apud* PARIS, 2015. pg. 191)



Figura 118 - Jovem com Nenúfares (Hamadriade), mármore e bronze. Camille Claudel - 1900
Fonte: Journal L'Art Décoratif

Sobre a imagem acima publicada no jornal *L'Art Décoratif* de 1913, Camille Claudel escreveu a Maurice Fenaille em março de 1900:

Sr. eu agradeço muito os mil francos que você me enviou e que me permitirão pagar meus trabalhadores. Espero ter a honra de encontrá-lo um dia desses [...]
 PS: O seu busto em mármore e bronze [Hamadriade] não poderá ser devolvido no momento, pois ele foi aceito pelo júri do Salão e não poderá ser retirado de lá antes do prazo. (Camille Claudel, 1900 *apud* PARIS, 2015. pg 193).

Na carta seguinte percebemos novamente as dificuldades financeiras de Camille, que contava com o apoio dos amigos e, sobretudo, o dinheiro proveniente das encomendas que estes lhe faziam, mas que mal cobriam os gastos que a artista tinha com a execução de suas obras:

A Maurice Fenaille: Sr. eu agradeço por me permitir colocar na Exposição seu Busto de Ofélia [Hamadriade] e, sobretudo, de me proporcionar os meios de executá-la. (Camille Claudel, 1900 *apud* PARIS, 2015. pg 193)

Camille também costumava convidar os seus apoiadores, amigos e críticos de arte por meio de cartas para conhecer suas obras no ateliê e, possivelmente, adquiri-las:

A Léon Gauchez: Caro senhor, você prometeu vir me ver, mas ainda estou aguardando sua visita. Se você pudesse vir ao meu ateliê, veria o busto de mármore de que falo há tanto tempo. A Jovem com nenúfares, trabalhada até hoje e na qual trabalho há dois anos, após a jovem que lhe enviei. Ficaria feliz se você me fizesse uma pequena encomenda, porque trabalho com muita consciência e quase nunca ganho com minhas esculturas. (Camille Claudel, 1897 *apud* PARIS, 2015. pg 203)

Carta de Camille a Léon Gauchez escrita em setembro de 1897:

Sr. Gauchez, O Busto em mármore com folhas de nenúfares que desejo te mostrar está exposto na galeria Bing, Rue de Provence. Tenho certeza de que você ficará encantado se por acaso tiver a chance de vê-la. (Camille Claudel, 1897 *apud* PARIS. pg 204)

- **33. Pensamento profundo (versões em mármore e bronze) - 1898**



Figura 119 - Pensamento Profundo, bronze. Camille Claudel - 1898

Fonte: Museu Camille Claudel

Esta obra produzida em bronze foi assinada C. Claudel e tem como dimensões 23,7 cm x 22,4 cm x 19,3 cm. Realizado a partir do gesso exposto no Salão de 1898 na Sociedade Nacional de Belas Artes, foi indicado como propriedade de Joanny Peytel.

Também denominada **Mulher agachada em frente à lareira, Intimidade** ou **Lenha de Natal**.



Figura 120 - Pensamento Profundo, bronze e mármore. Camille Claudel - 1898
Fonte: Museu Camille Claudel

Existe uma segunda versão com lareira realizada em mármore e personagem e base em bronze. Fundido por Eugène Blot, possui a assinatura de C. Claudel. Tem como dimensões 24 cm x 23 cm x 23 cm. Este exemplar foi comprado pela Galeria Dieleman e posteriormente vendido a Philippe Cressent em 2007, em leilão público.

O gesso que Eugène Blot adquiriu os direitos de reprodução em 1905 foi utilizado para realizar o seu chefe-modelo, e, a partir deste, mais 10 exemplares.

Podemos inferir que a escolha de Camille pela mistura de materiais em suas esculturas seja influência do estilo *Art Nouveau* (1890-1920), marcado pela composição com materiais diferentes, o subjetivismo e simbolismo, a produção em série e a presença de linhas ondulantes e dinâmicas, a fim de transmitir a ideia de movimento.

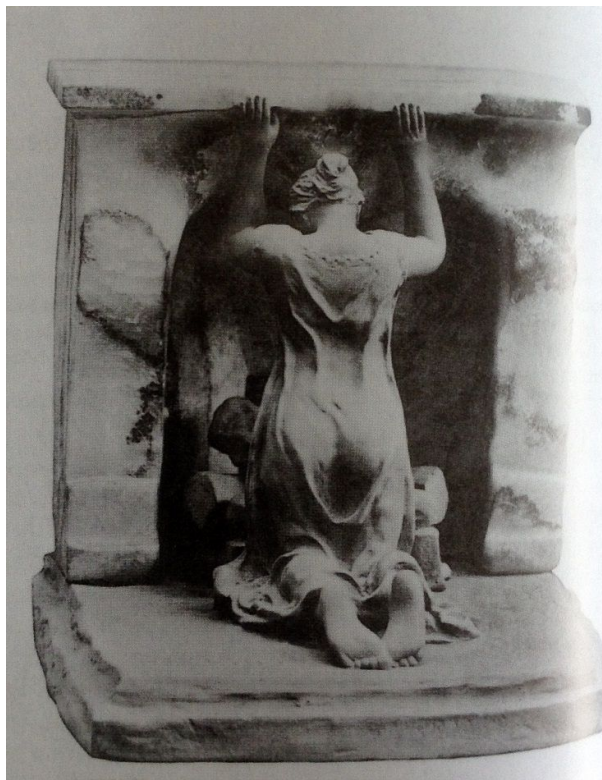


Figura 121 - Pensamento Profundo, gesso. Fotografia. Camille Claudel 1898

Fonte: Arquivos Nacionais de Paris

A terceira versão desta obra data de 1898, realizada em mármore e foi exposta em 1900 na Exposição Universal. A fotografia desta escultura consta no Jornal *L'Art Décoratif* de 1913, relatando que este mármore pertencia a Joanny Peytel. Atualmente ela pertence ao Museu de Sainte-Croix de Poitiers.



Figura 122 - Pensamento Profundo, mármore. Camille Claudel - 1900

Fonte: Museu de Sainte-Croix de Poitiers

Em carta de Camille Claudel a Karl Boës escrita no início de 1900, Camille convidou o diretor da revista *La Plume* para conhecer a sua nova obra, e, quem sabe, adquiri-la.

Senhor, no momento eu tenho um pequeno mármore harmonioso intitulado **A Lenha de Natal**, bastante atual como você pode perceber. Você ficará feliz em vê-lo. Ele estará comigo até o final da semana. Receba meus cumprimentos. C. Claudel. 19 Quai Bourbon. (Camille Claudel, 1900 *apud* PARIS, 2015. pg. 85)

Na carta escrita a Léon Gauchez em 10 de junho de 1898, Camille questionou o amigo por não ter gostado de suas novas produções, as quais, segundo a escultora, fez bastante esforço para “escapar a influência de Rodin”. Ela tenta se justificar porque quando executou o **Busto de Rodin** alguns anos antes, Léon Gauchez escreveu uma crítica severa contra a escultora, afirmando que ela possuía talento suficiente para não precisar copiar o estilo de Rodin.

Caro senhor, recebi o seu cheque de 1500 francos e agradeço muito por isso. Fico feliz que o **Busto de meu Irmão** continue a agradá-lo, mas lamento que você não tenha recebido bem meus outros trabalhos. Imaginei que aqueles exibidos no Salão este ano: *Hamadriade*, em mármore e bronze, e *Pensamento*

Profundo eram de um espírito peculiar a mim e que eu estava começando a escapar da influência de Rodin (para esse fim, fiz muitos esforços)[...] mas quanta energia é necessária para escapar de uma primeira e prejudicial influência! Ah sim! Você está certo em dizer que este homem me machucou! ... e ele fará isso comigo sempre. O que ele quer é que eu sempre dependa dele, a vida toda! É para me machucar às escondidas e depois fingir me salvar! O pensamento de que eu posso sobreviver sem ele o coloca em um estado terrível! (Camille Claudel, 1898 *apud* PARIS, 2015, pg.205-206)

Outro aspecto interessante que podemos perceber nesta carta é que, de certa forma, Camille admite ter acompanhado o estilo de Rodin em suas obras, mas que neste momento histórico, ela revela ao amigo que o escultor feriu seus sentimentos e agora ela está disposta a sobreviver ele, embora Rodin se esforçasse ao máximo para se aproximar dela, justificando sua atitude como uma possível “ajuda”.

Sobre a intenção da artista ao realizar **Pensamento Profundo**, podemos por meio das cartas perceber que além dela estar em uma busca estética de autoafirmação, a temática da obra revela a simplicidade do cotidiano, demonstrando uma cena comum nos países frios durante as festividades de Natal: acender um grande tronco de madeira na lareira.

- 34. Sonho ao pé da lareira - 1899

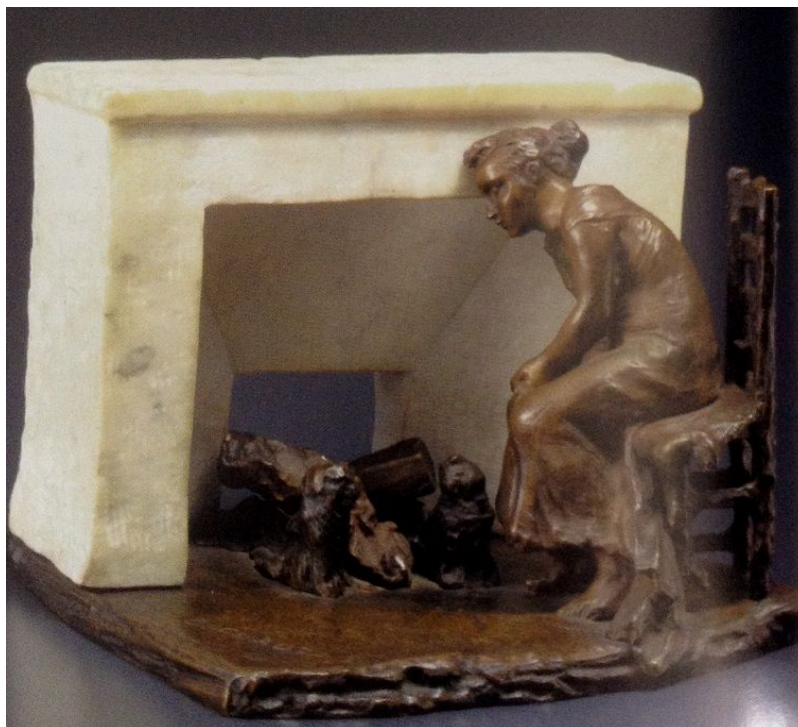


Figura 123 - Sonho ao pé da lareira, mármore e bronze. Museu Camille Claudel - 1899

Fonte: Museu Camille Claudel

Obra realizada em 1899, lareira em mármore, personagem e base em bronze. Fundição Eugène Blot. Assinado C. Claudel, tem como dimensões 22 cm x 29,7 cm x 24,5 cm. Também denominada **Junto à lareira, Mulher sentada junto à lareira, No calor do fogo, ou Cinderela.**

O gesso com mesmas dimensões (fotografia abaixo) foi mostrado na Exposição Universal de 1900.



Figura 124 - Sonho ao pé da lareira, gesso. Camille Claudel. Fotografia - 1900
Fonte: Arquivos Nacionais da França

A versão realizada em mármore rosa foi encomendada a Camille pela Condessa de Maigret e pertence atualmente a um membro da família da nobre. O prático que executou este mármore foi Pompon em 1899 e Musetti fez os ajustes necessários.

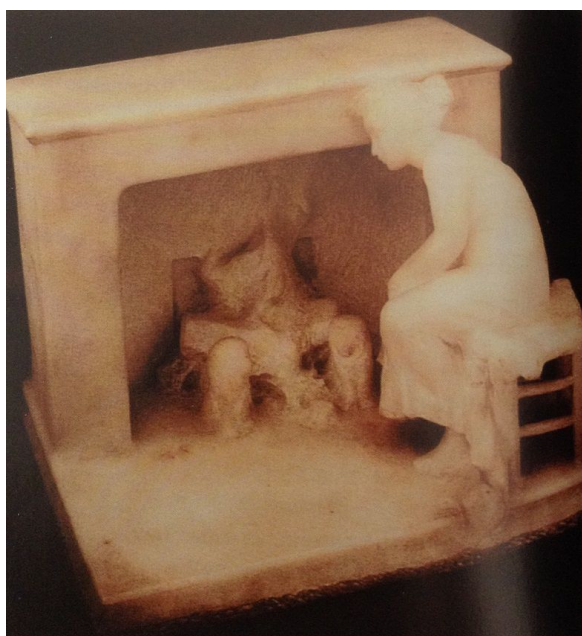


Figura 125 - Sonho ao pé da lareira, mármore rosa. Camille Claudel - 1899
Fonte: Coleção privada, EUA

A versão em mármore branco com dimensões 26 cm x 31 cm x 24 cm foi encomendada a Camille pelo Barão Alphonse de Rothschild, que doou a obra ao Museu de Draguignan em 1903.



Figura 126 - Sonho ao pé da lareira, mármore branco. Camille Claudel - 1903

Fonte: Coleção do Museu de Draguignan

Esta obra obteve grande sucesso comercial e Eugène Blot vendeu 65 exemplares, sua melhor venda. Malgrado o grande número de tiragens, nenhum exemplar foi encontrado até hoje.

Apesar do sucesso e das vendas, em 07 de dezembro de 1909 Camille Claudel escreveu a seu irmão Paul Claudel se queixando de outros artistas que copiavam suas obras e também do mercado das artes, que revendia sua produção e não lhe repassavam os lucros de seu trabalho:

[...] Após a apresentação da Pequena chaminé, naquele ano em toda Paris, só vimos chaminés com mulher sentada, em pé, deitada, etc. A Idade Madura será a mesma, todos farão um após o outro. Toda vez que coloco em circulação um novo modelo, milhões em dinheiro estão rolando para os fundidores, moldadores, artistas e comerciantes e para mim... $0 + 0 = 0$. Depois disso, eles ficam surpresos que eu feche a porta da minha oficina para eles e que eu me recuse a dar a eles esses modelos com que todos lucram, exceto eu... Isso os

deixa espantados. No ano passado, meu vizinho Sr. Picard (amigo de Rodin), irmão de um inspetor de segurança, entrou em minha casa com uma chave falsa, havia uma **Mulher de Amarelo** contra a parede: desde então, ele fez várias mulheres de amarelo em tamanho natural exatamente como o meu, que ele expôs e ganhou 100.000 francos. Como todos agora fazem mulheres de amarelo, quando eu quero expor a minha, eles tentam me banir [...] (Camille Claudel, 1909 *apud* PARIS, 2015. pg. 125)

Na sequência da carta, percebemos que Camille começou a apresentar os primeiros sintomas de perturbação: desconfiando de todos, começou a acusar as pessoas que se aproximavam dela de roubar-lhe suas ideias, suas obras e lucrarem com isso. Na carta, Camille cita a presença de Rodin que, em seu transtorno, será o disparador de sua obsessão.

- **35. A Fortuna - 1900**

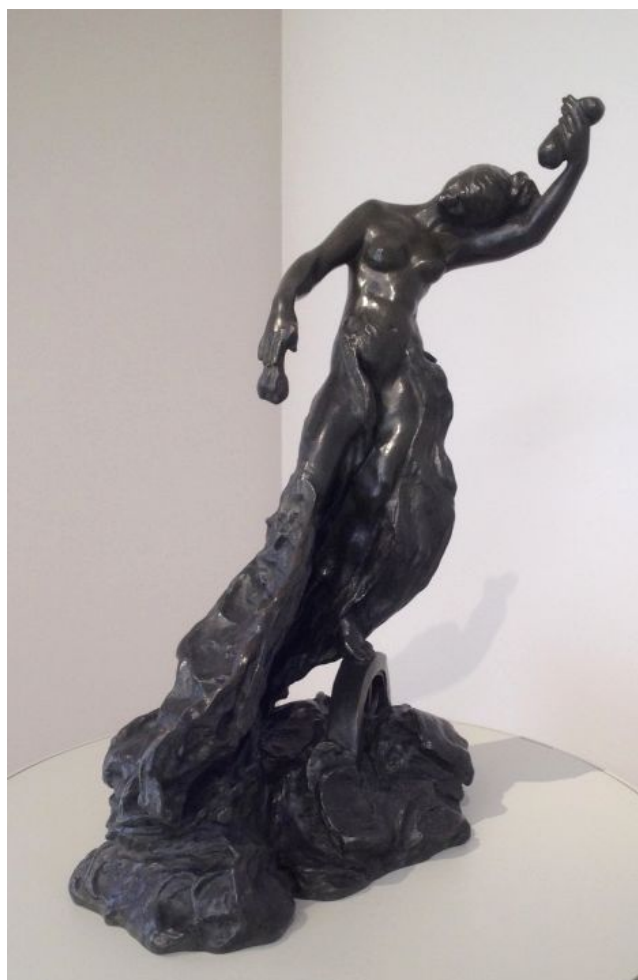


Figura 127 - A Fortuna, bronze. Camille Claudel - 1900

Fonte: Museu Camille Claudel

Obra realizada em bronze pela fundição Eugène Blot. Assinado Camille Claudel, tem como dimensões 47,5 cm x 35 cm x 20,5 cm. Esta obra foi realizada a partir do gesso comprado de Camille por Eugène Blot: foi o primeiro trabalho que ele adquiriu, quando conheceu Camille apresentado por Gustave Geoffroy. Ela foi exposta no Salão de Outono em 1904 e depois na Galeria de Eugène Blot em 1905. Com tiragem de 15 exemplares, ela serviu de exemplo na Galeria Blot.

O museu *Sainte-Croix de Poitiers* possui um exemplar oferecido por André Brisson. Os outros exemplares são de coleções particulares.



Figura 128 - A Fortuna, gesso. Fotografia. Camille Claudel - 1905
Fonte: Arquivos Nacionais de Paris

O gesso original serviu a Eugène Blot para realizar os quinze exemplares desta obra. Ela nunca foi encontrada, provavelmente destruída no ateliê de Camille nos últimos anos de sua criação.

Em uma carta de março-abril de 1905 de Camille Claudel a Gustave Geffroy, ela pediu ao amigo que não contasse a Eugène Blot sobre a obra **a Valsa**, e relatou que vendeu as obras **A Fortuna e Perseu**:

Sr. Gustave Geffroy, acabei de ver Blot, fizemos um pequeno acordo. Ele irá vê-lo amanhã de manhã, quinta-feira: prefiro que você não mostre minha Valsa: ele a queria e não tenho mais o direito de vendê-la para edição, pois já foi vendida para Siot-Decauville há muito tempo. Por favor, não mostre a ele (a menos que você já tenha contado). Ele me comprou a Fortuna e Perseu. Eu receei que minha última carta não chegasse até você. Espero vê-lo novamente na quinta-feira ou no domingo à tarde. Amizades sinceras. C. Claudel. PS: Acho seu livro cada vez mais bonito, seu homem é um poeta e não um político.

[*L'Enfermé* de Geffroy sobre Blanqui]. (Camille Claudel, 1905 *apud* PARIS, 2015, pg. 305-306)

Sobre a temática escolhida, Camille retoma o assunto da mitologia: **A Roda da Fortuna** (em latim, *rota fortunae*) é um conceito oriundo da mitologia romana, popularizado durante a Idade Média e que faz referência à natureza caprichosa do destino.

A roda (de fato, um timão) pertence à deusa Fortuna que a gira aleatoriamente, mudando assim a posição dos homens que se encontram sobre a roda e dando-lhes boa ou má sorte. Podendo a roda ser equiparada à vida, o homem tanto pode estar em cima (bem na sua vida) como de cabeça para baixo, tudo depende do destino ou da sorte (fortuna). O homem não pode fugir ao seu destino e na sua vida vai passando por muitas alterações, tanto pode estar "em cima" como "em baixo".

- 36. Perseu e Medusa – 1902



Figura 129 - Perseu e Medusa, mármore. Museu Camille Claudel - 1902

Fonte: Museu Camille Claudel

Obra de 1902 realizada em mármore, conhecida como grande modelo. Assinado Camille Claudel tem como dimensões: 196 cm x 111 cm x 90 cm. Este mármore foi realizado a pedido da Condessa de Maigret para seu hotel particular.

Sobre a proposta da artista, **Perseu e Medusa** faz parte da mitologia grega: Medusa já fora uma linda mulher, porém quis competir com a deusa Minerva, que a puniu transformando seus lindos cabelos, em serpentes. Medusa tinha um aspecto tão

assustador que qualquer um que olhasse para ela se transformava em pedra. Com a ajuda da deusa Minerva, que lhe deu um escudo, e do deus Mercúrio, que lhe deu sapatos alados, Perseu entrou na gruta em que Medusa estava dormindo, cortou sua cabeça e entregou à Minerva.

Em carta a Léon Gauchez 10 de junho de 1898, Camille comenta sobre este projeto:

Estou executando uma estátua de Perseu que se olha no espelho e segura a cabeça da Medusa. Ele é um jovem simples, em uma pose antiga, de um estilo muito remanescente do busto de meu irmão. **Vou enviar-lhe a fotografia do esboço** e, desta vez, tenho a certeza de agradá-lo completamente. (Camille Claudel, 1898 *apud* PARIS, 2015. pg. 205)

Infelizmente este desenho não foi encontrado, porém, esta informação confirma que o processo criativo de Camille sempre começava a partir de esboços.

Sobre o processo de produção de **Perseu**, Camille escreveu uma carta a Gustave Geffroy em julho de 1901 relatando suas dificuldades ao executar esta obra:

Caro senhor e amigo, espero ter a honra de mostrar meu ateliê. Certamente estarei em casa de manhã, porque à tarde vou trabalhar nesta grande estátua de Perseu, que tem me causando tanto sofrimento e lágrimas e está em uma oficina no Boulevard Montparnasse. Espero ter em breve o prazer da sua visita. Minha amizade sincera. (Camille Claudel, 1901 *apud* PARIS, pg. 302)

Em 1904 Camille escreveu a Eugène Blot solicitando a ele sua intervenção para conseguir uma encomenda do Estado:

Sr. Blot, não sofra com a quantidade de autógrafos que não caem do céu, mas dos retiros obscuros da ilha de Saint Louis. Achei outra ideia: se você me conseguisse uma encomenda pelo Estado de uma grande estátua de Perseu em bronze, pediria apenas 1500 francos para mim e para você a ordem de execução do bronze. Foi o primeiro desejo de Geffroy ver esta estátua, [...] Se você pudesse fazer isso para o Salão, seria admirável. Amizades. C. Claudel. (Camille Claudel, 1904 *apud* PARIS, 2015. pg. 53)

Existe outra versão de **Perseu e Medusa**, denominado **Pequeno Perseu**, realizado em 1903 com 45 cm de altura. Ele possui pequenas modificações em relação

ao grande modelo: cabelos maiores e o rosto da Medusa mais jovem e gracioso. O gesso original serviu de modelo a Eugène Blot para a confecção de seis exemplares em bronze.

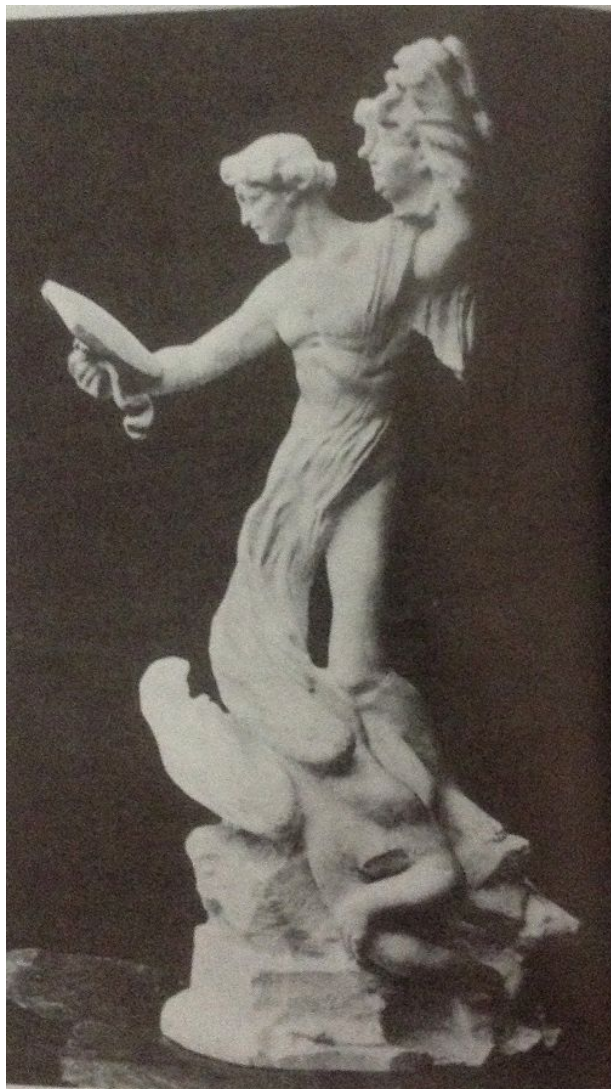


Figura 130 - Perseu e Medusa pequeno modelo, gesso. Camille Claudel - 1903

Fonte: Museu Camille Claudel

Sobre o grande modelo exposto no Museu Camille Claudel, a escultora levou seis anos entalhando esta obra, como ela escreveu a Alfred Roll em 1906:

Senhor, obrigado por sua carta gentil. Desta vez, acredito que nada será exibido por mim no Salão de Outono. Não preciso citar os nomes das pessoas que se permitem exibir minhas obras onde quiserem, sem minha permissão, por medo de fazer fofocas desagradáveis para todos. Mas notei que, quando eu me permito que exibam minhas obras sem minha autorização, elas são sempre sem importância, bastante feias e capazes de me prejudicar. No entanto, quando

tenho grandes obras capazes de me honrar, elas são expulsas sem piedade. Assim, deixei a Sociedade Nacional de Belas Artes porque havia enviado um grupo em mármore em tamanho natural no qual trabalhei por seis anos e me custou 12.000 francos. Eles o colocaram no jardim completamente desprotegido e, assim, acabei perdendo minha única cliente, a Condessa de Maigret. Eles não têm o direito de causar dano uma artista que não é rica e que exhibe todos os anos na National desde a origem deste Salão. Ali eu nunca tive nenhuma recompensa ou encomenda. A Sociedade Nacional de Belas Artes, portanto, me causou um dano considerável, pois durante todo o tempo que expus lá, eu poderia ter exibido em outros lugares onde pudesse ter feito o meu futuro. Mas eles mor forçavam a ficar lá, isso é ainda mais curioso! Onde então estão as leis da justiça e da equidade que são a base de qualquer sociedade! Terei eu o direito de pedir à Sociedade Nacional pelos danos que isso me causou? Eu poderia lhe contar muito, mas paro por medo de entediar você. (Camille Claudel, 1906 *apud* PARIS, 2015, pg 521-522)

Camille, que vinha expondo suas obras na Sociedade Nacional de Belas Artes entre 1892 a 1899, pediu sua demissão em 1902, pois ficou muito desapontada com o local atribuído a **Perseu**. Como consequência, ela perdeu o apoio da Condessa de Maigret.

Em 1906, Marie Léopold-Lacour, colaboradora do jornal feminista *La Fronde*, criado por Marguerite Durand, entrou em contato com Camille por sugestão de Eugène Blot para escrever um artigo sobre a artista intitulado "Os Caminhos da Vida" que, apesar de tudo, nunca foi publicado, permanecendo no estado preliminar e mantido desde então na Biblioteca Marguerite Durand. Marie queria fotografar Camille, mas esta se recusou e preferiu enviar uma foto já tirada, onde ela examinava sua escultura Perseu e Medusa.

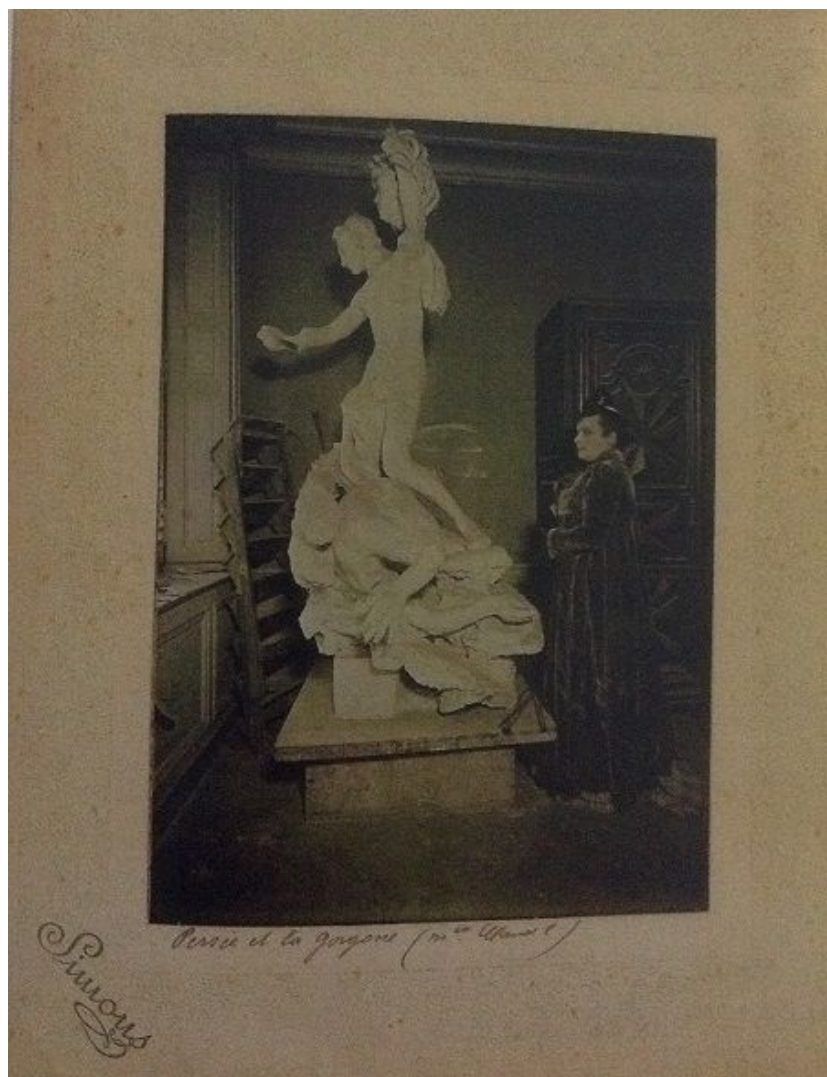


Figura 131 - Camille examinando Perseu e Medusa. Fotografia - 1902

Fonte: Biblioteca Marguerite Durant

É possível perceber certa semelhança nos traços do rosto da Medusa com a fisionomia de Camille. Sobre isso, Paul Claudel:

Contemplo uma a uma todas estas obras, cada uma das quais marca uma etapa do horrível calvário e cuja argila foi moldada com lágrimas e sangue. O Abandono ao destino, A Valsa, A Onda, o grupo de três personagens da Idade Madura, e sua última obra, a mais trágica de todas, a que precede imediatamente a catástrofe, Perseu. Ele está em pé, sua mão esquerda segura um espelho e, com a direita, curvando-se sob o peso da surpresa e do horror, suspende atrás de si a cabeça da Medusa, na qual não deixa de perceber certa semelhança com seus próprios traços. Porque o destino nem sempre caminha a nossa frente, segue-nos passo a passo, como o monstro atrás do cavaleiro de Dürer, e nos apressa. (CLAUDEL, 1951. pg.12)

No momento histórico da criação de **Perseu e Medusa**, Camille já apresentava alguns sintomas da doença, embora ainda conseguisse produzir arte. A semelhança da **Medusa** com a própria artista pode sinalizar uma produção autobiográfica: o sentimento da artista de estar sendo “decepada” pelo homem-herói, impedida de criar devido as enormes dificuldades financeiras, a falta de apoio da família e da sociedade. A figura da mulher-artista-Medusa impedida de transformar pedras em estátuas.

- 37. A Tocadora de Flauta – 1903



Figura 132 - A Tocadora de Flauta, bronze. Museu Camille Claudel - 1903

Fonte: Museu Camille Claudel

Escultura realizada em bronze pela fundição Eugène Blot. Assinado C. Claudel, tem como dimensões 53 cm x 26 cm x 34 cm. A partir do gesso original, Eugène Blot realizou 06 exemplares da **Tocadora de Flauta**, sendo uma sem a base e a flauta, a ser completado posteriormente.

A Tocadora de Flauta, uma das últimas obras de Camille – sua preferida, segundo Blot – reflete o estilo da artista em sua plenitude e alcança a harmonia da perfeição.

Sereia. Ainda uma vez mais as ressonâncias míticas inspiram o tema: uma flautista, plena de encanto serve de pretexto para a expressão de um desejo.

Na mitologia grega, as Sereias estão ligadas a uma atração mortal: Na Odisséia de Homero, Ulisses (Odisseu) faz com que o amarrem no mastro de sua embarcação para não sucumbir ao encanto das vozes enfeitiçantes destas criaturas.

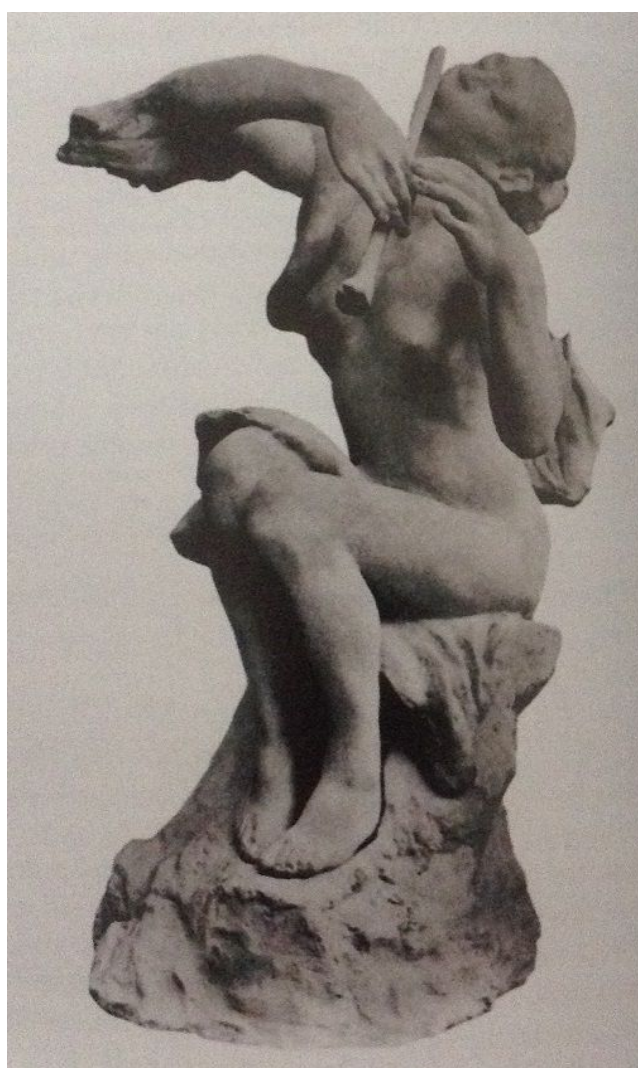


Figura 133 - Tocadora de Flauta, gesso. Fotografia. Camille Claudel. - 1904

Fonte: Arquivos Nacionais de Paris

Em 1904 Camille escreveu a Eugène Blot solicitando uma encomenda ou a indicação de um possível comprador. Sempre irônica e com humor ácido, a artista vai relatando suas dificuldades financeiras e o assédio do oficial de justiça ao cobrar os aluguéis;

Sr. Blot, percebo horrorizada que você permanece surdo às minhas objeções. Não esqueça que estou desmaiando enquanto aguardo a minha redução chegar. Mande-me notícias! Eu tenho uma Pequena Fauna tocando flauta que pode te interessar. Realmente, se você não puder comprar algo, tente me trazer um cliente. Preciso de dinheiro para pagar meu aluguel de outubro. Caso contrário, serei acordada de novo nessas manhãs pelo amável Adonis Pruneaux, meu oficial de justiça, que virá me agarrar com sua delicadeza costumeira. Escusado será dizer que ele só será capaz de capturar a própria artista, uma operação que, para mim, não seria nada atraente, apesar das luvas brancas e da cartola que esse funcionário amável não deixa de usar nesta circunstância difícil. Desculpe essas piadas mórbidas e receba minhas sinceras amizades. C. Claudel. (Camille Claudel, 1904 *apud* PARIS, 2015. pg. 53)

Em outra carta escrita a Eugène Blot em abril de 1905, Camille relatou que foi processada e condenada pela justiça a pagar 200 francos a um prático que trabalhou com ela. Relatou também as dificuldades financeiras - sempre presente - e refletiu amargamente sobre o universo da produção artística, local estritamente masculino: Camille tinha consciência de que o fato de ser mulher-artista naquele momento histórico era algo que a prejudicava.

Monsieur Blot, A Sereia [Tocadora de Flauta] está pronta, você pode enviar alguém para retirá-la. Quanto tempo leva e quanto tempo demora esperar! Há uma coisa que se destaca claramente de tudo isso: é que as notas de mil francos são extremamente raras na cidade de Paris e que frequentemente passam perto do Quai Bourbon sem parar por aí. Fora as anedotas, vou lhe dizer que o amável Adonis mais uma vez exerceu uma ação imprudente contra mim: fui condenada num processo provisório com rostos me acusando, os quais eu nem me lembrava desde a última vez que contratei trabalhadores pela modesta quantia de 18 centavos, e me acusaram de não querer pagar um trabalhador honesto. Conclusão: considerada capitalista, exploradora do mundo pobre, fui condenada a pagar 200 francos ao pobre homem a quem eu torturava odiosamente. Como resultado, emprestei-os de um amigo meu que achou a questão excessivamente suspeita, me acusou de ter um amante a quem dei dinheiro e me aconselhou no futuro que eu use meios mais conciliadores. A partir desse momento, toda vez que ele me vê chegando com meus gessos, ele vira as costas para mim sem nenhuma cerimônia. Está de fato provado para mim que sou a praga, a cólera dos homens benevolentes e generosos que cuidam da questão da Arte e que, quando fosse vista chegando com meus gessos, até o Imperador do Saara fugiria. Na verdade, prefiro ter um trabalho mais atraente que atraia o mundo do que salvá-lo. Se ainda houvesse tempo para mudar de profissão, eu mudaria. Eu teria feito melhor em comprar lindos

vestidos e chapéus que realçam minhas qualidades naturais do que satisfazer minha paixão por projetos duvidosos e grupos mais ou menos proibitivos. Essa arte infeliz é feita mais para barbas grandes e peras feitas do que para uma mulher relativamente bem dotada pela natureza. Perdoe essas reflexões amargas e tardias: isso não suavizará os monstros feios que me jogaram nesse caminho perigoso [...] C. Claudel. PS: O corte da Sereia não foi bem feito; teria sido melhor cortar mais na rocha e menos nas nádegas, elas estão muito baixas. (Camille Claudel, 1905 *apud* PARIS, 2015. pg. 54-55)

Na carta escrita em dezembro de 1905 a Eugène Blot, a artista reclama novamente a falta de dinheiro e ameaça abandonar Paris para viver na Espanha, o que nunca ocorreu de fato. Seu humor tragicômico revela muito da sua personalidade ácida e provocativa.

Infortunado editor de obras de arte, trema ao ler essa escrita nefasta que traz muitas lembranças terríveis: você pode imaginar que aquela que lhe escreveu está morta - não, não está (apesar das probabilidades) e, o que é pior, seu desejo por dinheiro também não está morto: a visão da **Sereia** exposta desperta seu apetite feroz, por uma figura tão bem patinada e tão bem-sucedida, tão lisonjeira pela sua autoestima artística. [...] Não se esqueça de que, desencorajada pela minha falta de dinheiro, vou circular sozinha pelo mundo, buscando uma posição mais produtiva, na Espanha, com um dos meus primos banqueiro de Madri que me oferece um refúgio contra as vicissitudes da vida artística. (Isso não quer dizer adeus a você, pelo contrário). Saudações. (Camille Claudel, 1905 *apud* PARIS, 2005. pg. 60-61)

- **38. O abandono ou Vertumno e Pomona – 1905**



Figura 134 - O Abandono (Vertumno e Pomona), Camille Claudel - 1903

Fonte: Museu Camille Claudel

Esculpida em 1905, a redução foi realizada a partir do gesso intitulado “grande modelo” e tem como dimensões 42 cm x 38 cm x 19 cm. O museu *Sainte-Croix de Poitiers*, a fundação Gianadda a Martigny e muitos outros colecionadores privados compartilham alguns dos 14 exemplares fundidos por Eugène Blot.

Na mitologia, Pomona era uma ninfa do Lácio com grande habilidade no cultivo de árvores frutíferas, e assim tornou-se a deusa responsável pelas colheitas de frutas.

Com frequência, era vista portando uma tesoura de poda entre as árvores, que estavam sempre bem cuidadas e repletas de maçãs e peras. Muitos deuses a perseguiam, mas nenhum mais que Vertumno, o deus da mudança de estações. Vertumno adotou muitos disfarces para cortejá-la. Apareceu-lhe como ceifador, dono de vinhedo, pescador e soldado, mas ela o rejeitou. Sequer o ouviu quando ele veio disfarçado de uma velha senhora a descrever as atrações do amor conjugal. Finalmente, Vertumno apareceu sem disfarces e, quando Pomona viu como era belo, apaixonou-se por ele.

Em março de 1905 Camille enviou uma carta ao Ministério de Belas Artes, informando a venda desta obra para a Condessa de Maigret, embora a artista esperasse uma encomenda oficial do Estado:

Sr. Inspetor de Belas Artes, eu estava trabalhando no meu grupo de mármore, Vertumno e Pomona, quando tive a honra de receber sua visita. Mas um certo tempo se passou desse dia até aquele em que você veio à minha oficina sem que eu fosse particularmente informada. Por um acaso extraordinário, encontrei a oportunidade, neste intervalo, de vender meu grupo e, não recebendo notícias do Estado, concluí a venda. (Camille Claudel, 1905 *apud* PARIS, 2015, pg.23)

Em abril do mesmo ano, ela escreveu a Eugène Blot solicitando dinheiro para pagar despesas pessoais e emitiu sua opinião a respeito de **Vertumno e Pomona** que estava em processo de realização:

“Monsieur Blot, estou lhe enviando uma nova peça de literatura por nada e gratuitamente, com a condição de que você pague 30 centavos para recebê-la. Envie-me cem francos em nossas futuras operações, caso contrário desaparecerei em um cataclisma [...] A vendedora de manteiga grita que ela me deixou vários ovos não pagos. Adonis começa a me agarrar novamente (desta vez não vamos dizer que Vênus está atrás dele)[...] PS: Se você não estiver com dinheiro, diga ao Sr. Peytel para resolver a situação. Meu grupo em mármore [Vertumno e Pomona] está ficando maravilhoso, parece madrepérola.” (Camille Claudel, 1905 *apud* PARIS, 2015, pg.54)

Sobre o processo de criação desta obra, Camille relatou a Gustave Geffroy suas dificuldades numa carta escrita em abril de 1905:

Meu querido Geffroy. É desnecessário dizer-lhe que, desde o outro dia, ainda estou tossindo e espirrando, polindo com raiva o grupo que destrói minha tranquilidade: é com olhos preguiçosos e lágrimas convulsivas que termino os cabelos de Vertumno e Pomona: Felizmente, apesar desses vários incidentes, eles serão finalizados de maneira lógica e, como deve ser adequado para amantes perfeitos. Graças a Deus tenho respirações suficientes na escultura, enquanto aguardo a entrada dos mil francos que estão se tornando cada vez mais raros. É uma atividade maldita: seria melhor trabalhar do que fazer isso! (Camille Claudel, 1905 *apud* PARIS, 2015, pg. 306)

O comentário de Camille: “*seria melhor trabalhar do que fazer isso*” [esculpir] nos nos faz perceber como era considerada a profissão Arte naquele momento histórico: ser artista, para as mulheres, não era um trabalho, e sim um passatempo que deveria ser abandonado ao se casarem.

Carta de maio de 1905 a Gustave Geffroy:

Obrigado pela atenção que você dá a Vertumne e Pomone, os pobres amantes que no canto deles continuam a se beijar sem se preocupar com o que está acontecendo ao seu redor! Eles só pedem uma coisa, serem esquecidos: há muitos que gostariam de fazer o mesmo. Sim, realmente, se não os admiramos, eles também não nos perguntam! Madame de Maigret lhes dará a paz de que precisam. Eu te envio meus cumprimentos. C.Claudé. (Camille Claudel, 1905 *apud* PARIS, 2015, pg. 307)

Em 1907 o Ministério de Belas Artes escreveu a Camille:

Tenho a honra de anunciar que o grupo de bronze (teste) que você exibiu este ano na Galerie Blot com o seguinte título: O Abandono foi adquirido em nome do Estado ao preço de 600 francos. Essa quantia será agendada para seu benefício assim que você entregar esse trabalho ao depósito dos mármore. Aceite, senhorita, a garantia da minha mais alta consideração. Subsecretário de Estado de Belas Artes. (Ministério de Belas Artes, 1907 *apud* PARIS, 2015, pg. 29)

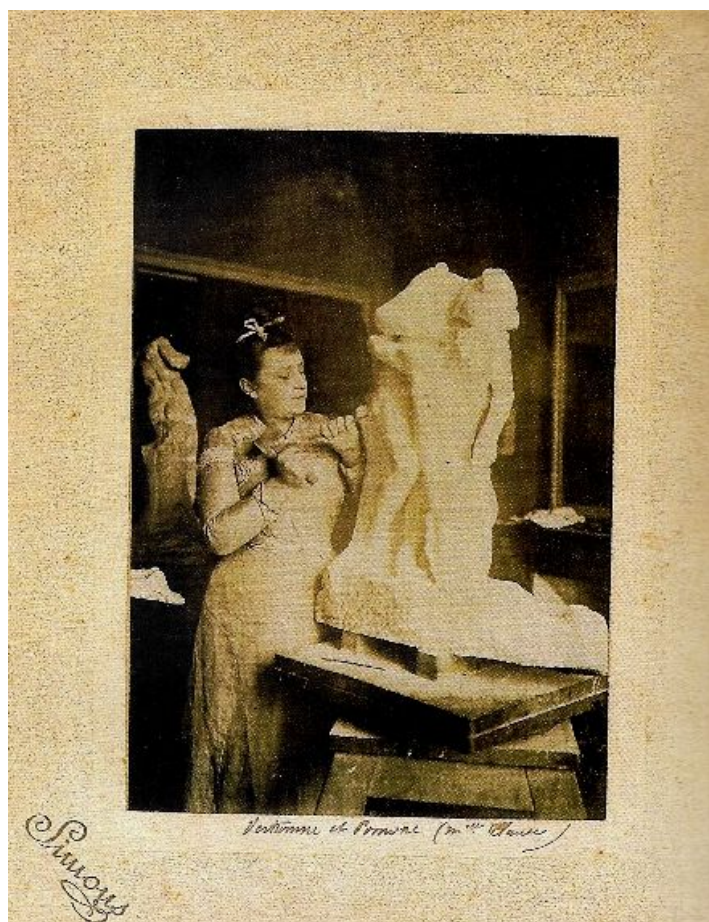


Figura 135 - Camille esculpindo Vertumno e Pomona - 1905

Fonte: Museu Camille Claudel

O Abandono foi a única compra realizada pelo Estado em junho de 1907, por intervenção de Eugène Blot, de uma obra de grandes dimensões ao preço de 600 francos, hoje conservado no Museu Municipal de Cambrai.

4.4 Obras importantes que não estão no Museu Camille Claudel

Neste item comento sobre duas obras importantes de Camille Claudel que não faz parte do acervo do Museu de Nogent-sur-Seine: **A Onda**, de inspiração japonesa e **Níobe Ferida**, sua última produção.

- 39. A Onda – 1898



Figura 136 - A Onda, onix e bronze. Camille Claudel – 1898

Fonte: Museu Rodin de Paris

Obra realizada entre 1897 e 1903, em ônix e bronze, tem como dimensões 62 cm x 56 cm x 50 cm.

Camille Claudel tinha um gosto pronunciado pela arte japonesa que descobriu a partir de pinturas, bronzes, lacas e gravuras, como a maioria dos artistas de vanguarda daquele período.

Na segunda metade do século XIX, artistas, críticos e colecionadores interessados em arte japonesa compartilhavam suas descobertas e seus conhecimentos. Eles se encontravam na Galeria de Samuel Bing: Van Gogh, Bernard e Anquetin estavam familiarizados com esta loja. Camille Claudel também frequentou a galeria por um longo período.

Em 1889, a Exposição Universal em Paris reservou um grande espaço para a arte japonesa. Em 1890, a Escola Nacional de Belas Artes exibiu 725 gravuras, numa reconstituição histórica das gravuras de Ukiyou-e desde o início do século XVI até 1860.

Camille, após o rompimento com Rodin, começou a seguir esta arte. Samuel Bing realizava viagens frequentes ao Japão. Ele abriu novos escritórios em Yokohama que recrutava colaboradores japoneses. A partir de 1888, ele publicou um jornal mensal, *Le Japon Artistique*. Foi no Japão que ele conheceu Nagasaki Shigeji, mais conhecido como Tadamasa Hayashi.

Camille conheceu Tadamasa na Galeria Bing quando estava expondo **Hamadriade** em 1897 e também o encontrou na Exposição Universal em 1900.

Em uma carta escrita em 21 de dezembro de 1903 para Tadamasa Hayashi, Camille agradeceu o adiantamento de 300 francos para que ela pudesse pagar o fundidor da **Onda**, embora tivesse dívidas também urgentes que necessitavam do dinheiro:

Sr. Hayashi, obrigada por sua oferta em me adiantar 300 francos, isso me fará um grande favor. Tenho dívidas a pagar que estão mais urgentes do que pagar A Onda, embora eu esteja muito preocupada por deixa-la tanto tempo com a fundição. Por fim, faça como desejar, agradeço sinceramente. O fundidor é o senhor Fumière, sucessor de Thiébault, 52 rue de Guersant. Envio-lhe minhas sinceras amizades. C. Claudel. (Camille Claudel, 1903 *apud* PARIS, 2015. pg. 342)

Trabalho decorativo em que a luz desempenha um papel importante, **A Onda**, de inspiração japonesa, está próxima da cor e da forma da gravura do pintor japonês Hokusai (1760-1849), **A Grande Onda de Kanagawa** (1831) – a primeira de quarenta e

seis gravuras que compõem as 36 vistas do Monte Fuji - anuncia séries posteriores de Camille Claudel - as Lareiras (**Pensamento Profundo, Sonho ao pé da lareira**) - onde as combinações de materiais também desempenham um papel essencial.



Figura 137 - A grande onda de Kanagawa, Hokusai – 1820-1831

Fonte: BBC

Uma curiosidade interessante: o músico Claude Debussy utilizou esta imagem na capa original da partitura *La Mer* (1905) no mesmo período em que Camille esculpia *A Onda* em ônix, revelando diálogo estético entre os amigos⁴⁶. Podemos inferir que ao frequentar o seu estúdio, ela tenha conhecido esta imagem.

Apaixonado pelo mar e as xilogravuras do Extremo Oriente, Debussy contava com uma cópia da *Grande onda* no seu estúdio. A reprodução o inspirou durante o seu trabalho para criar a música *La Mer*, quando pediu que a imagem fosse posta na capa da partitura original.

⁴⁶ Alguns textos afirmam que Claude Debussy e Camille Claudel tiveram um relacionamento que não prosperou por falta de interesse da escultora. Como um dos objetivos desta pesquisa é afastar a sombra dos relacionamentos afetivos para focar na estética da produção escultórica de Camille, nomeei a relação deles como amizade.

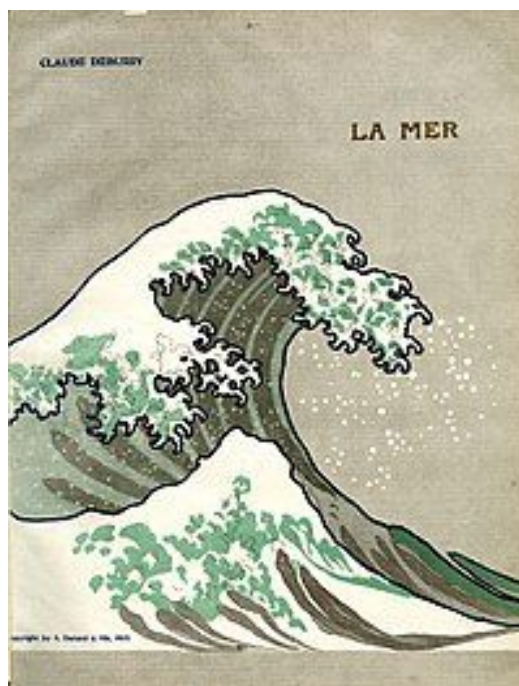


Figura 138 - Capa original de La Mer de Claude Debussy - 1905
Fonte: Biblioteca Nacional de Paris

Em 1897 Maurice Fenaille foi ao ateliê de Camille e ofereceu um adiantamento de 500 francos pela **Onda**, complementado por mil francos durante uma segunda visita. Em 1900, Camille escreveu a Maurice Fenaille novamente para lhe dizer que estava contando com a ajuda dele para terminar **A Onda**, na qual não havia trabalhado muito. Em uma segunda carta datada de 1900, Camille ficou muito desapontada ao perceber que **A Onda** não era uma encomenda, mas apenas um empréstimo do patrono para ajudá-la. Ela esperava encontrar um comprador para reembolsar seus avanços. No entanto, ela ainda pediu mil francos para terminar o trabalho, o que foi feito em 29 de março de 1900.

A Onda nunca encontrou um comprador, e permaneceu no ateliê de Camille até a sua internação. Seu irmão Paul tentou vendê-la em 1913 ao preço de cinco mil francos, sem sucesso. O Museu Rodin o adquiriu de Reine-Marie Paris em 1995.



Figura 139 - Detalhe das banhistas na Onda. Camille Claudel - 1898

Fonte: Museu Rodin de Paris

- 40. Níobe Ferida – 1906



Figura 140 - Níobe Ferida, bronze. Camille Claudel – 1906

Fonte: Museu Sainte-Croix de Poitiers

Última escultura produzida por Camille Claudel, esta obra foi encomendada pelo Ministro de Belas Artes em 1906 para o Estado. Assinada C. Claudel, tem como dimensões 90 cm x 50 cm x 55 cm. Realizada a partir do gesso original com mesmas dimensões, a artista retomou nesta obra a temática de **Sakountala**, **Vertumno** e

Pomona e O Abandono, amparada pela árvore do destino. Na obra a mulher é perfurada por uma flecha no coração, atualmente desaparecida.

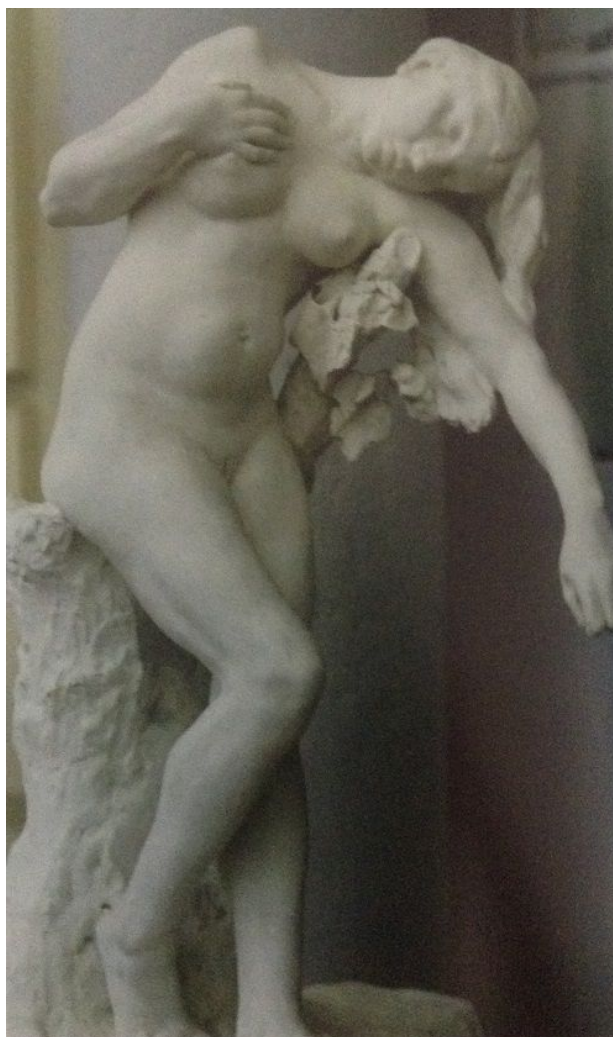


Figura 141 - Níobe Ferida, gesso. Camille Claudel, 1906

Fonte: Museu Comunal de Béjaïa, Argélia

Na mitologia grega, Níobe, filha de Tântalo e irmã e Pólops, casou-se com Anfião. Extremamente orgulhosa dos seus belos filhos, perdeu toda a noção das coisas. Um dia, quando ofereciam incensos e piedosas preces a Latona, mãe de Diana e Apolo, Níobe, altamente ofendida, exigiu que lhe dessem as honras devidas à divindade, injuriando gravemente a Deusa, que só tinha dois filhos, quando ela possuía quatorze. Latona cheia de cólera levou ao conhecimento dos filhos os desmandos sacrílegos de Níobe: Apolo

com sua flecha certa matou os jovens e Diana as donzelas. Níobe, transida de dor e desespero, transformou-se num rochedo. Vento violento arrebatou-a para a sua pátria: nos contrafortes do monte Sípilo Vê-se ainda hoje, um rochedo em forma de mulher, que, sem cessar, derrama abundantes lágrimas.

Em 1905 Eugène Blot escreveu ao Ministério de Belas Artes solicitando ajuda financeira a Camille:

Sr. Subsecretário de Estado, no último banquete do Salão de Outono, você teve a gentileza de me permitir enviar a Srta. Claudel uma pequena ajuda de 150 francos, enquanto aguarda a encomenda que deseja realizar. Gostaria de lembrá-lo, Sr. Subsecretário de Estado, de quanto essa ajuda seria útil, neste momento em que a grande e infeliz artista espera, e aguarda sua bondade e sua grande justiça. Por favor, acredite, Sr. Subsecretário de Estado, seu fiel devoto. (Eugène Blot, 1905 *apud* PARIS, 2015. pg. 641)

Naquele período o Estado pretendia fazer-lhe uma encomenda de grande porte, porém, diante do estado de saúde de Camille, e conhecedor de suas limitações naquele momento histórico, seu amigo Eugène Blot interveio novamente no caso, escrevendo em 08 de março de 1906 ao Sub-Secretário do Estado de Belas Artes solicitando a substituição da encomenda por uma obra já realizada, no caso, **Níobe Ferida**:

[...] lamento também (e lhe confesso muito sinceramente que é esta última tristeza o que me faz tomar da pena e me impele a molestá-lo novamente) pela grande e pobre Srta Claudel, a quem talvez o senhor pudesse ainda fazer a encomenda que certa vez nos prometera, ao amigo Delpech e a mim, durante sua amável visita por estes lugares. Se ainda for possível, Sr. Sub-Secretário de Estado, fazer com que obtenha esse pedido, será, asseguro-lhe, ainda que na qualidade de seu testamento como ministro, uma das mais belas causas – artisticamente falando - e uma das mais belas necessidades. Isto eu lhe asseguro, e terá uma vez mais uma bela e boa obra. (Eugène Blot, 1906 *apud* Pinacoteca, 1997. pg.188)

Mais tarde, em 1907, o Ministro de Belas Artes fez o pedido de execução em bronze de **Níobe** pela soma de 3000 francos, correspondente à fundição e ao preço do material empregado. No entanto, Camille em 04 de abril do mesmo ano enviou ao Ministro a seguinte carta, reveladora de suas obsessões:

Senhor Sub-Secretário de Estado: Continuo esperando a autorização que deveria dar-me para retirar do depósito dos mármoreos minha estatueta Níobe, cujo bronze o senhor me encomendou em nome do Estado. E, a esse respeito, devo dizer-lhe que a carta que o senhor me enviou ordenando-me tal encomenda foi-me subtraída por meios fraudulentos. Gente acostumada ao engano e à fraude conseguiu tirá-la de minha casa. Ignorando em que mãos terá caído essa carta, permito-me fazer-lhe a seguinte recomendação: que se alguma pessoa a quem não conheço e provida dessa carta pretender qualquer solicitação ou recomendação em meu nome, peço-lhe que o ignore. Com efeito, não encarreguei ninguém de pedir nada para mim. [...] Efetivamente, várias pessoas vieram dizer-me: “se quiser ver Rodin obterá seu pedido de imediato, mas se não quiser vê-lo, vão fazê-la esperar muito tempo”. Parece que isto depende dele. Além disso, vangloriou-se muitas vezes de manobrar o Estado como quer e de ser mais poderoso que um Ministro. Assim, pois, não tenho a oportunidade de levar a bom termo meus trâmites, já que me neguei decididamente a vê-lo, sabendo de quem se trata e quais são as razões que levam este senhor a querer ver-me. Ao haver tentado por todos os meios possíveis apropriar-se de diferentes ideias minhas, de diferentes esboços nos quais pôs seus olhos, e ao haver encontrado em mim uma resistência tenaz, queria pela força, pela miséria com que sabe abater-me, obrigar-me a entregar-lhe o que quer ter, é seu meio habitual. Esta é a infame exploração a que se vê obrigado a entregar-se esse Grande Gênio para conquistar as ideias que lhe faltam [...] (Camille Claudel, 1907 *apud* PARIS, 2015. pg.27-28)

Em 16 de abril de 1907, o Sub-Secretário de Estado ordena a Eugène Morand que autorize a artista a retirar o gesso para fazer a fundição. Entretanto, em 25 de julho Camille escreveu novamente ao Ministro de Belas Artes:

Senhor Ministro, tenho a honra de dirigir-me ao senhor para concluir um assunto que a administração de Belas Artes vem arrastando há muitos anos. Trata-se de uma encomenda do Estado que me foi feita há mais de 20 anos e que ainda não foi saldada: o senhor Dujardin-Beaumetz me havia prometido uma solução rápida, mas a estátua em bronze (de um valor de 3000 francos) continua em minha casa, esperando inutilmente que se decida seu destino. O fundidor espera igualmente o pagamento de seu trabalho, que se sabe a 1000 francos. Pensei que, dirigindo-me diretamente ao senhor, obteria mais facilmente a solução para este assunto. (Camille Claudel, 1907 *apud* PARIS, 2015. pg.30)

Da leitura cuidadosa das cartas relativas a **Níobe**, depreende-se que Camille propunha em abril de 1906, depois do pedido do gesso, uma obra nova de grande originalidade, a partir de um modelo de beleza pouco comum. Para esta criação, exigia uma suplementação do preço, que lhe foi negada, em uma carta posterior, de outubro de 1906. A artista precisa que a obra foi finalmente escolhida por Armand Dayou: este, em seu informe sobre a fundição em bronze de dezembro de 1907, confessa que, diante do

estado de saúde de Camille, havia preferido encomendar uma escultura já feita, ao invés de arriscar-se com uma nova criação.

Deve-se relacionar esta observação de Dayot com a carta de Camille ao Ministro, em julho de 1907, na qual considera esse pedido do Estado como se referindo a uma obra de vinte anos atrás. Longe de ser uma acusação extravagante, esta precisão aponta para **Sakountala** de 1888, para a qual a artista se esforçou em várias ocasiões por obter uma encomenda do Estado. A identificação de **Níobe Ferida** com **Sakountala** aparece com evidência: em ambas as obras, a mulher está igualmente sentada em um tronco de árvore, com a mesma posição de pernas e dos pés, com o joelho direito meio dobrado e com o mesmo movimento dos braços, um recolhido sobre o seio e o outro pendente no vazio. A cabeça se inclina sobre o ombro esquerdo, como no **Abandono**. Só difere a cabeleira, que cai e não é mais arranjada como uma coroa de tranças, e que na poética de Camille constitui sempre a variante de uma mesma obra. Na falta do apoio da mão direita do homem, a Níobe se apoia agora em um insólito ramo colocado sobre a axila.

Embora a temática desta produção tenha sido inspirada na mitologia grega, como de costume na poética escultórica de Camille, podemos perceber grande identificação da personagem com a escultora, uma vez que ela também já não contava com apoio da família ou da sociedade e esta foi a sua última escultura. Como uma espécie de despedida, é de se imaginar que a representação de **Níobe** na verdade fosse a projeção autobiográfica da própria Camille despojada de tudo: de seu amor, da sua autoestima, do seu filho abortado e de sua arte.

A partir de então, Camille vivia em uma situação de completa degradação pessoal, vivendo com estranhos em sua casa, vestindo-se de uma forma extravagante, desaparecendo completamente durante meses antes de reaparecer em seu ateliê, e destruindo ano a ano, toda a produção realizada nos meses anteriores.

Esta situação permaneceu até 1913, quando seu irmão Paul Claudel a internou no Hospital Psiquiátrico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o término da leitura das obras, das cartas, e de toda a documentação estudada, separei-as em sete categorias distintas, a saber:

1ª) Mitologia, reveladora das culturas greco-romanas e hindu, representadas nas seguintes obras: **Diana, Jovem Romano, Aurora, Cloto Calva, Sakountala, Hamadriade, A Fortuna, Perseu e Medusa, A Tocadora de Flauta, Vertumno e Pomona e Níobe Ferida;**

2ª) Retratos, obras que expressam o realismo e a expressão da face humana, representada nas obras: **Velha Helena, Louise-Athanaïse Claudel, Dr. Jeans e Florence Jeans, Paul Claudel aos 20 anos, Ferdinand de Massary, Busto de Rodin, Léon Lhermite e Pequena Castelã;**

3ª) Cenas do Cotidiano, obras que expressam ruptura temática com assuntos comumente representados antes do século XIX, como: **Jovem com feixe de trigo, Jovem com coque, Irmão e Irmã, Cadela roendo osso, O Gato, As Bisbilhoteiras, A Valsa, Pensamento Profundo e Sonho ao pé da lareira;**

4ª) Porta do Inferno, estudos e esculturas realizadas para Rodin a partir da leitura da Divina Comédia de Dante Alighieri: **Cabeça de escravo, Mulher agachada, A Mão (mãos, braços, pernas e pés), Estudo para a Avareza e a Luxúria, Mulher com olhos fechados, Giganti, Homem de braços cruzados e Homem inclinado;**

5ª) Personalidades Históricas, obras que exigiam conhecimento dos fatos históricos antigos: **Bismark e Estudo para um Burguês de Calais;** 6ª) Arte Oriental (japonismo), obras inspirada nas gravuras japonesas de Hokusai: **A Onda;** 7ª) Obras Autobiográficas, como sugeriu Paul Claudel: **A Idade Madura, A Implorante e Níobe Ferida.**

Neste sentido, respondendo a **primeira hipótese** desta pesquisa, confirmo que embora a obra de Camille Claudel tenha por vezes caráter autobiográfico, isso não excluiu a possibilidade de ampliar a leitura que fizemos de suas obras, uma vez que a artista se utilizava de grande diversidade de assuntos da mitologia, da literatura, de

cenar cotidianas dos séculos XIX-XX, acompanhando as mudanças sociais de grande destaque como o movimento feminista de autoafirmação que pode ter inspirado o seu processo criativo e atitude de luta contra a sociedade que não considerava as mulheres como artistas profissionais – isso para além das questões autobiográficas pessoais e afetivas como supôs Paul Claudel.

A **segunda hipótese** foi verificar se ocorreram mudanças na obra de Camille durante o seu percurso criativo, quais elementos estéticos e temáticos foram recorrentes nas suas esculturas e se seria possível identificar influências de outros artistas na produção da escultora.

Sobre a **poética do processo criativo** da escultora, foi possível descobrir por meio das cartas que Camille Claudel sempre começava uma nova obra a partir de desenhos e croquis. Infelizmente a maioria dos desenhos se perdeu, mas é possível identificar o seu traço forte com luzes e sombras bem definidas, traços rápidos realizados com carvão, giz de cera e lápis de cor, aproximando o seu estilo dos simbolistas.

Percebi **mudanças na poética escultórica** da artista na partir de 1893, quando Camille começou a fazer combinações de materiais diversos para compôr suas obras: bronze com mármore, ônix com bronze, mármore rosa e granito flambado, acompanhando tendências da *Art Nouveau*. Observei também que nos anos finais de sua produção, Camille investiu no panejamento de suas esculturas e voltou a dar acabamento e polimento liso em suas peças, como fazia no início de sua carreira, o que pode indicar uma reaproximação e possível influência dos neoflorentinos como Paul Duboi e Alfred Boucher, seus primeiros mestres ou da escultora Hèléne Bertaux cuja produção é anterior a de Camille. Ao mesmo tempo percebi a negação da técnica de Rodin que preferia nus, texturas enrugadas e obras inacabadas com a técnica da *assemblage*.

A **terceira hipótese** foi descobrir se após a internação no hospital psiquiátrico, Camille Claudel continuou a produzir arte e quais motivos levaram a família da artista a deixá-la internada por 30 anos. Camille, convencida de que tudo o que pudesse criar no asilo lhe seria roubado, se recusava a esculpir, portanto, nunca mais criou desenhos ou esculturas, apenas escreveu cartas, muitas cartas, as quais jamais foram entregues a seus destinatários, exceto a mãe e ao irmão.

Camille enquanto artista enfrentou alguns problemas primordiais: não ter um marido, ser escultora, profissão dita exclusivamente “masculina”, ter sua obra comparada a de seu mestre e não ter reconhecido o mérito de sua criação, não poder desfrutar livremente de Paris como uma “*flâneuse*” nos espaços da modernidade, não receber encomendas oficiais, ser “elogiada” com adjetivos masculinos de genialidade viril, como se uma mulher não fosse capaz de produzir arte de qualidade. Sua violência e revolta diante de tantos impedimentos eram justificadas e podem explicar os motivos que teriam levado a artista a adoecer.

O motivo da internação prolongada da escultora no hospital psiquiátrico foi, como percebemos pelas cartas (ver Capítulo 2 – ítems 2.6 a 2.10 desta tese), a vontade da mãe da escultora e de Paul Claudel: após sete anos de internação, Camille apresentou melhora significativa em seu quadro clínico, levando o médico da época, Dr. Brunet, a sugerir diversas vezes a família a retirada de Camille do hospital. Madame Claudel era categórica em manter a filha internada, justificando-se com as mais diversas desculpas para não ter Camille por perto. Inconformado, Dr. Brunet ainda propôs a transferência da artista para um hospital mais próximo de casa, porém, a mãe continuou se recusando a acatar a sugestão. Após a sua morte, Paul Claudel poderia ter tirado Camille da internação, mas se omitiu nesta questão como pudemos confirmar em uma de suas cartas (página 195 desta tese): para ele, Camille estava expiando um pecado diante de Deus e deveria ser mantida reclusa.

Quanto a importância de Camille Claudel para a arte, ela fez parte de uma geração de mulheres que lutaram ativamente para se autoafirmarem e serem reconhecidas enquanto artistas profissionais. Embora Camille não tenha se associado a nenhum movimento feminista da época, a sua atitude era de ativismo social, principalmente após a sua saída do ateliê de Rodin: ela se tornou sócia da Sociedade Nacional de Belas Artes, produzia suas obras, realizava a publicidade e a venda das mesmas, respondia com fúria aos que duvidavam de seu talento, expunha todos os anos nos Salões, concorria a prêmios, escrevia constantemente ao Ministério de Belas Artes para conseguir encomendas oficiais – e, mesmo sem dinheiro, se recusava a aceitar ajuda ou aproximação do ex-amante. Esta mulher de fibra, na angústia que sentia por viver naquele momento histórico, se revoltou contra o sistema que privilegiava os artistas

homens, donos de ateliê que se apropriavam dos direitos autorais das criações de seus alunos(as) e empregados(as).

Estas são questões que, de certa forma, também me afligem, em tempos de reescrita da História da Arte e de divulgação da arte realizada por mulheres. Porém, não tenho como levar o tempo de hoje para o ontem e, qualquer análise que eu realize do século XIX será com o olhar de uma mulher pesquisadora do século XXI. Não existiam leis que protegessem os direitos autorais, nem a integridade física e moral das mulheres contra o assédio dos “mestres” e da sociedade daquela época. A nossa percepção do mundo hoje não é capaz de dimensionar com exatidão o que foi ser mulher e artista no século XIX.

Sobre a fama atual de Camille, embora Paul Claudel tenha realizado uma exposição com suas obras no Museu Rodin em 1951, a popularidade da artista entabulou somente após a década de 1980, a partir das pesquisas de Reine-Marie Paris: Anne Delbée escreveu em 1982 o romance biográfico *Une Femme* sobre a artista, dirigiu em 1986 a peça teatral de mesmo nome e, na sequência, foi lançado no cinema o filme **Camille Claudel** dirigido por Bruno Nuytten em 1988. A partir de então a escultora começou a ser conhecida e prestigiada, inclusive pelos visitantes do Museu Rodin de Paris, onde a artista tem ainda hoje uma salinha dedicada a ela com algumas de suas obras.

Em 1997 a **Exposição Camille Claudel** foi apresentada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Pavilhão Manoel da Nóbrega entre 08 de setembro a 07 de dezembro, levou milhares de pessoas a bilheteria. Sob a direção de Emanuel Araújo e curadoria de Reine-Marie Paris, foi comercializado o Catálogo da Exposição com textos, cartas e as obras expostas, fazendo com que o público brasileiro conhecesse a escultora.

A **peça teatral Camille Claudel** foi um musical com um livro, letras de Nan Knighton e música de Frank Wildhorn. Baseada na vida da escultora, este estreou no Goodspeed Musicals em 2003.

Em 2013 foi lançado no cinema o drama **Camille Claudel 1915** que explorou com destaque o período de internação e a longa espera de Camille por Paul.

Finalmente, em 2017 ocorreu a abertura do **Museu Camille Claudel**, repercutindo positivamente nas mídias sociais e na imprensa, coroando merecidamente a carreira da artista com o sucesso que ela tanto buscou em vida.

Neste sentido, creio que os objetivos desta pesquisa foram alcançados, pois foi possível responder as hipóteses levantadas, realizar uma leitura mais aprofundada da produção de Camille Claudel a partir de sua própria intencionalidade e ampliar o conhecimento que temos de sua obra, de seus métodos e procedimentos artísticos, de sua poética, do seu repertório e o do seu processo criativo até então pouco investigados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRAL-CLAUDE, O. **Camille Claudel, sa vie**. Paris: Éditions Hazan, 2008.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BASHKIRTSEFF, M. **Journal et correspondances**, NAFr. 12.304 - 12.391, Bibliothèque Nationale de France, Paris. s/d.

BASHKIRTSEFF, M. **Journal**, Paris: Mazarine, 1880.

BAILLE, F. **Les Petits Maîtres d'Aix à la Belle Époque**, Aix-en-Provence: Éd. Paul Roubaud, 1981.

BENOÎT, N. **Parisiana: la capitale des peintres au XIX^e siècle**. Paris: Presses franciliennes, 2006.

BLOCH, M.L.B. Capítulo IV: Parte 1. Julgar ou compreender *In: Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRESLAU, L. **Lettres à Sarah Purser (1884-1926)**, Ms. 10,201(3), National Library of Ireland, Dublin, Irlanda. s/d.

BRÉTON, G. **Journal, 1867-1871**. Paris: Ramsay, 1985.

CARROLL, N. **Filosofia da Arte**. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

CHADWICK, W. **Mujer, Art y Sociedad**. España: Ediciones Destino, 2012.

CHIPP, H. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CLAUDEL, P. **Journal (1933-1955)**. Paris: Gallimard, 1969a.

CLAUDEL, P. **Mémoires Improvisés**. Paris: Gallimard, 1969b.

CLAUDEL, P. **Ma sœur Camille: Catalogue de l'exposition Camille Claudel**. Paris: Musée Rodin, 1951.

DAY HALE, E. **Lettres: Hale Family Papers, The Sophia Smith Collection and College Archives**. Northampton: Smith College, s/d.

DELBEË, A. **Une Femme**. Paris, Presses de la Renaissance, 1982.

DEVEAUX, M. **Camille Claudel à Montdevergues: Histoire d'un internement**. Paris: L'Harmattan Editions, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da Imagem**. São Paulo: editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: editora C/Arte, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Rio de Janeiro: MAR / Contraponto, 2015.

DIMAMBRO, N. **Silenciamentos e Mainstream: historiografia sobre as mulheres na arte**. MAC-USP/UFPR, 2016.

FEHRER, C. **New light on the Académie Julian and its Founder (Rodolphe Julian)**. Paris: Gazette des Beaux-Arts, vie période, tome CIII, 1984.

FEHRER, C. **Women at the Académie Julian in Paris**. The Burlington Magazine, 136, n° 1100, 1994.

FERRAZ, M.H.C.T. **Arte e Loucura, limites do imprevisível**. São Paulo: Lemos, 1998.

FERGONZI, F.; LAMBERTI, M.M.; RIOPELLE, C. **Michelangelo nell'Ottocento: Rodin e Michelangelo**. Firenze: Charta, 1996.

FOUCAULT, M. **Doença Mental e Psicologia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

FOUCAULT, M. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GONNARD, C.; LEOVICI, E. **Femmes artistes / artistes femmes: Paris de 1880 à nos jours**, Paris: Hazan, 2007.

HOLLAND, C. Lady Art Students'Life in Paris. International Studio, n.30, 1904.

HONIGSZTEJN, H. **A psicologia da Criação**. Rio de Janeiro: ed. Ímago, 1990.

KRAUSS, R. E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAYAYO. P. **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: ediciones Cátedra, 2003.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. **O Primado da percepção e suas consequências filosóficas**. São Paulo: Papirus, 1990.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

NOCHLIN, L. **Art and Sexual Politics: why have there been no great women artists?** EUA: Collier A Division of McMillan, 1973.

NOËL, D. **La Femme peintre et sculpteur du XVIIe au XXe siècle**. Paris: Grand Palais, 1975.

NOËL, D. **Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle**. Paris: Clio, 2004.

NOËL, D. **Les Femmes impressionnistes: Mary Cassatt. Eva Gonzalès. Berthe Morisot**. Paris: Musée Marmottan, 1993.

NUNES, B. Arte e Conhecimento: a filosofia das formas simbólicas. *In: Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1999.

NUNES, B. A realidade da Arte: O que é Expressão, *In: Introdução à Filosofia da Arte*, São Paulo: Ática, 1999.

PARIS, R.M.; CRESSANT, P. **Camille Claudel: Intégrale des Oeuvres**. Paris: Culture Economica, 2014.

PARIS, R.M.; CRESSANT, P. **Camille Claudel: Lettres et correspondants**. Paris: Culture Economica, 2015.

PARIS, R.M. **Camille Claudel 1864-1943**. Paris: Culture Economica, 2012.

PINACOTECA DO ESTADO. **Catálogo Camille Claudel**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997.

PINET, P. **Camille Claudel**. França: Gallimard, 2003.

PINGEOT, A. **La Sculpture au musée d'Orsay**. Scalla, 1995.

POLLOCK, G. **Visión y Diferencia: Feminismo, feminilidade e historias del arte**. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

RHEIMS, M. **La Sculpture au XIXeme siècle**. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1972.

RIBEIRO, C. **Arte e Resistência: Vincent Willem Van Gogh**. São Paulo: Unesp, 2000.

RIVIÈRE, A.; GAUDICHON, B. **Camille Claudel: Correspondance**. Paris: Gallimard, 2014.

RIVIÈRE, A.; GAUDICHON, B.; GHANASSIA,; **Camille Claudel: Catalogue Raisonné**. Paris: AdamBiro, 2001.

SFEIR-SEMLER, A., **Die Maler am Pariser Salon, 1791-1880, Francfort-sur-le-Main**, New York/ Paris: Campus Verlag / Éditions de la Maison des sciences de l'homme. 1992.

SILVA, L.A. **O inferno das portas de Rodin: análise da Porta do Inferno**. São Paulo: IA/UNESP (dissertação de mestrado), 2003.

SIMIONI, A.P.C. **O Corpo Inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas Academias do século XIX**. Uberlândia: ArtCultura v.9, n.14, pg.83-97, 2007.

SIMIONI, A.P.C. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

SCHMOLL, J.A. **August Rodin and Camille Claudel**. Paris: Prestel, 1994.

SIMÕES, E.A.Q. **Psicologia da Percepção**. São Paulo: EPU, 1985.

VERNANT, J.P. **Entre Mito e Política**, trad. Cristina Murachco, São Paulo: Edusp, 2001.

WAGBA, L.L. **Camille Claudel, Criação e Loucura**. Rio de Janeiro: Record - Rosa dos Ventos, 1996.

YEKDHAM, C. **Women Artists in Nineteenth-Century France and England**. New York et Londres: Garland, 1984.

ZOLA, E. **Mon Salon – Manet: écrits sur l'art**. Paris: Garnier-Flammarion, 1970.

SITES CONSULTADOS

Académie Suisse

Disponível em:

https://gw.geneanet.org/perpraca?f=martin_francois_suisse&lang=fr&m=NOTES&nz=c_ombemale&pz=bernard – Acesso em 11/10/2020.

Bibliothèque Nationale de France

Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop> – Acesso em 11/10/2020.

Biographies de sculpteurs femmes

Disponível em: http://www.nella-buscot.com/sculpteurs_femmes.php - Acesso em 19/10/2020

Linda Nochlin

Disponível em: http://davidrifkind.org/fiu/library_files - Acesso em 19/10/2020

Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/> - Acesso em 19/10/2020

25º Encontro da Anpap – Arte: seus espaços e/em nosso tempo.

Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s7/viviane_matesco.pdf
Acesso em: 01 fev. 2019

Martin François Suisse

Disponível em: <https://www.familysearch.org/pt/> - Acesso em 19/10/2020

Ministère de la Culture

Disponível em: <https://www.culture.gouv.fr/login> - Acesso em 19/10/2020

Revue du Rituel Français n°1

Disponível em: www.ritofrances.net - Acesso em 19/10/2020

APÊNDICE 1 – OBRAS DE CAMILLE CLAUDEL REALIZADAS ENTRE 1882-1892

1. **Louise-Athanaïse Claudel** também chamada de “Madame D” ou “Velha mulher” – é provavelmente a mãe de Camille, como parece atestar uma fotografia da época encontrada recentemente. Gesso / Bronze, 1882-1883.
2. **Velha Helena** / “Busto de velha mulher” / “Velha mulher” – versões em terracota patinada e Bronze. 1882.
3. **Torso de Mulher em pé**, versões em gesso e bronze 1882-1885 / semelhança com o “Torso de Adèle”, 1882 de Rodin.
4. **Jessie Lipscomb**, 1883-1885. Versões em terracota e gesso.
5. **Mulher agachada – torso mutilado**, versões em gesso e bronze, 1884 / semelhança com “Mulher agachada”, 1887 Rodin – Este gesso muito provavelmente foi mutilado por Camille no período em que destruía seus próprios trabalhos. Ele foi encontrado por Philippe Berthelot, o grande amigo de Paul Claudel, responsável por esvaziar a oficina de Camille Claudel durante sua internação. **Mulher agachada**, versões em gesso patinado e bronze, 1884.
6. **Jovem Romano de cabelos ondulados**, bronze, 1884.
7. **Jovem Romano de cabelos crespos**, também chamado de “Meu irmão com 16 anos” ou “Busto de Paul Claudel com 16 anos” ou “Meu irmão”, versões em gesso patinado e bronze, 1884.
8. **Jovem mulher de olhos fechados**, versões em terracota e bronze, 1885.
9. **Louise Claudel com colarinho**, 1885 - também chamado de “Busto de Louise de Massary”, ou “Busto de Louise Claudel” ou “Busto de Jovem”), versões em terracota e bronze.
10. **Louise Claudel de olhos fechados**, 1885 - também chamado de “Busto de Louise de Massary”, ou “Busto de Louise Claudel” ou “Busto de Jovem”), versões em terracota e bronze.

11. **Um burguês de Calais**, 1885 - também chamado de “Cabeça de criança” – estudo, versões em gesso, bronze sobre base de granito e mármore. É um dos “Burgueses de Calais” de Rodin
12. **Homem de braços cruzados**, 1885, versões em terracota e bronze / é um dos condenados da “Porta do Inferno” de Rodin.
13. **A Alsaciana, 1885**. Terracota
14. **Cabeça de escravo**, versões em argila crua cinza e bronze, 1885 / a mesma obra, mas assinada por Rodin após fundição / após o rompimento.
15. **A mão**, bronze, 1885 / mãos e pés assinados por Rodin.
16. **A Avareza e a Luxúria estudo**, versões em gesso e bronze, 1885 / “A Avareza e a Luxúria” da “Porta do inferno” de Rodin.
17. **Giganti**, duas versões em bronze, 1885 / mesma obra, mas assinado pelo Rodin após o rompimento. (é assinado Rodin no pescoço esquerdo, no local em que foi cortado para remover a assinatura do Camille).
18. **Cabeça rindo**, gesso, 1885 / mesma obra, fundida e assinada por Rodin após o rompimento.
19. **A mulher peixe, 1885**. Fusain.
20. **Vovozinha, 1885**. Fusain.
21. **Homem Inclinado**, versões em gesso e bronze, 1886 / provavelmente o mesmo modelo de Giganti.
22. **Jessie Lipscomb, 1885**. Fusain.
23. **Docteur Jeans**, fusain e giz branco sobre papel marrom, 1886.
24. **Florence Jeans**, fusain, giz branco, lápis de cor vermelho sobre papel marrom, 1886.
25. **Sakountala**, 1886 (vários estudos e versões). **Sakountala**, gesso ou terracota? 1887. **Sakountala, fusain, 1888**. Gesso patinado marrom, 1888, gesso patinado marrom MUTILADO.
26. **Maria Paillette**, óleo sobre tela, 1887.

27. **Louise Claudel**, 1887 – desenho em pastel. 1885 escultura. Versões em gesso, terracota e bronze.
28. **Auguste Rodin**, 1885. Perfil. Óleo sobre tela. 1888 – Fusain.
29. **Paisagem na floresta de Compiègne**, 1885. Fusain.
30. **Jovem com feixe**, versões em terracota e bronze, 1887 / é dois anos anterior a Galatéia de Rodin, de 1889, quase idêntico ao trabalho de Camille.
31. **Paul Claudel com 20 anos**, lápis de cor sobre papel, 1888.
32. **Jovem com coque** ou Cabeça de Negra, 1888.
33. **Auguste Rodin**, fusain com branco elevado em papel creme, 1888 – é provavelmente um estudo para o busto Rodin executado no mesmo ano por Camille: mesma barba abundante, mesma fronte, mesma testa careca, mesmo olhar míope.
34. **Ferdinand de Massary**, versões em gesso e bronze, 1888.
35. **Jovem com coque**, com base, também conhecida como Cabeça de Negra, versões em terracota e bronze com pescoço completo, 1888.
36. **Nu dormindo**, fusain e lápis de cor azul sobre papel azul, 1888.
37. **Charles Lhermitte**, bronze, 1889.
38. **A República, 1889. Material desconhecido.**
39. **Busto de Rodin**, 1889 - versões em argila crua, gesso não pintado, gesso pintado e bronze.
40. **A prece**, também chamado de Inspiração ou Salmo, ou Busto com capuz, bronze, 1889.
41. **Irmão e Irmã**, 1890 – versões em gesso e bronze.
42. **Esboço amador**, gesso patinado, 1890.
43. **A Valsa com véus, versões em gesso e bronze**, 1892 – Este gesso foi exposto na Sociedade Nacional de Belas Artes de 1893. Uma versão em mármore foi planejada, mas a ordem do Estado nunca foi assinada. O bronze único ilustra o

artigo do L'art Décoratif de 1913, reproduzido no catálogo da exposição de 1951 realizada no Museu Rodin.

44. **Profetisa, 1889.** Terracota, gesso e bronze.
45. **Ao acordar (frente),** desenho com bico de pena, tinta marrom sobre papel creme. Não assinado com a inscrição: Ao acordar. Repreensão suave por Beuret. – 1892 – esta charge faz parte das caricaturas ferozes, zombando da ligação de Rodin com Rose Beuret.
46. **Ao acordar (verso),** desenho com bico de pena, tinta marrom sobre papel creme. Não assinado sem inscrição. 1892 marca a ruptura de Camille com Rodin e o apogeu do ciúme contra Rose Beuret, quando ela constata que Rodin nunca romperá com Rose.
47. **Regime prisional (frente).** Desenho erótico com bico de pena, tinta marrom sobre papel creme. 1892. Existem três desenhos charge com o mesmo motivo. Rose Beuret mantém Rodin em cativeiro;
48. **Regime prisional (verso).** Desenho erótico com bico de pena, tinta marrom sobre papel creme. 1892. Mesmo desenho que o anterior, mas sem legenda.
49. **Regime prisional (terceiro desenho).** Desenho erótico com bico de pena, tinta marrom sobre papel creme. 1892.
50. **Le Collage.** Desenho erótico com bico de pena, tinta marrom sobre papel creme. 1892. Este desenho satírico tem a inscrição: “É verdade! O que isso significa?” Camille percebe que Rodin não deixará Rose Beuret⁴⁷.

⁴⁷ Rose Beuret era costureira e foi companheira de Rodin desde a juventude. Eles tiveram um filho, Auguste Beuret, o qual Rodin nunca reconheceu. O escultor se casou com Rose em 1917, após 52 anos de vida em comum.

APÊNDICE 2 – OBRAS DE CAMILLE CLAUDEL REALIZADAS ENTRE 1893-1906

51. **A Confidência**, 1893. Desenho. Este croqui faz parte dos 06 desenhos enviados em 1893 para o seu irmão Paul com a indicação: “Três personagens escutam outro atrás de uma divisória”. Este foi um esboço que seria realizado pouco tempo depois, ainda em 1893, intitulado “As bisbilhoteiras”.
52. **As bisbilhoteiras**, 1893. Várias versões em gesso e bronze. 1893. Várias versões em mármore, gesso e bronze, com e sem divisória. 1896. Com coque. Versões em gesso, gesso mutilado, com barra transversal, bronze, ônix e bronze.
53. **A Benção**, 1893. Desenho. Este croqui faz parte dos seis desenhos enviados em 1893 para o seu irmão Paul com a indicação: os personagens, todos pequenos em torno de uma grande mesa ouvem a oração antes da refeição. Esta obra não foi realizada posteriormente.
54. **Aos Domingos**, 1893. Desenho. Este croqui faz parte dos seis desenhos enviados em 1893 para o seu irmão Paul com a indicação: “Três homens de casaco novo e semelhantes, no alto de uma charrete, saem para a missa”. Esta obra não foi realizada posteriormente.
55. **A Culpa**, 1893. Desenho. Este croqui faz parte dos seis desenhos enviados em 1893 para o seu irmão Paul com a indicação: “Uma garota agachada em um banco chora, seus pais olham para ela espantados”. Esta obra não foi realizada posteriormente.
56. **O Violinista**, (também denominado “Velho músico cego”), 1893. Desenho. Este croqui faz parte dos seis desenhos enviados em 1893 para o seu irmão Paul com a indicação: “Três crianças pequenas no chão ouvindo um velho violinista”. Esta obra não foi realizada posteriormente.
57. **Grupo de três**, 1893. Desenho. Este croqui faz parte dos seis desenhos enviados em 1893 para o seu irmão Paul. Ele veria sua concretização em 1895, como “A Idade Madura”.

58. **Dois Meninos Parisienses**⁴⁸, 1893. Gesso. Obra desaparecida. Esta obra foi atestada por Mathias Morhardt em seu artigo no jornal *Mercure de France*:

“Pois bem, são dois meninos parisienses que, na esperança de levantar o dinheiro necessário para a aquisição de um pouco de tabaco, adotaram a profissão de cantores de rua. Eles entram no pátio com um ar de medo; se aproximam um do outro; olham ansiosamente para o alojamento do porteiro à direita; depois de verem as janelas cerradas fazem cumprimentos modestos por todos os lados, decidem dar a conhecer o seu repertório. De pé, com a cabeça descoberta, ambos têm as mãos cruzadas nas costas e nas mãos o chapéu ou o boné. Os rostos levantados simetricamente, em direção aos andares superiores, um no lado leste e outro no lado oeste. E assim eles esperam pacientemente, cantando refrões populares em voz rouca e antiquada, que as janelas se abram e que alguma moeda solta caia na calçada”. (MORHARDT, 1898).

59. **Homem assoviando**. 1893. Gesso. Obra desaparecida. Este gesso foi provavelmente encontrado no ateliê de Camille após a sua internação. Ele faz parte dos quatro gessos representados em uma foto no joranal *L'Art Décoratif* de 1913, com uma “Cabeça de Implorante”, um “Burguês de Calais” e “Um velho cego cantando”.
60. **A Valsa**. 1893. Desenho com tinta marrom sobre papel creme. Este esboço testemunha o processo criativo de Camille que utiliza desenhos preparatórios e croquis antes da execução de suas esculturas. Data de 1893, ano da exposição da “Valsa com véus”, em gesso, no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes. Foi encontrada por Reine Marie Paris com o sobrinho neto do compositor Gatien Marcaillou d'Aymeric (1807-1855) criador da “Valsa” e cedida à cidade de Nogent-sur-Seine em 2008, para a criação do museu Camille Claudel.
61. **Aurora**, 1893. Várias versões. Um gesso desaparecido e três em bronze (um deles o *chef modèle*). Outro em mármore. Este *chef modèle* foi realizado por Eugène Blot em 1907, para fazer seus moldes de fundição. Feito em várias partes, falta um pedaço referente ao cabelo. Ele foi adquirido por Filipe Cressent em 2002 e este doou para a cidade de Nogent-sur-Seine em 2008 para a criação do museu Camille Claudel.
62. **Cadela roendo osso** (também denominado “Cadela faminto”), 1893. Versões em gesso e bronze.

⁴⁸ Nome original: Deux gavroches. Gavroche foi um personagem do livro *Os Miseráveis*, de Victor Hugo. A palavra foi incorporada como substantivo comum no francês e significa menino parisiense, zombeteiro, inteligente e corajoso, e também como adjetivo, no sentido de irreverente ou zombeteiro.

63. **O gato**, 1893, Versões em gesso (não encontrado) e bronze.
64. **Cloto calva**. 1893, versões em gesso e bronze. Cloto. 1893. Gesso. 1897, versão em mármore.
65. **Monsieur Back**, também denominado Busto de Monsieur Back. 1893, gesso não encontrado.
66. **A Pequena Castelã**, 14 versões em argila, gesso, bronze. 1894. Outras quatro versões em mármore, e uma em bronze, 1895.
67. **Homem da ilha Wight**, fusain. s/d. Não encontrado.
68. **A Idade Madura**. Versões em gesso (não encontrado) e bronze. 1894. Pedacos. Estudo para “Cabeça de velha”. Versões em gesso e bronze. “Estudo para cabeça de velho”. Versões em gesso cinza e bronze. 1895. Também denominado “As idades da vida”. Versões em gesso e bronze. “A jovem”, nas versões: próxima e longe do velho.
69. **A Implorante**. 1894. “Estudo da cabeça da jovem”. Gesso. 1898 - Várias versões em gesso, bronze. 1905 – grande modelo em gesso, bronze, bronze e granito. 1905 - Modelo intermediário em gesso, bronze. 1905 - Pequeno modelo em gesso, bronze, bronze e granito.
70. **O Deus que voou**. 1894. Versões: gesso mutilado e gesso mutilado restaurado. Bronze.
71. **Velho cego cantando**, 1894. Versões em gesso e bronze. A mesma obra mostrando a língua. Versões em gesso e bronze (não encontradas).
72. **Primeiro passo**, 1894. Material desconhecido. Obra não encontrada. Esta escultura consta por menção no catálogo de *La Libre Esthétique*, em Bruxelas, onde Camille expôs.
73. **Georges Hugo**, 1894. Ônix verde jade. Obra não encontrada. Esta obra foi atestada por Mathias Morhardt que, numa carta em 1934 relata a Judith Cladel que Camille fez Georges Hugo “uma espiritual estatueta em pedra com cor verde jade”. Camille foi à casa dos Ménard-Dorian, *La Marcherie*, em Guernesey em 1894, onde ela conheceu Georges Hugo, neto de Victor Hugo e lhe fez o retrato.
74. **Léon Lhermitte**, 1894. Versões em gesso e bronze.

75. **A Valsa**, 1895. Várias versões: gesso patinado, bronze, gesso policromado, ouro, arenito queimado. 1905 – grande modelo em gesso, bronze, bronze dourado. Aumentado em bronze. Pequeno modelo em gesso, bronze, bronze dourado.
76. **Japonês**, estudo. 1895? Gesso. Obra não encontrada.
77. **Charles Pontrémoli**. 1895. Mármore. Obra não encontrada.
78. **Hamadriade**. 1895. Também denominado Cabeça de Criança ou estudo para Hamadriade. Oito versões de gesso e bronze. Uma em mármore e bronze. Também denominada “Jovem nos nenúfares” ou “Ofélia”.
79. **Rodin sobre a peça**. 1895-96. Ponta seca sobre papel. Obra não encontrada
80. **Rodin olhando a obra**. 1895-96. Ponta seca sobre papel. Obra não encontrada
81. **O pintor**, 1897. Versões em gesso e bronze. Obra não encontrada
82. **Monumento a Alphonse Daudet**, 1897. Material desconhecido. Obra não encontrada.
83. **A onda**. 1897. Versões em gesso, bronze. 1898 - versão em ônix verde e bronze.
84. **Mulher lendo uma carta**. 1897. Versões em gesso e bronze.
85. **Condessa Arthur de Maigret**, 1897. Mármore.
86. **Perseu e Medusa**, 1898. Várias versões em gesso, bronze e mármore. 1902 – grande modelo em mármore. 1905 – pequeno modelo em mármore, gesso e bronze.
87. **Pensamento profundo**, 1898. Várias versões em gesso, bronze, ônix e bronze, mármore e bronze e mármore.
88. **Sonho ao pé da lareira**, 1899. Várias versões: gesso, mármore rosa, mármore branco, bronze, mármore e bronze.
89. **Condessa Christian de Maigret**, 1899. Gesso e mármore.
90. **A Fortuna**, 1900. Versões em gesso e bronze.
91. **Jovem romano**, 1900. Mármore.
92. **A verdade saindo do poço**, 1900. Versões em gesso e bronze.
93. **Monumento a Albert Samain**, 1900. Material desconhecido.

94. **Condessa Arthur de Maigret**, 1902. Fusain.
95. **A tocadora de flauta**, 1902. Versões em gesso e bronze.
96. **Monumento a Auguste Blanqui**, 1905. Material desconhecido.
97. **Cabeça de criança**, 1905. Baixo relevo. Versões em mármore e bronze.
98. **A friorenta**. 1905. Material desconhecido.
99. **Medalhão**, 1905. Gesso.
100. **Louis-Prosper Claudel**, 1905. Desenho. crayon e fusain
101. **O Abandono**, 1905. Várias versões. Grande modelo em gesso e bronze. Pequeno modelo em gesso e bronze.
102. **Vertuno e Pomona**, 1905, mármore.
103. **Paul Claudel com 37 anos**. Versões: estudo e modelo final em gesso, bronze.
104. **Níobe Ferida, 1906**, versões em gesso e bronze.

APÊNDICE 3 - O MUSEU CAMILLE CLAUDEL

Esculturas e documentação

O Museu Camille Claudel foi inaugurado em 26 de março de 2017 na cidade de Nogent-sur-Seine, uma pequena cidade a 100 km de Paris. Ela foi residência da família Claudel entre os anos de 1876 a 1879, quando Louis-Prosper foi nomeado conservador de hipotecas nesta cidade.

Sobre a sua história, em 18 de março de 1899, a Câmara Municipal votou pela aquisição da propriedade conhecida como Velho Castelo, a fim de ampliar a escola vizinha. Esta propriedade privada incluía um espaçoso edifício recentemente construído em um vasto pedaço de terra que podia ser usado como um jardim público, bem como um galpão e um prédio para uso artesanal com vista para a Rue de la Pêcherie.

Três anos depois, um museu foi criado no piso térreo do castelo por iniciativa do escultor Alfred Boucher, que desejou presentear aos nogentais o museu com suas obras. Já em 1903, novas doações de Alfred Boucher e seus amigos exigiram novos espaços para exposições, e o Município construiu o primeiro andar do castelo, que também abrigaria a biblioteca comunitária. Finalmente, em 1905, o arquiteto Charles Poirée liderou a transformação do velho galpão localizado ao longo da Rue de la Pêcherie, que permitiu a instalação de obras monumentais, incluindo o modelo da Joana d'Arc a cavalo, que Paul Dubois ofereceu no dia da cerimônia inaugural. Porém, na Segunda Guerra Mundial saques dizimaram o museu. Este foi fechado e, em 1950, as obras ficam guardadas na galeria de esculturas, mas muito degradadas.

Depois da guerra, o museu reabriu brevemente e o edifício foi transformado em escola. Em 1974, ele retornou à sua função de museu para apresentar o produto das escavações locais lideradas pelo arqueólogo André Lemoine. Em 1978, um curador de patrimônio foi recrutado e o município se comprometeu a renovar os edifícios e restaurar as coleções.

Já em 1989 começou uma política de aquisição de obras sob a liderança de Gerard Ancelin, então prefeito de Nogent-sur-Seine e Jacques Piette, curador do Museu Dubois-

Boucher. Em 1995 houve a reabertura da galeria de escultura reconstituída e instalada em um novo edifício.

Em 2008 houve a aquisição da obra **Perseu e Medusa**, de Camille Claudel, trabalho de grande interesse patrimonial, graças a um grande patrocínio corporativo, apoiado pelo Estado (o Fundo do Patrimônio), *Champagne-Ardenne*, o Conselho General *de l'Aube* e por uma subscrição pública organizada pela Associação Camille Claudel em *Nogent-sur-Seine*. Neste mesmo ano, a cidade de *Nogent-sur-Seine* adquiriu a casa localizada na ilha Saint-Époing, onde a família Claudel viveu entre 1876 e 1879.

Em julho, a aquisição das obras de Camille Claudel reuniu-se por Reine-Marie Paris, sobrinha-neta do artista, e Philippe Cressent, seu companheiro.

Em 2009 Yves Bourel tornou-se curador do museu Dubois-Boucher, o qual ele continuou a renovar. Em dezembro deste mesmo ano, a Câmara Municipal aprovou o princípio de usar um contrato de parceria público-privada para a transferência, reestruturação e expansão do Museu Dubois-Boucher na *Ilha Saint-Époing*.

Em maio de 2011 o ministro da Cultura e da Comunicação Frederic Mitterrand, em visita oficial, firmou o apoio do Estado na construção e reestruturação do museu na região.

No verão de 2011 houve a realização do diagnóstico arqueológico no local da Ilha Saint-Époing. As escavações arqueológicas preventivas começaram em janeiro de 2013.

Em 03 de outubro de 2012 o conselho municipal autorizou a mudança de nome do museu para *Musée Camille Claudel*. Em novembro de 2012 Françoise Magny, curadora-chefe honorária do Heritage foi apontada como nova gerente de projeto.

Entre fevereiro a abril de 2013 houve a validação do programa científico do Museu Camille Claudel pelo Conselho Científico e pela Cidade de *Nogent-sur-Seine*.

Em junho de 2013 houve a instalação e início do canteiro de obras e a colocação da primeira pedra na presença de Marie-Christine Labourdette, diretora dos Museus da França. O edifício do museu Camille Claudel foi projetado pelo arquiteto Adelfo Scaranello.



Figura 142 - Maquete do Museu Camille Claudel e seu entorno pelo arquiteto Adelfo Scaranello.
Fonte: Museu Camille Claudel

Entre 2014 e 2016 houve a continuação do projeto pelo município de *Nogent-sur-Seine* sob o comando do Sr. Gérard Ancelin (prefeito 1989-2014), do seu sucessor, o Sr. Hugues Fadin e da vice-prefeita encarregada do patrimônio, a Sra. Pascale Meyer.

Em 28 de novembro de 2016 o conselho municipal aprovou a rescisão do contrato de parceria público-privada e o município tomou posse do edifício. Em março de 2017 houve, enfim, a abertura do museu.



Figura 143 - Planta baixa n.1 - térreo.

Fonte: Museu Camille Claudel



Figura 144 - Planta baixa n.2 - 1º andar.

Fonte: Museu Camille Claudel



Figura 145 - Planta baixa n.3 - 1º andar.

Fonte: Museu Camille Claudel

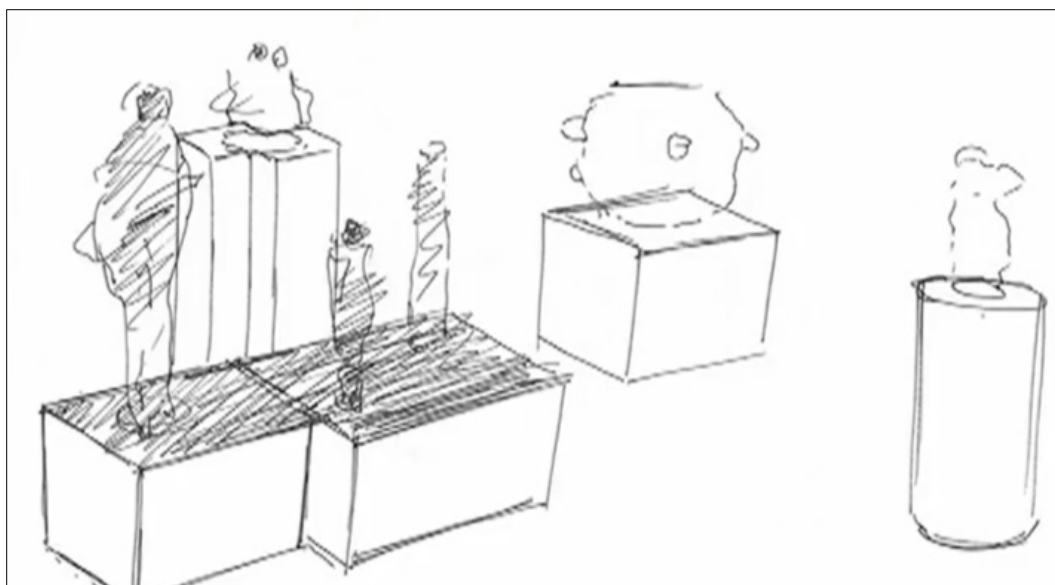


Figura 146 - Croqui do espaço expositivo pelo arquiteto Adelfo Scaranello.

Fonte: Museu Camille Claudel



Figura 147 - Fachada do Museu Camille Claudel.

Fonte: Museu Camille Claudel

APÊNDICE 4 – CAMILLE CLAUDEL NO MUSEU

O Museu Camille Claudel reúne atualmente uma coleção de mais de 300 obras, vistas e fotografadas por mim entre junho e julho de 2017, sendo que 66 peças são de Camille Claudel, e as outras de Alfred Boucher, Paul Dubois, Auguste Rodin, Louis Ernest Barrias, Marius Ramus, Jules-Elie Delaunay, Lucienne Gillet, Joseph Vernet, Léonce Vayse e Léonard Agathon van Weydevelt. Confesso que fiquei surpresa ao constatar ali as obras destes escultores. Ao questionar uma monitora do setor educativo sobre este item, ela justificou que eram obras do antigo Museu Dubois-Boucher que foram incorporadas ao novo acervo.

Do ponto de vista museológico, é possível estabelecer relações entre as obras destes escultores e as de Camille, sendo que o fio condutor do percurso de visita é a história da escultura no século XIX na França e seus desdobramentos.

No entanto, do ponto de vista pessoal, sinto que a presença destes outros artistas e a disposição de suas obras no museu enfraqueceu a força do trabalho de Camille naquele espaço. Saí da exposição com a impressão de que houve a necessidade da presença das obras de escultores homens e consagrados para validar a presença da artista que deu nome ao museu.

O espaço expositivo está dividido em salas, com numeração de 1 a 15, sendo que as obras de Camille aparecem a partir da sala 11.1, no final da visita, totalizando 6 salas para a escultora, intituladas da seguinte maneira:

Na entrada da exposição após as catracas encontramos a obra **Sakountala**.

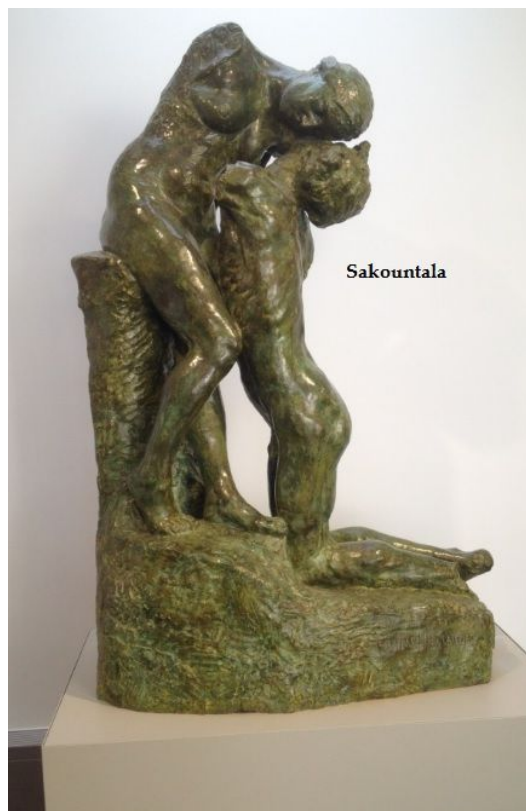


Figura 148 – Sakountala na entrada do museu
Fonte: Museu Camille Claudel

- Sala 1 - Quatro escultores na origem do Museu de *Nogent-sur-Seine* (note que a ênfase é dada ao nome da cidade e não ao nome de Camille Claudel);



Figura 149 – Sala 1: Quatro escultores na origem do Museu de Nogent-sur-Seine

Fonte: Museu Camille Claudel

Neste primeiro espaço expositivo, as obras de Marius Ramus, Paul Dubois, Alfred Boucher e Auguste Rodin recebem os visitantes.

A escultura a direita realizada por Rodin é a representação de Camille Claudel como **A França**.

- Sala 2 – Ser escultor no século XIX



Figura 150 – Sala 2: Processo de fundição em bronze por cera perdida e alguns exemplos

Fonte: Museu Camille Claudel

Nesta sala podemos ver o processo de fundição do bronze na técnica de cera perdida e as respectivas esculturas ainda com os tubos de respiro.

Na técnica, o modelo em tamanho real é moldado em gesso. A cera derretida é derramada sobre as paredes. A espessura da camada de cera corresponderá à espessura do bronze final. O oco restante é preenchido com argila refratária para formar o núcleo e o novo molde. A mistura é aquecida para derreter a cera. O bronze fundido substituirá a fina camada de cera.

- Sala 3 – A escultura no espaço público



Figura 151 – Sala 3: Grandes Monumentos do Século XIX - executados pelos artistas citados que compõe o acervo do museu

Fonte: Museu Camille Claudel

Nesta sala é possível perceber as obras monumentais que fizeram parte do espaço público no século XIX.

A partir de 1850, com a crescente urbanização e o culto aos “grandes homens” na concepção da sociedade da época, a exaltação dos valores nacionais e a vontade política impuseram uma enorme profusão de esculturas na França naquele período.

Mas depois de 1870, a escultura, e especialmente a escultura monumental, afastou-se das referências maneiristas para dar vazão a um hálito Barroco.

- Sala 4 – Paul Dubois, líder dos Neoflorentinos.



Figura 152 – Sala 4: Paul Dubois e os Neoflorentinos

Fonte: Museu Camille Claudel

Esse modelo neoclássico foi muito controverso em meados do século XIX. Mais do que a referência direta ao antigo, foram exemplos retirados do Renascimento francês ou italiano que inspiram o pequeno grupo de escultores nascidos na década de 1830, como Henri Chapu, Alexandre Falguière e Paul Dubois.

Qualificados como neoflorentinos, esses artistas retornam com uma graça maneirista. Além das referências historicistas e dos figurinos pitorescos, esse retorno a Jean Goujon e Donatello também abre caminho para um naturalismo que deu cerne e vida à escultura da segunda metade do século.

- Sala 5 – As metamorfoses do ideal feminino

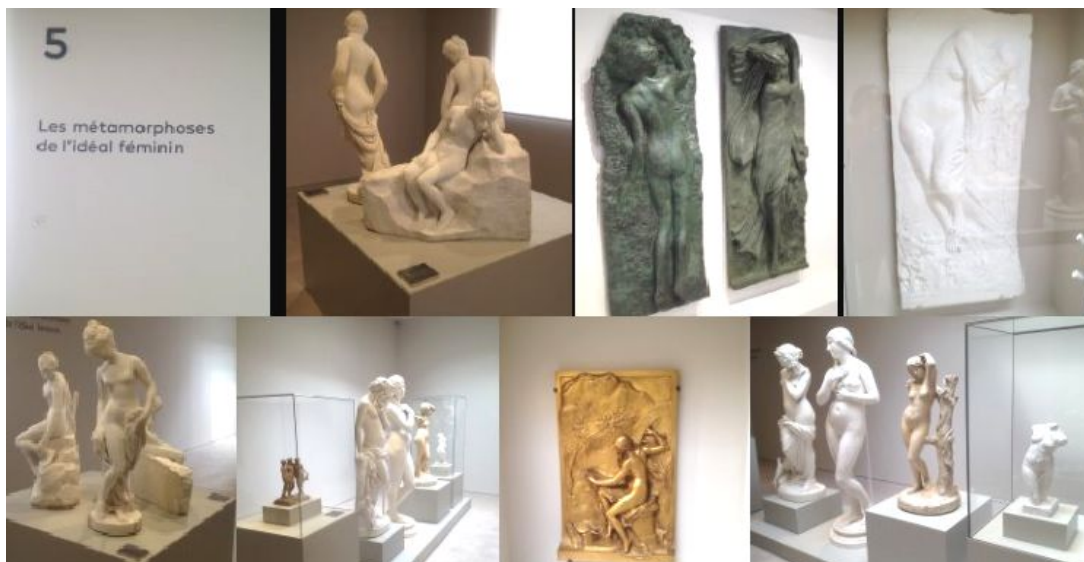


Figura 153 – Sala 5: Ideal Feminino

Fonte: Museu Camille Claudel

Neste espaço retornamos a discussão sobre o papel da mulher na História da Arte, ora representada sob o olhar de diversos escultores: como ninfas, deusas, sensuais ou idealizadas. Esta sala é a representação do pensamento da sociedade masculina do século XIX em relação a mulher.

Nenhuma das esculturas desta sala foi realizada por uma artista-mulher.

- Sala 6 - Alegorias, Mitologia.



Figura 154 – Sala 6: Mitologia e Alegorias

Fonte: Museu Camille Claudel

Da Renascença a época da revolução Impressionista, a mitologia greco-romana ofereceu aos artistas um repertório de assuntos inesgotáveis. Considerada nobre da mesma maneira que as composições históricas ou religiosas, os temas mitológicos exploraram com bastante veemência o nu.

A mitologia era favorecida pelo sistema de Belas Artes, pelos críticos e pela burguesia conservadora, que preferiam os temas clássicos aos realistas na representação escultórica.

- Sala 7 – Representações do Trabalho



Figura 155 – Sala 7: Representações do Trabalho

Fonte: Museu Camille Claudel

Sujeito moderno por excelência na época da Revolução Industrial, a representação do homem trabalhando raramente apareceu antes da década de 1850, principalmente na escultura, onde as revoluções estéticas aconteceram mais lentamente. Figuras alegóricas de trabalho ou força foram pretextos para nus musculosos, obtendo representações mais fiéis à realidade camponesa ou operária.

Constituiu um verdadeiro gênero do final do século XIX, quando a Terceira República gradualmente promulgou as leis sociais.

- Sala 8 – A escultura na esfera privada

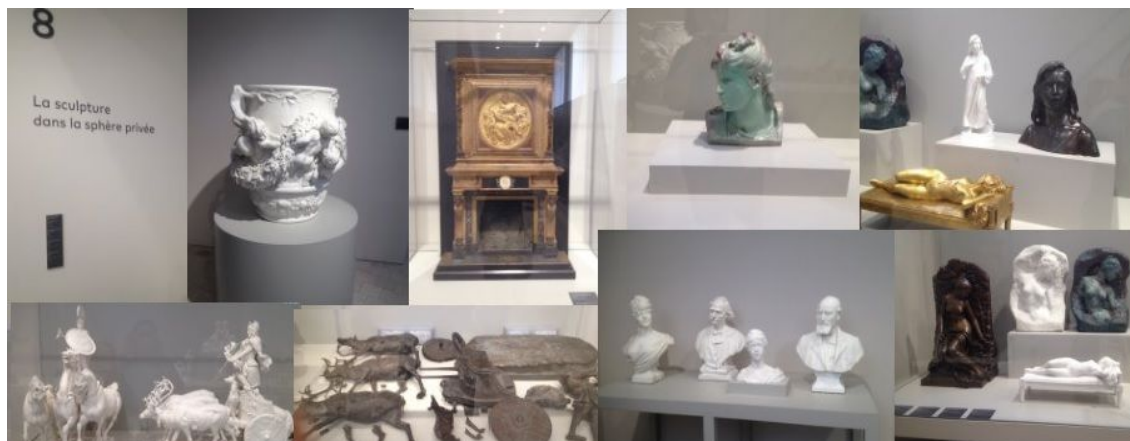


Figura 156 – Sala 8: A escultura na esfera privada

Fonte: Museu Camille Claudel

Como a gravura reproduzida mecanicamente no século XIX, as reproduções de esculturas participam extensivamente da decoração dos interiores burgueses. Existiam para todos os orçamentos e para todos os gostos, entre bronzes, emplastros patinados, cobre galvanizado e pedra. Os valores das obras variavam conforme o tamanho.

O florescimento da edição em bronze no século XIX foi possível graças ao dispositivo inventado por Achille Collas que tornou possível reduzir ou aumentar os modelos mecanicamente. Achille Collas ganhou por sua invenção uma grande medalha de honra na Exposição Mundial de 1855. Então, o progresso alcançado no processo de fundição em areia ofereceu a oportunidade de reproduzir as obras em grande número de cópias.

- Sala 9 – Personagens Históricos



Figura 157 – Sala 9: Personagens Históricos

Fonte: Museu Camille Claudel

Entre 1820 e 1900 surgiram milhares de esculturas fundidas em bronze ou liga leve, de todos os tamanhos, de personagens históricos como Joana D'Arc, Luis XVIII, Whashington, Thiers, Luis Felipe e sua família, Lincon, Rainha Vitória, Napoleão Bonaparte, entre outros.

O clima pós-Revolução fez com que as pessoas se identificassem com os ideais nacionalistas e da pátria.

A evolução da estatuária militar também revelavam o sentimento popular no que diz respeito a guerra, multiplicando monumentos com personagens históricos por Paris.

- Sala 10.1 – Corpos em Movimento



Figura 158 – Sala 10.1: Corpos em Movimento

Fonte: Museu Camille Claudel

Podemos dizer que a escultura moderna foi gradualmente se libertando dos códigos clássicos e reexaminando sua abordagem quanto aos materiais, movimento, volumes, e espaços.

Os escultores procuravam capturar o corpo em ação, dar a sensação de movimento, muitas vezes utilizando-se da cronofotografia, processo de análise do movimento mediante uma série de fotografias feitas com regularidade e repetição dos tempos de pose e do ritmo das tomadas.

- Sala 10.2 – O Ateliê de Rodin

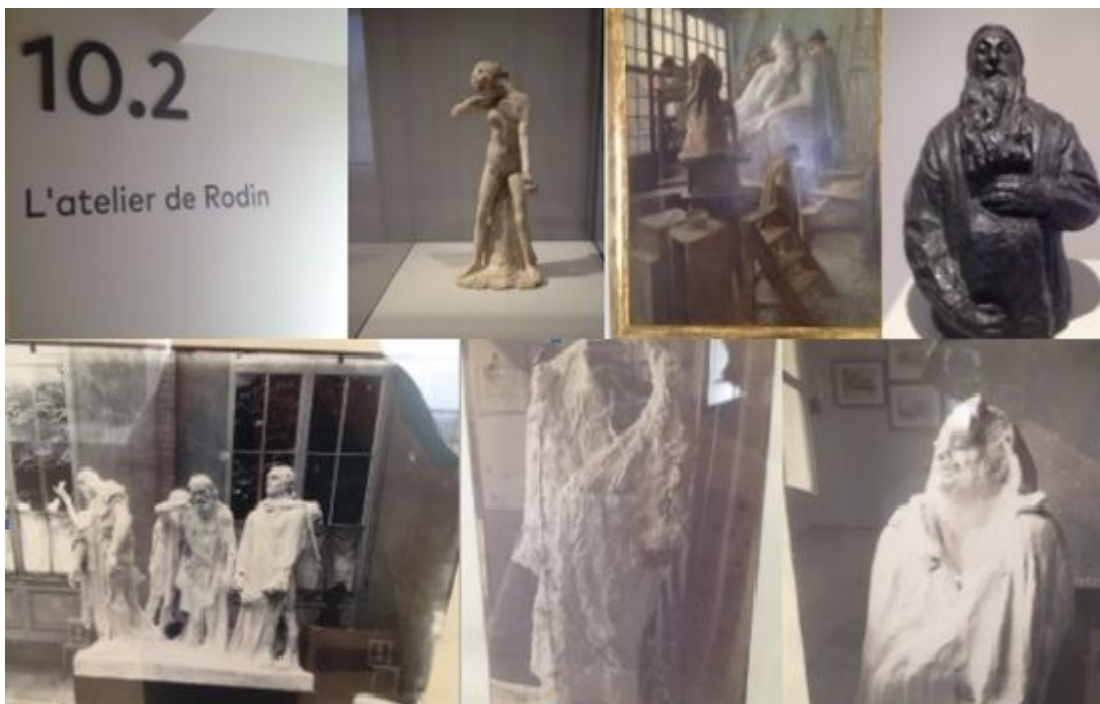


Figura 159 – Sala 10.2: O ateliê de Rodin

Fonte: Museu Camille Claudel

Nesta sala são apresentadas fotografias e esculturas do ateliê de Rodin, local onde Camille Claudel e vários outros artistas trabalharam no final do século XIX e início do século XX.

Uma das fotografias mostra os **Burgueses de Calais**, que teve a participação expressiva de Camille Claudel.

- Sala 11.1 – Uma vocação precoce sob a égide de Alfred Boucher.

Obras: Sophie e Julien Boucher (Alfred Boucher). A Velha Helena.



Figura 160 – Sala 11.1: Camille Claudel: a Velha Helena

Fonte: Museu Camille Claudel

A partir desta sala começam as obras de Camille Claudel, com a presença de duas esculturas de Alfred Boucher.

Neste percurso museológico, a temática da sala sugere que Camille Claudel esculpiu **A Velha Helena** sob a influência e estilo do escultor Alfred Boucher.

- Sala 11.2 – No ateliê de Rodin

Obras: Cabeça de escravo; Jovem com coque, Cabeça de criança (estudo para um Burguês de Calais); A mão; Mulher Agachada; Jovem com feixe; Irmão e Irmã; Homem inclinado; Eterno ídolo; O abandono; Eterna Primavera.



Figura 161 – Sala 11.2: No ateliê de Rodin
Fonte: Museu Camille Claudel

O nome de Rodin surge mais uma vez na exposição, agora com a presença de Camille em seu ateliê.

Neste percurso, a curadoria pretendeu ressaltar as semelhanças entre as obras dos dois escultores, apresentando as esculturas datadas do período em que produziram juntos.

- Sala 12 – Camille Claudel retratista

Obras: Jovem Romano, Paul Claudel aos 20 anos; Giganti; Ferdinand de Massary; Louise-Athanaïse Claudel; Pequena Castelã; Rodin; Mulher com olhos fechados; Aurora; Paul Claudel com 37 anos. Leon Lhérmitte.



Figura 162 – Sala 12: Camille Claudel retratista

Fonte: Museu Camille Claudel

Nesta sala surgem retratos expressivos esculpidos por Camille, além de uma pintura, **Meu irmão Paul Claudel**.

- Sala 13 – Ao redor da Valsa

Obras: A Fortuna; A Valsa (4 versões)



Figura 163 – Sala 13: A Fortuna e A Valsa

Fonte: Museu Camille Claudel

Obras produzidas no final da carreira artística de Camille Claudel, esta sala revela várias versões da mesma escultura.

- Sala 14 – Ao redor da Idade Madura

Obras: Estudo para Implorante; Idade Madura; Cloto; Homem com braços cruzados. Obras de Rodin: O Adeus, A França, Camille com cabelo curto.

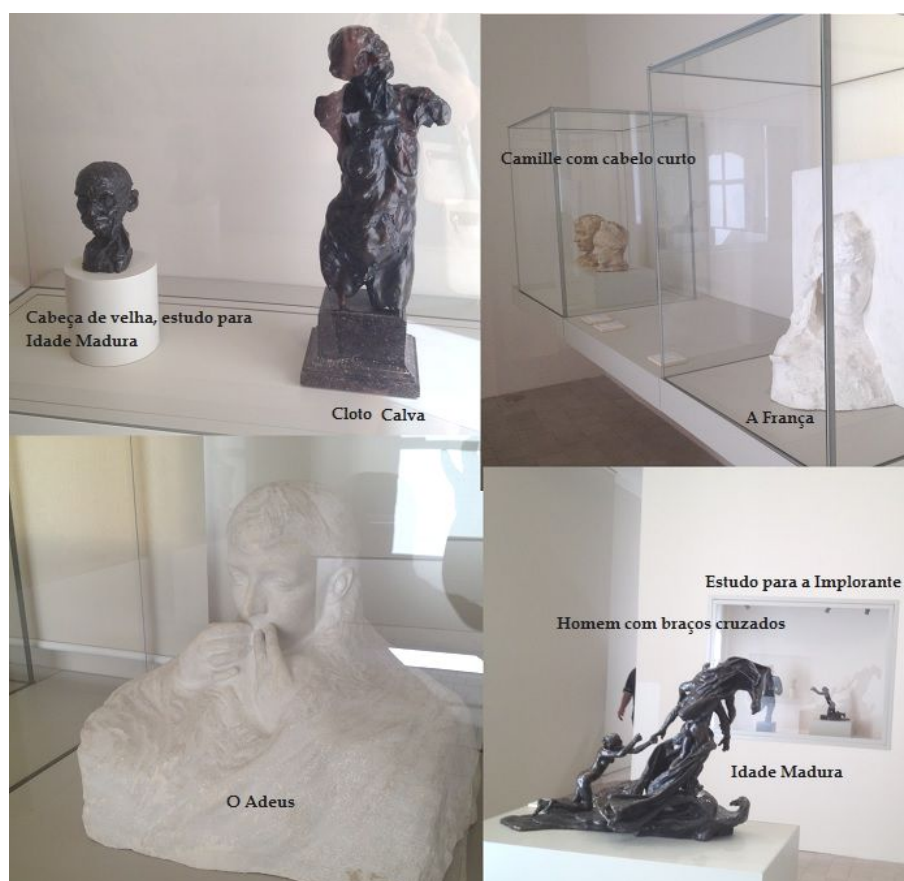


Figura 164 – Sala 14: Ao redor da Idade Madura

Fonte: Museu Camille Claudel

Neste percurso temos a presença Rodin novamente, representando Camille em três composições. É possível perceber a intenção da curadoria nesta sala, que agrupou obras que datam do rompimento afetivo entre os dois escultores.

Corredor – sala sem número

Obra: A Implorante



Figura 165 - A Implorante
Fonte: Museu Camille Claudel

Neste corredor a obra **A Implorante** ganha destaque isolada das outras esculturas. Aqui, a curadoria segue a convicção de Paul Claudel quando sugeriu no Catálogo da Exposição de 1951 que a obra de sua irmã é toda autobiográfica: a Implorante neste espaço seria a representação da própria Camille.

Na parede, um trecho da carta de Eugène Blot endereçada a Camille em 1932 a qual ela nunca recebeu.

Eu nunca olho para ela [A Implorante] sem uma emoção indescritível. Eu acho que te vejo de novo. Aqueles lábios entreabertos, aquelas narinas palpitantes, tudo isso grita vida naquilo que ela tem de mais misterioso. (Parede do Museu Camille Claudel)

- Sala 15 – Esboços da natureza para Perseu e Medusa

Obras: **Perseu e Medusa**; **A Tocadora de Flauta**; **Cadela roendo osso**; **As bisbilhoteiras** (versões em gesso e bronze); **Pensamento profundo** (versões em mármore e bronze); **Sonho ao pé da lareira**; **Estudo para Hamadriade** (versões em gesso e bronze);



Figura 166 – Sala 15: esboços da natureza para Perseu e Medusa

Fonte: Museu Camille Claudel

Na última sala consta a obra **Perseu e Medusa** esculpida em mármore em tamanho grande, a **Tocadora de Flauta** e outras obras de menor tamanho.

Algumas esculturas que fazem parte do acervo do Museu Camille Claudel não estavam nas salas de exposição no período em que fiz a pesquisa de campo, por estarem em restauração. No entanto, elas também constam nesta pesquisa por entender a importância destas obras para o conjunto das análises e a solução do problema das hipóteses.

APÊNDICE 5 – REVISTAS E JORNAIS CONSULTADOS

1. *Mércure de France* - **7 publicações com críticas favoráveis (sendo uma delas uma matéria completa escrita por Mathias Morhardt com 46 páginas, descrevendo a vida de Camille, sua trajetória artística e exaltando sua produção).**
2. *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément à la Gazette des beaux-arts* - 1861-1922 – 11 publicações, sendo 4 positivas, 1 negativa e 7 informativas.

A crítica negativa foi feita por León Rosenthal na edição de 1905 nas páginas 318-319, no artigo intitulado *Petites Expositions*. Neste texto, o crítico diz que “*Senhorita Claudel segue à sombra de Rodin: interessante com suas alegorias misteriosas e envelopadas, ainda é um bônus quando simplesmente traduz a flexibilidade das formas delgadas.*”

Nota-se ao final que o crítico tenta elogiar a obra. Pelo ano da publicação e a descrição do envelopado das vestes, provavelmente ele se refere à obra **A Valsa**. No entanto, colocar a artista “à sombra de Rodin”, subordinada ao “mestre”, reforça o discurso corrente da época de que as mulheres eram incapazes de produzir algo de qualidade, precisando, portanto, da “proteção” do escultor. Ao comentar sobre “a flexibilidade das formas delgadas”, o crítico faz alusão ao corpo da mulher, num assédio velado à própria artista.

3. *Le Matin* (Paris. 1884) - 1884-1944 – **5 publicações positivas.**
4. *La Justice* (Paris. 1880) - 1880-1976 – **9 publicações, sendo 6 positivas, 1 negativa e 3 informativas.**

Crítica negativa feita por Gustave Geffroy na edição de 1892 - capa do jornal, na matéria intitulada *Le Champ-de-Mars XII – La sculpture et les Objets d’art*. Neste artigo, ele diz “*No corredor do meio, a cabeça pensativa e enérgica de Rodin aparece, esculpida forte e delicadamente pela Srta. Camille Claudel com a bela compreensão da inteligência*

do grande artista que ela teve de reviver.” Entendendo o contexto da arte no século XIX, ao dizer que a escultura foi feita “delicadamente”, percebemos em suas entrelinhas uma crítica negativa. O trabalho executado por um homem e, portanto, bem feito na concepção dos críticos, jamais teria recebido este adjetivo considerado “feminino”, sinônimo de fraco ou mal feito. No entanto, o elogio foi feito para Rodin, ora esculpido: “cabeça pensativa e enérgica... [ela] compreendeu a inteligência do grande artista”. O texto deixa subentendido que o mérito é de Rodin e não de Camille Claudel.

5. *Le Ménestrel* (Paris. 1833) - 1833-1940 – 2 publicações positivas.

6. *Le Journal* (Paris. 1892) - 1892-1944 – 19 publicações, sendo 11 positivas, 3 negativa e 5 informativas.

Gustave Geffroy escreveu em 1895, pg 01, na coluna *L’art d’aujourd’hui* – Camille Claudel à Châteauroux:

Eu soube pelo poeta do Berry, meu amigo Maurice Rollinat, que a cidade de Châteauroux está atualmente irritada pela arte da Senhorita Camille Claudel, por causa de um grupo da artista recentemente adquirido pelo museu. Existem protestos em nome da moral ultrajada, discussões calorosas, polêmicas nos jornais. Em resumo, toda a excitação que às vezes ocorre em torno de obras não classificadas, uma agitação que alegremente levará à raiva e ao insulto. É uma das características dessas obras, provocar o espírito usual de violência, irritar as pessoas feridas em seu gosto, sua vaidade, pela aparência do impuro.

A obra em questão é Sakountala, que recebeu menção honrosa no Salão Nacional de Belas Artes, e gerou polêmica na cidade de Châteauroux. Embora alguns intelectuais tenham defendido a artista na época, a notícia se espalhou rapidamente de maneira negativa: em meio a uma campanha de difamação e sarcasmo contra o erotismo da obra, o museu displicentemente colocou a escultura em um pátio aberto, o que a deteriorou após alguns anos.

Louis Vauxcelles em 1913 na coluna *Figures Littéraires* – Aurel, pg. 2, escreveu:

É preciso a um homem de letras certa coragem para render homenagem a um companheiro, mas, quando este companheiro é uma mulher, esta coragem é um heroísmo. Somos tão injustos com a concorrência! Desde que o crítico tenha sob seus olhos a obra de uma artista genial – Berthe Morisot e Camille Claudel. Aurel – ele pensa em se satisfazer falando de gentilezas e obras de damas! Não deveria este escândalo chegar ao fim?

Este crítico, sempre irônico ao falar das mulheres artistas, reforça o discurso machista de que elas são incapazes de se destacarem pelo talento, insinuando que, qualquer homem que diga o contrário, está esperando “favores amorosos” das damas elogiadas. A objetificação da mulher se faz presente neste contexto.

Raymond Escholier escreveu em 1937, pg. 5 na coluna *Les Arts – Les femmes artistes modernes* o seguinte comentário a respeito de Camille Claudel: “*Algumas boas esculturas: O Abandono e A Implorante, obras patéticas de Camille Claudel.*”.

Neste trecho, o crítico não discorre sobre o processo criativo da artista, tampouco sobre a qualidade do modelado, mas sobre o subjetivo da obra, fazendo menção ao relacionamento amoroso que Camille teve com Rodin e a separação que, em 1937 era de conhecimento geral. O Abandono e A Implorante eram consideradas obras autobiográficas, o que leva a crer que Raymond Escholier partiu destas informações para menosprezar a sua produção, chamando a própria escultora de patética.

7. *Le Rappel* (Paris. 1869) - 1869-1933 – 22 publicações, sendo 10 positivas, 1 negativa e 11 informativas.

Charles Frémine escreveu na coluna *Le Salon*, de 1888:

Camille Claudel extraiu de um poema hindu chamado “Sakountala” duas figuras amorosas que ela gentilmente agrupou e que apesar das negligências da modelagem se distinguem por uma grande sinceridade de execução e sentimento.

O crítico, talvez adepto do Academicismo, julgou a obra mal modelada provavelmente por não aceitar as tendências de Vanguarda, da qual Camille fazia parte. Podemos inferir também que, ao dizer que a artista esculpiu “gentilmente” e com “sentimento”, estava se referindo aos adjetivos femininos que se aplicava às mulheres artistas quando queriam dizer que uma obra era de má qualidade, pois, se fosse para um artista homem, os adjetivos seriam outros.

8. *Gil Blas* (Paris. 1879) - 1879-1940 – 73 publicações, sendo 56 positivas, 1 negativa e 16 informativas.

Louis Vauxcelles em 1905, na coluna *Notes d'Art – L'exposition des femmes artistes* - escreveu:

A décima terceira exposição anual da "Sociedade de Mulheres Artistas" (Galeria Georges Small Rua Sèze) parece o décimo segundo, e o próximo ano - o décimo quarto - será parecido com o anterior. Nunca se surpreenda neste grupo de mediocridades elegantes [...] Na verdade, as pintoras realmente artistas são raras na França! Mary Cassatt é americana e Catherine Breslau, suíça [...] Em escultura Mlle Camille Claudel, Sra. Charlotte Besnard e isso é tudo.

Desqualificar as exposições das artistas, deslegitimar a arte produzida por mulheres parece ter sido a maior ocupação de críticos de arte como Louis Vauxcelles. Em vários momentos, embora a sua crítica fosse menos agressiva para Camille Claudel, não podemos ignorar o desprezo que ele manifestava ao se referir às mulheres e a sua arte.

9. *L'Univers* (1867) - 1867-1919 – 3 publicações positivas.

10. *L'Univers illustré* (Paris) - 1858-1900 - 1 publicação positiva.

11. *Le XIXe siècle* (Paris. 1871) - 1871-1921 - 13 publicações, sendo 9 positivas e 4 informativas.

12. *L'Intransigeant* (Paris. 1880) - 1880-1948 – 10 publicações sendo 8 positivas e 2 informativas.

13. *Le Panthéon de l'industrie* (Paris. 1875) - 1875-1911 – 1 publicação informativa

14. *Le Radical* (Paris. 1881) - 1881-1931 – 17 publicações, sendo 15 positivas e 2 informativas.

15. *Le Temps* (Paris. 1861) - 1861-1942 – 15 publicações, sendo 9 positivas e 6 informativas.

16. *Le Figaro* (Paris. 1854) - 1854 – 18 publicações, sendo 14 positivas e 4 informativas.

17. *Revue illustrée* (Paris. 1885) - 1885-1912 – 2 publicações favoráveis.

18. *Le Gaulois* (Paris. 1868) - 1868-1929 – 8 publicações, sendo 6 positivas, 1 negativa e 1 informativa.

Louis de Fourcaud na matéria *Le Salon de 1888*, escreveu: “*Duas figuras no estilo do Sr. Rodin, da Senhorita Camille Claudel.*” A obra em questão é *Sakountala*, que no ano em 1888 ganhou menção honrosa da Sociedade Nacional dos Artistas Franceses. Durante toda a vida da artista, suas esculturas foram comparadas ao estilo de Rodin. Embora o escultor tenha tido diversos alunos, a comparação só era realizada para descrever as obras de Camille, como que por subordinação pelo fato dela ser mulher e, portanto, incapaz de criar algo de qualidade por si mesma, na concepção dos críticos do século XIX.

19. *Le Salon de...* (Paris. 1888) - 1888-1908 – 4 publicações positivas.

20. *L'Aurore* (Paris. 1897) - 1897-1914 – 2 publicações, sendo 1 positiva e 1 informativa.

21. *Revue universelle illustrée* - 1888-1890 – 1 publicação positiva.

22. *Salon illustré* (Paris) - 1888-1894 – 1 publicação positiva.

23. *Figaro salon* (Paris) - 1885-1901 – 1 publicação positiva.

24. *Revue de Champagne et de Brie : histoire, biographie, archéologie, documents inédits, bibliographie, beaux-arts* / [secrétaire-gérant : Léon Frémont] - 1876-1901 – 2 publicações positivas.

25. *La Revue socialiste* (Paris. 1885) - 1885-1973 – 1 publicação positiva.

26. *Le Constitutionnel* (1819) - 1819-1914 – 1 publicação informativa.

27. *Courrier de l'art: chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques...* / dir. Eugène Véron - 1881-1892 – 1 publicação positiva.

28. *La Revue de l'art ancien et moderne* - 1897-1937 – 3 publicações, sendo 1 positiva e 2 negativas.

Gustave Babin na sessão *Les Salons* de 1902 escreveu: “À direita, um grupo da Senhorita Camille Claudel, Perseu e Medusa, o arranjo um pouco desajeitado, mas de concepção original.”

No ano seguinte, o mesmo crítico na sessão *Les Salons de 1903* escreveu:

Senhorita Camille Claudel também confundiria de bom grado a literatura, e não tenho certeza de ter penetrado completamente no simbolismo de seu grupo A Idade Madura. Mas é uma peça admirável de escultura, trêmula, nervosa, apesar de certas barreiras inúteis; um trabalho na frente do qual não se pode passar indiferente.

Nas duas matérias, Gustave Babin, faz críticas negativas com palavras rudes como “arranjo um pouco desajeitado” insinuando que Camille Claudel não sabia fazer composição, “confundiria a literatura [...] não ter penetrado completamente no simbolismo de seu grupo” dizendo que a obra não deixava o tema explícito, impossível de ser compreendido; “escultura trêmula, nervosa”, adjetivos utilizados para as mulheres para desclassificar a seriedade de sua produção; intercaladas com tentativas de elogio como “concepção original”, e “do qual não se pode passar indiferente” termo que gera dupla interpretação, pois não se pode passar indiferente porque a obra é boa ou porque é horrível? O crítico demonstra desdém, com críticas veladas e irônicas para desmerecer o trabalho da artista.

29. *L'Europe-artiste* (Paris. 1853) - 1853-1904 – 1 publicação informativa.

30. *La Nouvelle revue* - 1879-1940 – 3 publicações, sendo 2 positivos e 1 informativo.

31. *Gazette des beaux-arts* (Paris. 1859) - 1859-2002 – 5 publicações, sendo 2 positivos e 3 informativos.

32. *La Revue de Paris* - 1894-1970 – 1 publicação favorável.

33. *Gazette nationale ou le Moniteur universel* - 1789-1810 – 1 publicação positiva.

34. *La Petite Gironde : journal républicain quotidien* - 1872-1944 – 2 publicações, 1 uma elogiosa e 1 outra menos favorável.

Na matéria de capa *Le Salon d'Automne de 1904* o crítico escreveu:

Noto de passagem o notável bronze de um Busto de Mulher de M. Bernard Hoetger, um voluptuoso Êxtase de M. Camille Lefèvre, a corneta Rolland de M. Pierre Granet, Ventuno e Pomona e a Fortuna da Senhorita Camille Claudel, que, tendo começado pela imitação de seu mestre Rodin, afirma sua franca personalidade.

Nesta publicação, o crítico faz elogios sinceros aos escultores homens com os adjetivos notável e voluptuoso, sem citar quem foram seus mestres e tampouco as influências que por ventura tenham sofrido de outros artistas. Para Camille Claudel o crítico afirma que ela começou imitando o seu mestre Rodin, desconhecendo ou ignorando propositalmente o fato de que a escultora levava consigo a poética pessoal da criação antes mesmo de conhecer Rodin. Mais uma vez percebemos como eram vistas as mulheres artistas naquele período.

35. *La Presse* (1836) 1836-1952 – 1 publicação importante e favorável sobre a invisibilidade da artista em contraponto com o seu enorme talento.

ANEXOS

Catalogue L'Art Décoratif 1913

https://drive.google.com/file/d/1XP2Kv4NAGHv9jV_8cMlseZim3XnRcA0b/view?usp=sharing



Catalogue Musée Rodin 1951

https://drive.google.com/file/d/1Zdtql7camszL_FTasaSZroZswvKaddy/view?usp=sharing



Cartas Manuscritas

<https://drive.google.com/drive/folders/1qFmJtlUEL8DXY7TfwEZkXNRIqtUp8ack?usp=sharing>



Imprensa Francófona

<https://drive.google.com/drive/folders/1ZcWmwqC056-PBTea23ETk5z3C5ZbTax?usp=sharing>

**Entrevista com Reine-Marie Paris**

<https://drive.google.com/file/d/1oy0wBi7WF8CBpR6Q8pv3p6FzmGH9Tvqr/view?usp=sharing>

Disponível em: <https://vimeo.com/297724808>

Acesso em: 08/03/2019

**Entrevista com Cécile Bertrand**

https://drive.google.com/file/d/1jgho9u2_Yh-FyuGEP9_6VmbXaE6pSYW1/view?usp=sharing

