

**UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC
CURSO DE ARTES VISUAIS BACHARELADO**

ANA MARIA GHELLERE

**TECENDO DIÁLOGOS ENTRE A LOUCURA E A ARTE A PARTIR DA HISTÓRIA
DE CAMILLE CLAUDEL**

CRICIÚMA

2023

ANA MARIA GHELLERE

**TECENDO DIÁLOGOS ENTRE A LOUCURA E A ARTE A PARTIR DA HISTÓRIA
DE CAMILLE CLAUDEL**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de Bacharel no curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Orientadora: Prof.^a Ma. Silemar Maria de Medeiros da Silva

CRICIÚMA

2023

ANA MARIA GHELLERE

**TECENDO DIÁLOGOS ENTRE A LOUCURA E A ARTE A PARTIR DA HISTÓRIA
DE CAMILLE CLAUDEL**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado
pela Banca Examinadora para obtenção do
Grau de Bacharel, no Curso de Artes Visuais
da Universidade do Extremo Sul Catarinense,
UNESC, com Linha de Pesquisa em Processos
e Poéticas Visuais: Linguagens

Criciúma, novembro de 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Silemar Maria de Medeiros da Silva - Mestra - (UNESC) - Orientadora

Prof.^a Bruna da Silva Ribeiro - Mestra - (UNESC)

Prof. Aurélia Regina de Souza Honorato - Doutora - (UNISUL)

Para todas as mulheres que encontraram na
arte, sua voz.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa não seria possível sem o apoio da minha família, que sempre me incentivaram a persistir mesmo nos momentos mais difíceis. E por permanecerem acordados comigo noites adentro de escrita e produção, me dando colo e suporte em momentos de ansiedade em que eu mesma não conseguia acreditar no meu potencial, ela fazia questão de me lembrar.

Também agradeço à minha Orientadora que teve muita paciência em todo meu processo de escrita, sempre me atendendo da forma mais solícita e carinhosa possível.

A todos os professores e amigos que contribuíram de alguma forma em meu desenvolvimento pessoal e profissional.

A minha banca examinadora que dedicou seu tempo e esforço para a leitura desta pesquisa, meus sinceros agradecimentos.

As questões da alma feminina não podem ser tratadas tentando esculpi-la de uma forma mais adequada a uma cultura inconsciente, nem é possível dobrá-la até que tenha um formato intelectual mais aceitável para aqueles que alegam ser os únicos detentores do consciente.

Clarissa Pinkola Estés

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo relacionar a vida e obra de Camille Claudel presentes no livro *Camille Claudel: Criação e Loucura* (1996) aos conceitos de loucura propostos por Michel Foucault em seu livro *História da Loucura na Idade Clássica* (2019), em particular, como a sociedade cria e controla a loucura para benefício próprio. A pesquisa explora como o poder, o gênero e a arte se entrelaçam na história de mulheres que ousaram desafiar as normas impostas pela sociedade ao longo dos tempos. A metodologia adotada parte dos conceitos da cartografia, traçando espaços subjetivos acerca dos estudos humanos. De caráter qualitativo, através de pesquisas bibliográficas sobre a vida de Camille Claudel, junto a arte e sociedade de sua época e os estudos de Michel Foucault. Ao fim desse estudo mostrou-se necessário materializar tais reflexões através de um livro-objeto

Palavras-chave: Loucura, Feminino, Livro-Objeto, Arte.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01- Os acadêmicos da Royal Academy - Johan Joseph Zoffany.....	19
Imagem 02- The Dameriam Apollo - William Holland.....	20
Imagem 03- Atelier para mulheres, 1889 - Academia Julian.....	22
Imagem 04- Louis Claudel e seus três filhos.....	26
Imagem 05- Fachada da casa da família de Camille Claudel.....	27
Imagem 06- Espuma, 1876.....	28
Imagem 07- Bismark ou Cabeça de homem, 1879.....	29
Imagem 08- Paul Claudel com 13 anos, 1881-82.....	32
Imagem 09- Velha Helena, 1881-1882.....	32
Imagem 10- Diana, 1881.....	33
Imagem 11- Camille Claudel com cabelo curto, 1882.....	36
Imagem 12- Máscara de Camille Claudel, 1895.....	36
Imagem 13 - Busto de Rodin, 1888-89.....	37
Imagem 14 - O escravo, 1887.....	38
Imagem 15- O homem Rindo, 1891.....	38
Imagem 16 - Abandono, 1886.....	40
Imagem 17 - A jovem com um feixe, 1887.....	41
Imagem 18- A Valsa, 1889.....	43
Imagem 19- Namoradeiras, 1893.....	44
Imagem 20- A Onda, 1897-1903.....	45
Imagem 20- Sonho à beira da Lareira, 1899.....	45
Imagem 21- A Pequena Castelã, 1893.....	47
Imagem 22- A Aurora, 1908.....	47
Imagem 23- Clotho, 1893.....	48
Imagem 24- Idade Madura, 1893.....	49
Imagem 25- Busto de Paulo aos trinta e sete anos, 1905.....	53
Imagem 26- Hospital Psiquiátrico de Montdevergues.....	63
Imagem 27- Open, 1968.....	72
Imagem 28- Impossível, 1974.....	72
Imagem 29- Livro de Carne, 1978-79.....	73
Imagem 30- Moodboard para produção final.....	74
Imagem 31- Sem Título, 2016.....	74

Imagem 32- Tracing Boundaries, 2021.....	75
Imagem 33 - Esboço da estrutura do livro-objeto.....	76
Imagem 34 - Estrutura do livro-objeto aberto.....	77
Imagem 35 - Detalhes 01 do Livro-objeto.....	77
Imagem 36 - Detalhes 02 do Livro-objeto.....	78
Imagem 37 - Detalhes 03 do Livro-objeto.....	78
Imagem 38 - Detalhes 04 do Livro-objeto.....	79
Imagem 39 - Detalhes 05 do Livro-objeto.....	79
Imagem 40 - Detalhes 06 do Livro-objeto.....	80
Imagem 41 - Detalhes 07 do Livro-objeto.....	80
Imagem 42 - Livro-Objeto em exposição.....	80

SUMÁRIO

1	PONTO A PONTO	11
2	PARTE I : EMARANHADO DE LINHAS	15
3	PARTE II: TECENDO SOBRE CAMILLE	24
4	PARTE III: RETALHOS	56
5	PARTE IV: ARREMATES	69
6	PONTOS FINAIS	81
	REFERÊNCIAS	82

PONTO A PONTO

Pela maior parte da História, "anônimo" foi uma mulher.
Virginia Woolf

O que levaria uma mulher sã, saudável, inteligente e extremamente talentosa a ser considerada louca culminando ao ponto de ser calada, silenciada e afastada da sociedade? Qual loucura estamos falando?

Em uma análise preliminar, é possível constatar a representação da mulher como um ser subjugado por sua própria natureza biológica, a qual aparenta afligir-nos unicamente devido à nossa condição feminina. Além disso, sobrepõe-se a essa situação a persistente influência de uma estrutura social patriarcal que, mesmo nos dias contemporâneos, submete a mulher à objetificação, impondo-lhe a resignação e a submissão.

Enquanto mulher e artista, vislumbro na expressão artística um veículo para a manifestação e o diálogo de conceitos que a sociedade constantemente procura suprimir. Tal censura se manifesta tanto na subestimação de nossos esforços laborais, frequentemente atrelados a uma mera atividade lúdica, quanto na perpetuação do machismo, que de maneira ininterrupta sufoca a influência feminina que busca espaço na esfera social.

A partir disso, esta pesquisa busca evidenciar o silenciamento sofrido pelas mulheres ao longo dos tempos, principalmente as que se atreviam trabalhar em áreas que ousassem questionar as lógicas sociais de seu tempo. A exemplo, temos Camille Claudel, artista e escultora francesa que viveu entre os anos de 1864 e 1943.

Camille dedicou sua vida a produzir esculturas impressionistas, que traziam os conceitos de Van Gogh e Monet à tridimensionalidade, contudo a escultura era tida como um ofício exclusivamente masculino, por ser necessário o uso da força física para sua resolução. Devido a isso Camille vivenciou diversos abusos familiares e um relacionamento extremamente conturbado com seu amante, mentor e colega de trabalho Auguste Rodin, tendo sua arte constantemente censurada e boicotada, a levando ao declínio melancólico, resultando no seu internamento forçado que se manteria até o fim de sua vida.

Camille “ameaçava” a ordem social, fugindo da normalidade instável regida por aspectos culturais, sociais e religiosos de seu tempo. Era necessário para a população “corrigir” as atitudes da artista, absolvendo-a toda sua humanidade e regendo uma posição de poder sobre aquela que já não podia se classificar como cidadã, mas sim, um perigo da desrazão inadequada a um sistema social.

Tendo em vista essa ameaça a ordem social, abro aqui um espaço para os estudos sobre a psique humana a partir das ideias do filósofo Michel Foucault expostas no livro História da loucura na Idade Clássica (2019).

Foucault aborda o assunto expondo que a loucura em seu modo selvagem e natural não poderia ser encontrada, uma vez que a loucura como conhecemos, criada pelo próprio homem, só existiria sob a visão de uma sociedade que define normas limitantes que tendem a isolar aqueles que caminham contra tais normas sociais. Ele continua esclarecendo como ao longo de centenas de anos a loucura era vista como a inverdade e a desrazão acometida por ditos vagabundos e libertinos, que faria com que fosse mais fácil a exclusão desses indivíduos da comunidade.

Considerando as duas questões levantadas, a história de Camille Claudel e o estudo de Foucault sobre a loucura, a presente investigação caminha pela história de vida e, principalmente, o percurso artístico da artista com base em sua biografia, cartas e obras deixadas pela mesma atrelando-os aos conceitos propostos por Michel Foucault em seu livro A História da Loucura (2019).

Como desafio desta proposta, busco materializar artisticamente em formato de livro objeto meu trabalho de conclusão do curso de Bacharel em Artes Visuais que abordará a feminilidade e loucura aqui apresentados. Ou seja, evidencio como problema de pesquisa: Quais as possíveis relações entre o percurso artístico de Camille Claudel e o conceito de loucura proposto por Michel Foucault?

No percurso desta escrita, algumas perguntas vão me acompanhando, como por exemplo: Quais as principais teorias de Michel Foucault sobre a loucura? Como a manifestação da loucura influenciou nas produções artísticas de Camille? Como suas obras refletem os conceitos de Michel Foucault sobre a loucura como forma de controle social?

Em relação aos métodos de pesquisa utilizados, optei pela cartografia, uma vez que se torna a escolha mais coerente ao estudar processos e produções que

dialogam com a subjetividade. Sendo um método essencialmente questionador, o qual se importa mais no progresso e processo da pesquisa do que na materialidade do que é pesquisado, sem estabelecer um trajeto linear para atingir um fim.

Se para os geógrafos, a cartografia, e o mapa que dela emerge, se refere a uma representação de uma dada realidade estática, para os investigadores que a partir de inúmeros campos das humanidades (arte, educação, sociologia, ciências da saúde, etc.) buscam sentidos para determinadas dimensões que escapam aos métodos tradicionais qualitativos de pesquisa, a cartografia é um processo que implica, sobretudo na sua utilização por artistas e arte educadores, a elaboração de desenhos e imagens inventivas que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem, não só física, como (e sobretudo) humana e cultural. (CHARREU, 2019, p.93)

Logo, este trabalho vincula-se à linha de pesquisa de "Processos e Poéticas: Linguagens" do Curso de Artes Visuais - Bacharelado da Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC, que apresenta como ementa, "Concepções teóricas e processos de criação contemplando as linguagens artísticas. Arte, linguagens e contextos dos fenômenos visuais"¹.

Evidencio aqui, que assumo uma licença poética a partir de uma costura, ao separar este trabalho em partes, para maior entendimento sobre assuntos e temas tão delicados porém tão importantes de serem discutidos. **Parte I:** inicio este trabalho com um "emaranhado de linhas" em que se encontram algumas questões para discutir o papel da mulher na arte e sociedade, tanto no século XIX quanto nos dias atuais. Adotei os pensamentos de Gisela Pollock (1988), Nadiesda Dimambro (2016) e Linda Nochlin (2016) a fim de dialogar sobre o papel da mulher no mundo da arte, com ênfase no período histórico social em que Camille Claudel viveu. O diálogo teórico acontece também com Charles Baudelaire (2006) para descrever como era a vida cotidiana dos artistas em Paris no século XIX. Outras obras de cunho histórico foram utilizadas para traçar mais precisamente este período e suas relações com a arte.

No segundo momento, o que chamo de **Parte II**, vou tecendo caminho sobre o processo criativo durante a vida de Camille Claudel, contando de sua trajetória de vida até os registros de seu declínio mental. Busco traçar uma linha do tempo acerca da vida e principalmente do percurso artístico de Camille Claudel, reforçando suas

¹ Considerando a Resolução N° 38/2014 que trata do Regulamento Específico do Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Visuais Bacharelado.

relações interpessoais e sociais que influenciaram em suas produções e em sua suposta insanidade. No percurso da pesquisa encontro-me com a trajetória artística de Camille Claudel no livro "Camille Claudel: Criação e Loucura" de Liliana Liviano Wahba (1996), documentos, cartas e informações contidas no site Museu Camille Claudel, e a Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP "Mulheres Artistas: Reflexões sobre a vida e Obra de Camille Claudel"² escrita por Luana do Amaral Silva (2020), alimentam a costura teórica desta escrita.

Parte III - Aqui, sigo para os "retalhos", no qual irei costurar e remendar a insanidade vivida pela artista com os conceitos sobre loucura, considerando o diálogo teórico com Foucault em seu Livro História da Loucura na Idade Clássica (2019).

Na **Parte IV**, antecipo os "arremates" finais desta pesquisa, abordando como a história de Camille repercutiu em meu processo de formação artística, enaltecendo a importância da suas vivências e produções em diálogo com a contemporaneidade. Finalizo narrando como isso se materializa em uma produção artística através de um livro-objeto. Uso dos conceitos propostos no livro Pós Produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo (2009) que disserta sobre o fazer artístico a partir de elementos já existentes, no meu caso obras, fotografias e cartas de Camille Claudel. Também destaco artistas contemporâneos que foram essenciais para meu trabalho como Rosana Paulino, Chiharu Shiota, Tunga e Cildo Meireles.

² Disponível em : <http://hdl.handle.net/11449/194164> Acesso em: 21 de setembro de 2023

PARTE I

Emaranhado de linhas

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL E SUA RELAÇÃO COM A ARTE

O século XIX, para a França, foi sinônimo de grandes mudanças. A instabilidade política proveniente das grandes revoluções não foi suficiente para reprimir o progresso econômico. Uma nova classe social era estabelecida, a do proletariado, que viria junto a uma burguesia liberal e reformista, estimulando o crescimento industrial e a consolidação do capitalismo. Era visível uma ascensão de conhecimentos das mais diversas áreas após a Revolução Industrial e sua evolução tecnológica.

Foi na segunda metade do século XIX que Paris se tornou a capital das artes, da moda e das ideias, sendo o alvo de artistas dos mais diversos lugares para morar, estudar e trabalhar. É neste período em que se busca a distinção da Arte com A maiúsculo dos outros tipos de ofícios mais mecânicos como pintores e construtores. Os artistas nunca antes tiveram seus trabalhos tão bem definidos, e buscavam nas academias de artes os conhecimentos necessários para viverem de sua classe e das encomendas que viriam conseqüentemente (GOMBRICH, 2012).

Sendo assim é notório que Camille chega a Paris em um momento de efervescência das artes. No cenário da produção escultórica o desejo de afirmar seu patriotismo e o orgulho republicano resultou em pedidos e encomendas em massa. Todas as cidades queriam uma estátua da República ou da Liberdade, inclusive de Joana d'Arc que logo surgira em vários locais públicos.

Paris se tornou um grande estúdio de arte a céu aberto, lojas e oficinas de arte eram montadas em diversos lugares, tornando-se parte do dia a dia dos parisienses. Artistas desenhando ao ar livre se tornaram parte da paisagem local, também era comum encontrá-los em museus como o Louvre, Luxemburgo ou Museu Cluny estudando a partir das obras ali presentes. A exemplo disso, a pintora Abigail May Alcott Nieriker quando chegou a Paris em 1879 relata 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. p. 43)

Outro registro que vai dando veracidade a este fato, é o que encontro em Charles Baudelaire, em seu ensaio intitulado "O pintor da Vida Moderna" , o qual traça os lugares e a rotina de um artista de sua época.

Admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelo sopro do sol. Admira as belas carruagens, os garbosos cavalos, a limpeza reluzente dos lacaios, a destreza dos criados, o andar das mulheres onduladas, as belas crianças, felizes por viverem e estarem bem vestidas; resumindo, a vida universal. (BAUDELAIRE, 1964, p10)³

Entretanto tal liberdade não era usufruída de forma igualitária entre homens e mulheres, de modo que para as mulheres se restringia ao posto de uma divindade que preside a todas as concepções do macho, uma graça da natureza, um objeto de admiração, como também colocado por Baudelaire⁴.

No texto "A modernidade e os espaços da feminilidade"⁵ A autora Griselda Pollock dialoga com Baudelaire, quando nos apresenta uma revisão historiográfica da modernidade, trazendo consigo os recortes de gênero e sexismo.

As mulheres podiam frequentar e representar locais selecionados na esfera pública - os locais de entretenimento e exibição - mas uma linha demarca, não o limite entre público/privado, mas a fronteira dos espaços de feminilidade. Abaixo dessa linha encontra-se o domínio dos corpos sexualizados e mercantilizados das mulheres, onde a natureza acaba e onde a classe, o capital e o poder masculino se instalam e dominam. (POLLOCK, 1998 p. 66)

Assim dizendo, ficava reservado às mulheres os ambientes privados do lar, os afazeres e cuidados da casa e dos filhos, sempre obedecendo às regras da burguesia da época. Seus interesses se resumiam a produção de tapeçarias, bordados, o preparo de quitutes e as aulas de piano.

Em suma, apesar da efervescência tecnológica, industrial, comercial, cultural e artística em Paris no século XIX, para as mulheres, no geral, este período foi marcado pela luta da emancipação feminina, contra o preconceito e misoginia.

³ Charles Baudelaire, "O Pintor da Vida Moderna", 1964, p10

⁴ idip p.47

⁵POLLOCK, 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.

Principalmente para as mulheres artistas, assim como Camille Claudel, que buscavam seu local de pertencimento naquele ambiente.

Justamente em relação a este campo artístico, o pouco número de mulheres reconhecidas na história da arte deriva não da incapacidade das mesmas em produzir grandes obras, mas sim de um acesso desigual às oportunidades, orientações, estudos além do já falado preconceito e machismo presente nos mais diversos períodos da história. Também era comum acreditar que uma mulher ao trabalhar com arte se tornaria masculinizadas e estéreis.

Segundo Linda Nochlin⁶ ao ser questionada sobre o porquê de não existirem grandes mulheres artistas ela destaca que tal ausência não está relacionada a falta de um falo ou a presença de um útero, o que não era consenso em todas as instâncias da sociedade, inclusive na educação e instituições sociais. Pois o fazer artístico está intrinsecamente ligado a condições sociais e culturais favoráveis. Para a autora, "na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediadas, opressivas e desestimulantes" (NOCHLIN, 1971, p.08) uma vez que, o privilégio estava longe da figura da mulher ou " para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens." (ibidem, p.08)

Esse espaço excludente da sociedade reservado às mulheres artistas fica evidente na obra *Os acadêmicos da Royal Academy* feita por Johan Joseph Zoffany em 1771, cujo o retrato representa os 36 artistas fundadores da instituição que estão dispostos em um ateliê, em meio a cavaletes, objetos de pintura e modelos nu. Apenas duas mulheres participaram da fundação da Real Academia, Angelica Kauffman e May Moser, e não é coincidência elas serem as únicas a não aparecerem de forma personificada na obra, mas apenas como retratos de suas representações pendurados ao canto direito do salão. A partir da falta destas artistas em cena, Patrícia Mayayo reflete sobre a representação das mulheres na arte:

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

Kauffmann e Moser deixam de ser produtoras de obras de arte para que se tornem elas próprias objetos artísticos; O seu destino acaba por ser semelhante ao dos bustos e relevos de gesso que enchem o salão da Academia, e tornam-se fontes de prazer e inspiração para o olhar do artista (masculino). (MAYAYO, 2003, p. 25)

Foi apenas no final do século XIX que pode-se observar uma ascensão de inscritas mulheres na *Royal Academy*, subindo de 13 alunas em 1868 para 130 em 1879 (HARRIS, NOCHLIN, 1871, p. 51).

Imagem 01- Os acadêmicos da Royal Academy - Johan Joseph Zoffany



Fonte: Royal Collection⁷

Como já abordado, havia um receio de que mulheres artistas viriam a se tornar estéreis e masculinizadas. Porém, para aquelas que se aventurassem a trabalhar com esculturas e objetos tridimensionais os preconceitos eram ainda mais latentes. Trabalhar obras a respeito do corpo masculino e materializá-lo era considerado erótico e sexual, principalmente se fosse feito a partir de um modelo vivo. Esta questão fica evidente na gravura de cunho satírico *The Dameriam Apollo*

⁷ Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/400747/the-academicians-of-the-royal-academy> Acesso em: 21 de setembro de 2023

feita por William Holland em 1789. A gravura tinha o objetivo de debochar e ironizar a escultora Anne Seymour Damer, e a todas as demais escultoras mulheres que trabalhavam nesse campo. Na imagem 02 podemos ver o momento em que a artista com seu cinzel e martelo esculpe as nádegas de Apolo Belvedere junto a uma aprendiz.

Imagem 02- The Damerian Apollo - William Holland



Fonte: British Museum⁸

Entretanto, deve-se destacar que o movimento emancipatório das mulheres seguia acompanhado com as mudanças socioculturais e comportamentais da época. A exemplo disso, em 1852, Rosa Bonheur (1822-1899) conquista o direito de usar calças compridas após solicitar com o chefe da polícia local. A autorização de seis meses decretava que por motivos de saúde, uma vez que a pintora trabalhava em estábulos e fazendas, poderia usar vestimentas masculinas.

Com esses pequenos, mas significativos, avanços por parte das mulheres, é notório o crescimento de cursos particulares promovidos por mestres, muitas vezes já reconhecidas pela academia, que disponibilizam suas próprias casas para aulas e lições de arte para mulheres. Sem falar nas escolas privadas que aos poucos

⁸ Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/89439001> Acesso em: 21 de setembro de 2023

começaram a permitir o acesso às mulheres artistas, como a Academia Suíça, Academia Colarossi, Academia Carmen e a Academia Julian.

A Academia Suíça, a escola privada de pintura mais antiga de Paris, ao longo de cinquenta anos proporcionou, por uma modesta mensalidade de 10 francos, aulas e serviços para a prática do nu acadêmico para homens e mulheres.

Sendo a Escola de Belas Artes de Paris uma opção de difícil acesso e proibida para mulheres até 1897, a Academia Colarossi se apresentava como uma ótima alternativa para as mulheres. O valor cobrado pela Academia era o mesmo para homens e mulheres, mas era comum oferecerem oficinas gratuitas, permitindo o estudo de modelos masculinos nus para pintura, também sendo conhecida por suas aulas de escultura com modelos vivos. Além de Camille, a escola atraiu muitas estudantes estrangeiras, incluindo americanas, canadenses e escandinavas. E em 1907 nomeia sua primeira professora, a artista neozelandesa Frances Hodgkins (1869-1947).

A Academia Julian também era muito frequentada por estudantes estrangeiras, principalmente americanas atraídas pelas aulas com modelos nus, prática proibida em seu país de origem. Apesar de ser uma escola mista, ao final da década de 1880 ainda era mal visto pelos franceses a mistura de sexos nas salas de aula.

Em 1875 era instaurada uma classe exclusiva para mulheres com a finalidade de encorajá-las a se inscreverem no curso de artes. Porém os cursos destinados ao sexo feminino se diferenciava do curso dos homens. A exemplo a taxa de inscrição que era o dobro⁹, e recebiam menos orientações que os homens.

Além de sua boa educação, estar na Academia Julian colaborava para a aceitação de obras em Salões, uma vez que, grande parte dos professores da escola além de seus dotes artísticos, ocupavam postos de prestígio nos salões, atuando como júri tanto de seleção como de premiação. Sendo assim, era comum que os professores da Academia aprovassem mais facilmente seus alunos.

⁹ Em 1902, uma mulher pagava 60 francos por uma jornada parcial de um mês e 100 francos por uma integral, enquanto um homem gastava respectivamente 25 e 50 francos. Por uma anuidade de meio período, elas gastavam 400 francos e, integralmente, 700, enquanto que os alunos homens desembolsavam 200 e 400 francos por formação equivalente.
Fonte: Journal de Académie Julian, (1902).

Os Salões eram grandes exposições de arte, que funcionavam como o eixo central da vida artística da época. E devemos reconhecer que ser aceito em um Salão, notado pela crítica, ou ganhar uma medalha aumentava as chances de um artista ser notado pelo Estado que poderia encomendar obras posteriormente.

Imagem 03- Atelier para mulheres, 1889 - Academia Julian.



Fonte: Ministère de la Culture France

A exemplo temos o Salão de Paris, fundado na capital francesa em 1667, inicialmente para exibir obras dos membros da Academia Real de Pintura e Escultura. Durante muito tempo o Salão de Paris foi a única exposição oficial organizada pela França, tendo seu sistema de seleção feito por um júri implantado em 1748. Porém começa a ser questionado por artistas que não concordavam ou não seguiam o sistema da Academia, e ao se mostrar pouco aberto à novas linguagens resulta na criação de inúmeras exposições independentes.

Tal como o Salão dos Recusados, fundado em 1863, com obras de artistas que não haviam sido chamados para o Salão Principal. O Salão dos Independentes, fundado em 1884, que proporcionava a descoberta de movimentos de vanguarda. Também foi organizado o Salão Nacional de Belas Artes em 1890 e o Salão de

Outono, em 1903. É relevante destacar que, segundo as regras da época, mulheres com filhos ou grávidas eram impedidas de participar de tais Salões.

Finalizo este capítulo salientando que Camille Claudel expôs por diversas vezes no Salão dos Artistas Franceses, No Salão de Outono, no Salão Nacional de Belas Artes, na Exposição Universal de 1900 e em diferentes galerias e espaços expositivos. Contudo, apesar das críticas positivas dos críticos de arte, Camille recebe apenas uma menção honrosa da Sociedade Nacional dos Artistas Franceses em 1888 pela sua obra Sakountala, sem conseguir uma premiação ou encomenda oficial nos Salões. Isso se deve principalmente ao fato de que, apesar do aspecto progressista dos Salões em dispor o mesmo júri para todos os expositores, as mesmas comissões e recompensas, o fato de uma obra ser de autoria de uma artista mulher já trazia consigo um estigma que considerava aquela obra como de qualidade inferior.

PARTE II

Tecendo sobre Camille

2. TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CAMILLE CLAUDEL¹⁰

"Estou na posição de uma couve que é comida pelas lagartas; à medida que brota uma folha, eles a comem"

Camille Claudel

Camille Athanaïse Cécile Cerveaux Prosper, mais conhecida apenas como Camille Claudel, nasceu dia 8 de dezembro de 1864, em Fère-em-Tardenois, um pequeno povoamento entre os campos e colinas de Champagne, na França. Quando Camille cita as lagartas, de quem ela estaria falando? Como seria ser comida pelas lagartas? Seria nos momentos em que suas produções se evidenciavam? Camille nos conta de sua vida deixando registros escritos e modelados na argila, e o convite aqui é, entre outras coisas, conhecer esses registros e pensar as relações destes com a figura feminina e a arte, na relação com o que pensamos ser a loucura.

Filha do burguês Louis Prosper Claudel e da simples e humilde Louise Cerveaux, os quais haviam perdido seu primogênito com apenas quinze dias de vida. Tornando assim, Camille a mais velha entre os três irmãos, Louise e Paul, que viriam posteriormente.(WAHBA,1996)

Louise, sua mãe, nunca conseguiu se recuperar completamente da perda de seu filho, o que resultou na rejeição por Camille que nascera apenas um ano depois. Uma mãe que se mostrou como uma mulher séria, dedicada ao lar e desprovida de qualquer interesse artístico e intelectual, ela, Louise, se tornou órfã de mãe com apenas três anos e carregou tal ausência materna para a relação com os filhos. Tinha apenas dezoito anos quando se casou com Louis Claudel, que já tinha trinta e seis anos.

Além da diferença de idade, o patriarca da família também se difere de sua mulher ao possuir uma grande paixão por literatura e ideais artísticos que mais tarde projetaria em seus filhos. Era possuidor de uma biblioteca com obras clássicas e tragédias gregas, as quais Camille consultava regularmente. O pai havia herdado de sua família a profissão de funcionário do Imposto, especializado em

¹⁰ As informações trazidas neste capítulo são provenientes do livro Camille Claudel: Criação e Loucura de Viviane Wahba, e da biografia obtida no site do Museu Camille Claudel e Museu Rodin.

Arrecadações. Este posto do governo requer diversas viagens e mudanças com sua mulher e filhos ao longo da vida.(WAHBA,1996)

Imagem 04- Louis Claudel e seus três filhos, Camille é a menina da direita que está segurando uma boneca.



Fonte: Museu Camille Claudel¹¹

Todos os anos, a família de Camille passava as férias de verão em *Villevéneue*, uma pequena vila com pouco mais de quatrocentos habitantes. O pequeno lugarejo era formado majoritariamente por agricultores, artesãos ou funcionários de empresas locais de argila e gesso. A família havia herdado uma mansão por parte de seu avô materno, e assim vivendo uma vida de luxo. Mas o que

¹¹ Disponível em:

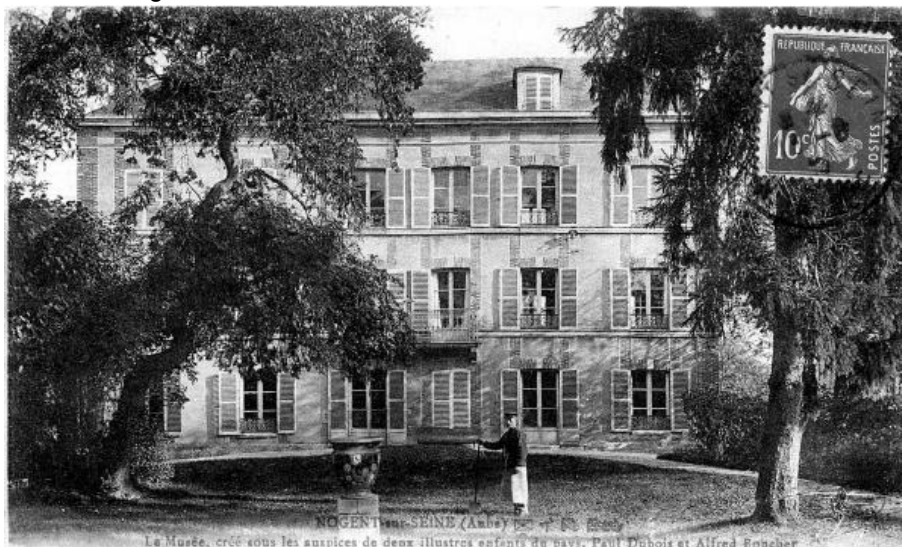
<http://www.museecamilleclaudel.com/fr/collections/camille-claudel/1864-1876-la-petite-enfance-dans-une-famille-bourgeoise-provinciale> Acesso em: 29 de setembro de 2023

impressionava Camille era o grande forno que seu avô havia construído em sua propriedade, capaz de armazenar até 25 mil telhas.

Neste momento, ainda criança, Camille descobre brincando que poderia modelar de diversas maneiras aquele barro vermelho, usado nas produções de telhas, e ao queimá-las no forno, teria suas peças eternizadas. Dessa forma, nossa pequena artista começou a produzir algumas peças, usando seus familiares e empregadas como modelos, também se tornaria recorrente tratar de histórias bíblicas e mitos em suas produções. (WAHBA,1996)

No outono de 1876, quando Camille tinha apenas doze anos, ela e sua família se mudam para Nogent-sur-seine, pois seu pai havia sido promovido à registrador de hipotecas da cidade. Durante três anos viveram em uma casa burguesa típica do século XVIII, que hoje engloba parte do acervo do Museu de Camille Claudel.

Imagem 05- Fachada da casa da família de Camille Claudel



Fonte: Museu Camille Claudel¹²

Neste período, a educação de Camille e seus irmãos foi confiada ao professor e tutor, Sr. Colin, que lhes apresenta uma forte base educacional, o que possibilitou Camille a ir além da rasa educação destinada às mulheres. Uso "rasa educação" quando me refiro a uma educação que neste período para as mulheres era voltada principalmente aos afazeres do lar, afastando-as de ter um pensamento único e

¹² Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.com/fr/musee/histoire-du-musee> Acesso em: 29 de setembro de 2023

questionador do mundo. Se tornando reféns das opiniões e pensamentos masculinos (vindo de seus pais, irmãos e posteriormente seus maridos). Como afirmou o romancista inglês, Charles Kingsley “seja boa, doce senhora, e deixe aos outros serem inteligentes” (Hobsbawn, 2010, p.360). No livro *Mémoires Improvisés* (1969) Paul Claudel, seu irmão, explica a influência que este professor teve em sua formação:

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, 1969, p.19-20)

Com ajuda de gravuras antigas e modelos anatômicos, Camille aprimorou sua produção artística. Data deste período sua escultura de mármore nomeada Espuma (imagem 06) e a escultura em terracota do diplomata alemão Otto Von Bismarck (imagem 07).

Imagem 06- Espuma, 1876



Fonte: Museu Camille Claudel

Aqui Camille já apresenta um amplo conhecimento anatômico, traduzido em sensualidade e delicadeza mesmo trabalhando em materiais duros e pesados, ela ainda consegue se deslocar entre o inocente feminino na obra Espuma, para o imponente e rígido na peça de Bismark.

Imagem 07- Bismark ou Cabeça de homem, 1879.



Fonte: Museu Camille Claudel

Porém é com sua escultura de Davi e Golias (destruída posteriormente por Camille, sem registros fotograficos atuais) com seu detalhe romântico, sobretudo pelo gesto vitorioso de Davi e a robustez dos músculos de Golias, feita aos treze anos, que consegue chamar a atenção do jovem e famoso, escultor Alfred Boucher. Não demorou para que Alfred visitasse Camille, e encantado com seu trabalho decidiu dar aulas para ela.

Através das aulas, Boucher pode entender melhor as habilidades de Camille e ampliar seus conhecimentos sobre os fundamentos da escultura. Porém a jovem iria se deparar com algumas dificuldades em relação ao estudo de artes para mulheres em Nogent-sur-seine. O ensino de arte para meninas em certas regiões da França voltava-se principalmente para o trabalho em indústrias e escolas, e não permitia o uso de modelos vivos nu. O que impedia o aperfeiçoamento de suas artes e negava a essas mulheres a chance de se tornarem artistas. Levando isso em consideração, Alfred Boucher e Sr. Colin aconselham Camille a se mudar para Paris, onde conseguiria ter acesso a escolas particulares e estúdios de arte nos quais era permitido às meninas frequentarem aulas com modelo vivo. Além disso, a mudança para Paris também iria proporcionar a seu irmão Paul o melhor estudo em literatura e a sua irmã Louise em música.

Em 1881 Camille, seus irmãos e sua mãe se mudam para Paris, com o apoio de seu pai, que ficaria momentaneamente afastado devido ao seu trabalho em outra cidade. Com dezessete anos, Camille ingressa na Academia Colarossi. Neste curso era oferecido aos alunos e alunas o mesmo tipo de ensino e destinava-se maior tempo ao estudo de modelagem com escultores já experientes comandando as aulas. Contudo Camille não assume nenhum de seus professores da Academia Colarossi como seu mestre, em vez disso decide permanecer sob os cuidados de seu já então tutor Alfred Boucher.

Em 1882, Camille aluga seu primeiro ateliê com mais três colegas inglesas, Amy Singer, Emily Fawcett e Jessie Lipscomb que viria se tornar uma amiga íntima e confidente, posteriormente sendo uma das raras pessoas a visitar Camille no asilo no fim de sua vida. As meninas além do aluguel, compartilhavam os custos das argilas e modelos e semanalmente recebiam a visita de Boucher que generosamente continuava a dar conselhos e orientações, se tornando o guia e protetor do ateliê. (Museu Camille Claudel)

Devido ao peso da argila e pedras, seu ateliê precisava ser localizado no térreo. Um pequeno espaço funcionava como salão e estúdio, sendo preenchido com muitas esculturas em fase de conclusão. Camille, com sua firmeza e determinação, era quem comandava o ateliê, organizando os modelos, poses e as

tarefas de cada artista, e garantia que ninguém abusasse da inexperiência das jovens para tirar proveito das mesmas.

É deste período que data a escultura *La Vieille Hélène* (Velha Helena), na qual a artista retrata uma das servas de sua família. Feita de terracota, esta seria uma das primeiras obras oficiais assinadas pela artista. Com clara influência das lições de Alfred Boucher podemos notar a adoção de um estilo mais naturalista na obra, Camille não poupa a modelo ao mostrar com veracidade os efeitos da velhice, um tema recorrente em suas produções, com rugas e marcas de expressões bem definidas a artista já apresenta seu grande talento como retratista.

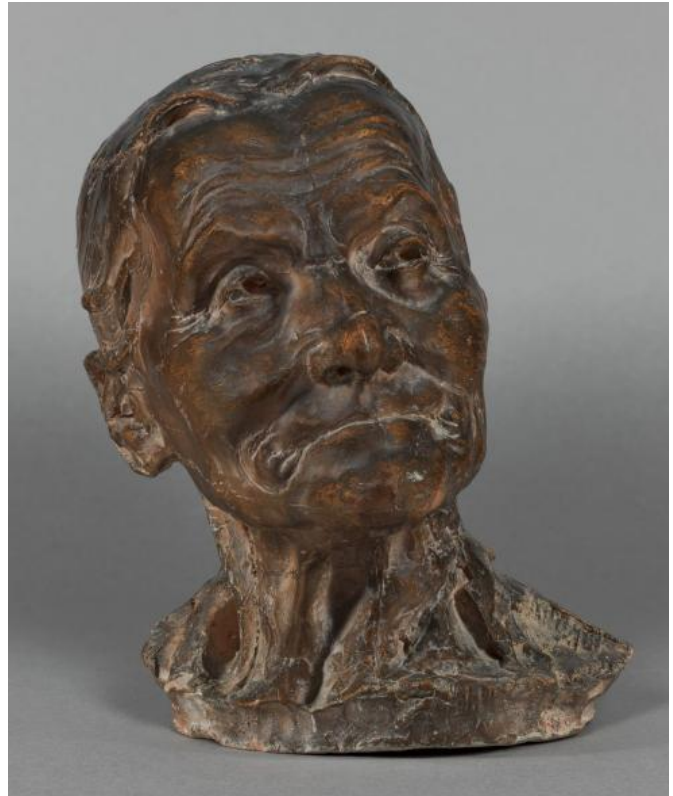
Embora o busto de seu irmão Paul com 13 anos seja datado da mesma época, é possível notar claras diferenças entre as duas obras. Enquanto a artista busca evidenciar a idade e as marcas de expressão na obra Velha Helena, no busto de Paul seu objetivo é exaltar o rosto de seu irmão, de forma clara e limpa. Vestindo uma espécie de véu e olhando orgulhosamente em frente com a cabeça erguida, adquirindo um aspecto heróico e puro.

Imagem 08- Paul Claudel com 13 anos ou Jovem Aquiles, 1881-82.



Fonte: Museu Bertrand de Chateauroux¹³

Imagem 09- Velha Helena, 1881-1882



Fonte: Museu Camille Claudel¹⁴

Outra obra deste período é a escultura em gesso Diana, que retrata uma jovem, resultado das idas de estudo e observação de Camille até o Museu do Louvre. Nela podemos perceber uma aparição mais modesta dos traços e marcas de expressão no rosto da jovem, talvez buscando maior similaridade com as obras que observava no museu.

¹³ Disponível em: <https://www.chateauroux-metropole.fr/sepanouir/culture/musee-bertrand>

¹⁴ Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.com/fr/collections/la-vieille-helene>

Acesso em: 29 de setembro de 2023

Imagem 10- Diana, 1881



Fonte: Mutual Art¹⁵

Admirado cada vez mais com o trabalho de Camille, Boucher decide apresentar sua aluna ao seu amigo e mestre Paul Dubois, diretor da Escola de Belas Artes. Dubois ficou impressionado com o trabalho da artista e viu em sua produção uma força semelhante aos trabalhos de Auguste Rodin, chegando a lhe perguntar se já havia tido aulas com o escultor, mas Camille sequer o conhecia.

Em 1881 Boucher ganha o Grande Prêmio do Salão de Roma e recebe a oportunidade de uma viagem de estudos na Itália, posto isso pede a seu amigo Auguste Rodin que ocupe seu lugar como orientador e mestre de duas jovens escultoras e em especial a Camille. E em 1882 Rodin entra na vida de Camille, que futuramente iria desencadear uma grande e tumultuada paixão. (WAHBA, 1996)

¹⁵ Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Diana/776495D164DDE525> Acesso em: 01 de outubro de 2023

Camille e Jessie trabalharam por 2 anos sob as orientações de Rodin, Camille se especializou em corpo humano, principalmente mãos e pés, enquanto Jessie se destacou no planejamento de obras. Em 1884 Rodin convida Camille, com dezenove, e Jessie, com vinte e três, para se juntarem ao seu estúdio na *Rue De l'Université*, local onde até então, só trabalhavam homens, pois buscava assistentes com quem ele tivesse total confiança. Ao ingressarem ao ateliê as meninas tinham como afazeres o preparo do barro, do gesso e das molduras para Rodin, que aos 40 anos estava em seu auge produtivo e destacava-se pela maneira não convencional de esculpir, sendo apoiado por escritores e críticos de vanguarda impressionista.

Era um trabalhador incansável e não aceitava nada a menos que a perfeição em seus trabalhos. Justamente essa forma de produção fez com que Camille o escolhesse como mestre, já que ela desprezava grande parte dos artistas que simplesmente copiavam, e, ao escolher Rodin, afirmou sua admiração e respeito ao fazer artístico dele.

Neste período Rodin se mantinha ocupado em acabar a obra *Os Burgueses de Calais* e em executar a encomenda *As Portas do Inferno*, e deixava que Camille modelasse os braços e pernas, mãos e pés que eram sua especialidade. Importante destacar que Rodin gostava de consultá-la em quase tudo que fazia, fato muito significativo ao se pensar em sua extrema exigência em relação ao seu trabalho.

Camille experimentou um período de formação intensa sob a orientação de Rodin, durante o qual ela adquiriu conhecimento sobre o método de criação de perfis e compreendeu a importância da expressão na escultura. Simultaneamente, ela continuou a perseguir suas próprias investigações artísticas, aceitou suas primeiras encomendas e aspirou ser reconhecida como uma artista independente no Salon. Apesar de ser uma das raras mulheres a colaborar com Rodin, também foi um dos únicos discípulos de Rodin que conseguiu se destacar de forma individual. Em pouco tempo, evoluiu de aluna para se tornar sua principal colaboradora, tornando-se parte de um seleto grupo de artistas práticos que trabalhavam no ateliê, incluindo os escultores Jean Baffier, Jules Desbois e François Pompon.

Era nítida a paixão entre os artistas, Camille fascinava Rodin com sua beleza ao posar para ele, e o conquistava com sua personalidade no ambiente de trabalho, logo essa mútua colaboração viria a se aprofundar em um relacionamento afetivo que duraria aproximadamente quinze anos. Até 1888 Camille continuou a morar com os pais, que desconheciam a relação da filha com o mestre mais velho, e Rose, esposa de Rodin, que sabia das investidas amorosas do marido, mas preferia manter uma cautelosa distância, o que não impediu de sentir ciúmes dessa relação.

A partir de 1888, Rodin aluga um novo ateliê especificamente para que pudesse trabalhar sozinho com Camille, logo a jovem se muda da casa dos pais para viver com seu amado em seu novo ateliê, tornando assim, sua relação pública. Nesta época Rodin recebeu diversas homenagens e participou de festas e recepções, sempre levando consigo sua amante Camille. Sua mulher, Rose, nunca era exposta socialmente.

Antes de Camille, as obras de Rodin não focavam na sensualidade feminina, contudo esse intenso caso de amor, que entrelaçava a vida pessoal e profissional, inspirou ambos artistas, cujas produções se traduziam em declarações, críticas ou cicatrizes um do outro. Rodin produziu vários retratos de sua amada durante este período, como *Camille Claudel com cabelo curto*, seu primeiro retrato de Camille e *Máscara de Camille Claudel*, que foram exibidos em 1900.

Sobre a peça *Máscara de Camille Claudel* o site do Museu Rodin diz:

A Máscara de Camille Claudel, um dos primeiros retratos que Rodin executou de sua jovem aluna e amante, mostra as marcas semelhantes a cicatrizes deixadas pelas linhas de costura das diferentes peças do molde. A estética da máscara, mais do que a cabeça ou o busto, permite esse foco nos traços faciais, sem efeitos de cabelo ou peito. Os olhos arregalados e o olhar vazio, no entanto, revelam um sentimento de angústia que a adição da mão colossal apenas acentua.

Mão essa, pertencente a Pierre de Wissant, um dos Burgueses de Calais, que aqui se mostra desproporcionalmente maior que o delicado rosto de Camille, nos trazendo uma sensação de posse da artista, e até uma impotência da mesma em relação a esse local de submissão e controle.

Imagem 11- Camille Claudel com cabelo curto, 1882 Imagem 12- Máscara de Camille Claudel, 1895



Fonte: Flickr Photos¹⁶



Fonte: Museu Rodin¹⁷

Camille também produziu algumas alusões diretas ao relacionamento deles que podem ser vistas em suas esculturas. A sua homenagem mais famosa ao seu amado foi o Busto de Rodin, produzido em 1888-89, que, apesar de aclamado pela crítica do Salão, só foi fundido em bronze em 1892. Nele, Camille que estava em sua fase mais naturalista busca evidenciar cada pequena marca de expressão de Rodin, seus músculos faciais bem definidos, e podemos notar o zelo da artista por mostrar com detalhes o rosto de seu amado.

O busto de Rodin foi exibido pela primeira vez em 1892 no Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, onde atraiu atenção imediata e elogios da crítica; de acordo com o autor Edmond Pilon, escrevendo em 1900 para a revista de arte Iris, o trabalho de Claudel capturou “a face calma e profunda do gênio”. A partir de então, o busto tornou-se uma espécie de símbolo – um retrato oficial do artista, apresentado nas principais

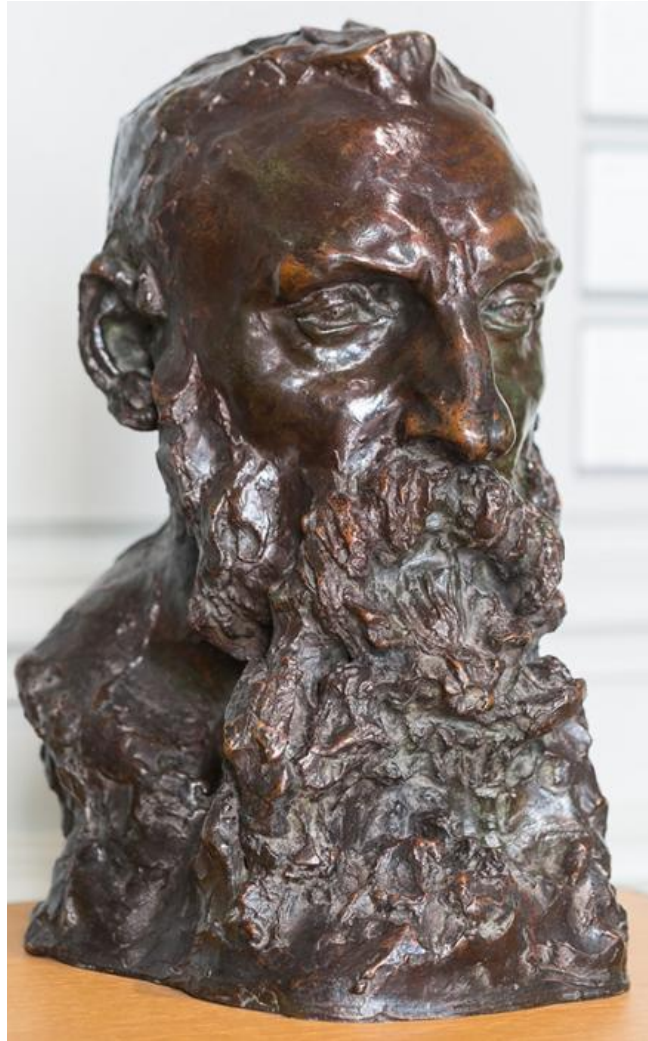
¹⁶ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/49669379001> Acesso em: 01 de outubro de 2023

¹⁷ Disponível em:

<https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/assembleage-mask-camille-claudel-and-left-hand-pierre-de-wissant> Acesso em: 01 de outubro de 2023

exposições de Rodin em todo o mundo, de Chicago a Amsterdã, de Praga a Nova York. (Museu Rodin)

Imagem 13 - Busto de Rodin, 1888-89



Fonte: Museu Rodin¹⁸

Devido a similaridade de seus estilos e ao fato de trabalharem juntos durante este período, é fácil confundir as produções de Camille e Rodin, principalmente em obras nas quais ela colaborou como sua assistente. A exemplo temos a cabeça da figura da Avaréza. Na obra Avaréza e Luxúria foi erroneamente atribuída a ela, enquanto as cabeças de O Escravo e o Homem Rindo assinadas por Rodin quando foram fundidas em bronze, foram na verdade modeladas por Claudel.

¹⁸ Disponível em: <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/portrait-rodin> Acesso em: 07 de outubro de 2023

Imagem 14 - O escravo, 1887



Imagem 15- O homem Rindo, 1891



Fonte: Museu Rodin¹⁹

Durante esse período Camille chegou a pedir a Rodin que ele não aceitasse outro aluno e se comprometesse apenas a ela, a protegendo nos meios artísticos e que se casassem ao fim de uma viagem ao Chile ou Itália. Rodin acatou seus pedidos por meio de uma carta assinada em 12 de outubro de 1886, mas que nunca chegou a se concretizar.

Em novembro de 1886, Camille se concentra na produção de uma grande obra inspirada no drama do poeta hindu Kâlidâsa: Sakountala, o qual é descrito na página de apresentação da obra no site do Museu Camille Claudel:

Durante uma caçada, o rei Douchmanta conhece a jovem Sakountala. Os dois se apaixonam imediatamente, mas o rei deve deixar a jovem. Como prova de seu amor, ele lhe dá um anel para permitir que ela seja reconhecida. Porém, vítima de vingança, Sakountala tem a aliança roubada e Douchmanta esquece a noiva. Acaba recuperando a memória graças a um pescador que lhe traz o anel encontrado na barriga de um peixe

Em uma carta à sua amiga Florence Jeans ela escreve sobre esse processo:

¹⁹ Disponível em: <https://www.musee-rodin.fr/en/resources/rodin-and-artists/camille-claudel> Acesso em: 07 de outubro de 2023

[...] agora estou trabalhando em minhas duas figuras grandes, maiores que o tamanho natural, e tenho dois modelos por dia: mulher de manhã, homem de noite. Você pode pensar se estou cansada: trabalho regularmente 12 horas por dia, das 7h às 19h, quando volto não consigo ficar de pé e vou para a cama imediatamente.

A peça em gesso foi apresentada no Salão dos Artistas Franceses em 1888, mas recebeu apenas menções honrosas, e sequer recebeu alguma encomenda em mármore ou bronze, o que posteriormente foi considerado uma injustiça à artista. O Museu Camille Claudel hoje guarda uma reprodução em bronze feita postumamente fundido a partir da peça em gesso já danificada, e recebe o nome de Abandono.

Ainda fica o questionamento sobre qual momento do conto a artista quis representar, podendo ser o encontro inicial dos personagens, ou o momento de reencontro no qual o amante pede perdão à Sakountala. Porém é evidente que Camille traz aqui muito mais que a descrição de um conto. Ao representar o homem ajoelhado que apoia sua amada demonstrando sua rendição àquela mulher e aquele amor, com seus rostos próximos suficientemente para resultar em um beijo, a artista propõe o questionamento acerca dos vínculos românticos, suas nuances, subjetividades e segredos guardados apenas entre amantes.

Imagem 16 - Abandono, 1886



Fonte: Museu Camille Claudel²⁰

Porém ser uma mulher artista e amante de um artista conhecido mais velho e já comprometido só agravou o preconceito sofrido por Camille, além de perder encomendas e sofrer boicotes em concursos, também dificultava sua relação e contato com artistas e colegas de profissão.

Apesar das dificuldades a relação entre Camille e Rodin persistiu. Entre os anos de 1887 e 1890 passaram o verão juntos em viagens à região de Touraine,

²⁰ Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.com/collections/labandon> Acesso em: 10 de outubro de 2023

período tranquilo para o casal. Em 1890 decidem se hospedar no castelo de Islette, em Azay-le-Rideau, e enquanto Rose fica em casa sozinha com os filhos, Rodin escreve à ela dizendo que estava apenas em um processo de pesquisa com modelos. Camille volta ao castelo por quatro verões consecutivos. (WAHBA, 1996)

Em 1887, Camille expôs O Jovem Romain e A Jovem com um feixe (imagem 17) no Salão dos Artistas Franceses.

Imagem 17 - A jovem com um feixe, 1887



Fonte: Arte e Artistas²¹

²¹ Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/camille-claudel/> Acesso em: 10 de outubro de 2023

No mesmo ano, Camille alugou um apartamento na avenida de La Bourdonnais, 11, perto da oficina de Rodin no Dépôt des mármores, rue de l'Université, mas ainda manteve sua oficina na Boulevard d'Italie. Com isso, a relação profissional e romântica entre os artistas aos poucos foi se enfraquecendo. Ainda mais, com a recusa de Rodin em deixar Rose apenas enfurecia Camille que expressava sua raiva em caricaturas do casal. Com tais atitudes violentas projetadas por Camille, Rodin começa a evitá-la, embora seu amor pela artista continuasse.

A arte de Camille acha inspiração na arte japonesa através de descobertas feitas na Exposição Universal de 1889, assim a artista encontra conforto ao começar a representar cenas da vida cotidiana. Nessa busca por experimentar diferentes inspirações, materiais, em *A Valsa*, produz uma versão em grés com esmalte flambé, e brinca com diferentes cores e texturas. A obra finalizada em 1889-90, foi exposta apenas em 1893, porém os críticos não a pouparam e a acusaram de falta de originalidade ao se assemelhar com as produções e o estilo de Rodin. E não era para menos, a influência de Rodin ainda era evidente em seu trabalho, menos no contexto em que os personagens podiam ser reutilizados de diferentes formas em novas obras. Sendo isolada e transformada, a figura feminina presente em *A Valsa* torna-se *Fortuna*, fundida em bronze em 1904.

Imagem 18- A Valsa, 1889



Fonte: Museu Camille Claudel²²

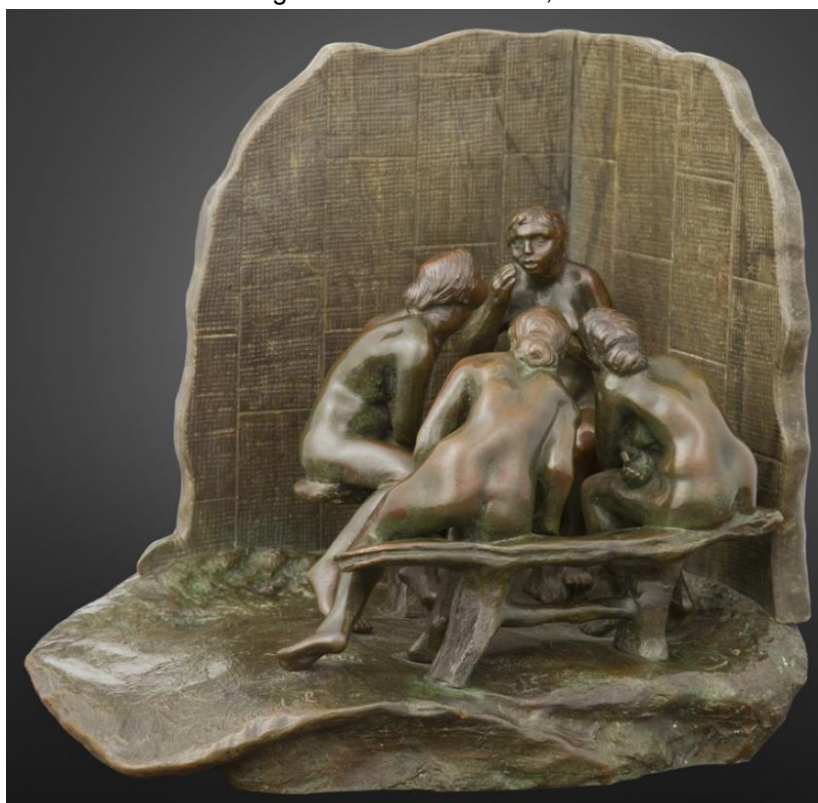
A Valsa é, ainda hoje, uma das obras mais famosas de Camille. A versão inicial tinha os bailarinos completamente nus, porém o Inspetor de Belas Artes recusou a obra, sendo assim, para atender às expectativas a artista adicionou uma espécie de tecido que cobre as intimidades dos personagens, o qual acaba acentuando a sensação de movimento da dança. Na escolha do movimento dos

²² Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.com/collections/la-valse> Acesso em: 10 de outubro de 2023

personagens, a valsa era a dança oficial dos casais em bailes da sociedade francesa da época; contudo a artista não procura representar um acontecimento da moda. Girando em um eixo diagonal, ao levantar o pé esquerdo do bailarino, Camille acentua o desequilíbrio dos bailarinos, o que por sua vez não os abala, e agarrados um ao outro esbanjam sensualidade e desenvolve essa ambiguidade do amor que nos retira do eixo ao mesmo tempo que conforta.

Cansada de ter seu trabalho constantemente comparado ao de Rodin, Camille busca por trabalhar em uma estética mais pessoal e moderna através da série "Esboços da Natureza", na qual produz pequenas esculturas que retratam cenas cotidianas. Pertencem a esse conjunto as obras: Namoradeiras, A Onda e Sonho à beira da lareira. As quais apesar de feitas em grandes tiragens na época, poucas chegaram até nós. Algumas provavelmente foram destruídas pela artista em momentos de crise.

Imagem 19- Namoradeiras, 1893



Fonte: Museu Camille Claudel²³

²³ Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.com/collections/les-causeuses> Acesso em: 15 de outubro de 2023

Nessa série Camille se permite experienciar o uso de novos materiais, especialmente o mármore ônix, e evoca consigo a estética do art nouveau. Valoriza as sutilezas e nuances das cenas íntimas que retratavam um olhar para dentro de si. Concebidas com o toque e olhar delicado de Camille, que procura evitar o clássico nu exposto nas obras de Rodin.

Imagem 20- A Onda, 1897-1903



Fonte: Lendo a História da Arte²⁴

Imagem 20- Sonho à beira da Lareira, 1899



Fonte: Museu Camille Claudel²⁵

O período entre 1892 e 1898 na vida de Camille foi marcado por uma série de desafios pessoais e profissionais. Em 1892, Camille decide não só morar, mas também trabalhar sozinha em seu ateliê no Boulevard d'Italie, encontrando-se em um estado de desordem e dificuldades financeiras consideráveis.

²⁴ Disponível em: <https://lendoahistoriadaarte.com/2021/05/21/camille-claudel/> Acesso em: 15 de outubro de 2023

²⁵ Disponível em: <https://museecamilleclaudel.fr/fr/agenda/au-coin-du-feu> Acesso em: 15 de outubro de 2023

Seu relacionamento com Rodin piora consideravelmente, embora não tenha sido oficialmente encerrado. Em 1892 ou 1893, Camille passou por um provável aborto, o que contribuiu para a crescente tensão em seu relacionamento com Rodin, já que Camille ansiava por se casar com o mesmo, sentindo-se usada tanto como mulher quanto como artista. A perda de uma maternidade desejada e as frequentes e intensas crises de ciúmes de Rose, a afligiam profundamente.

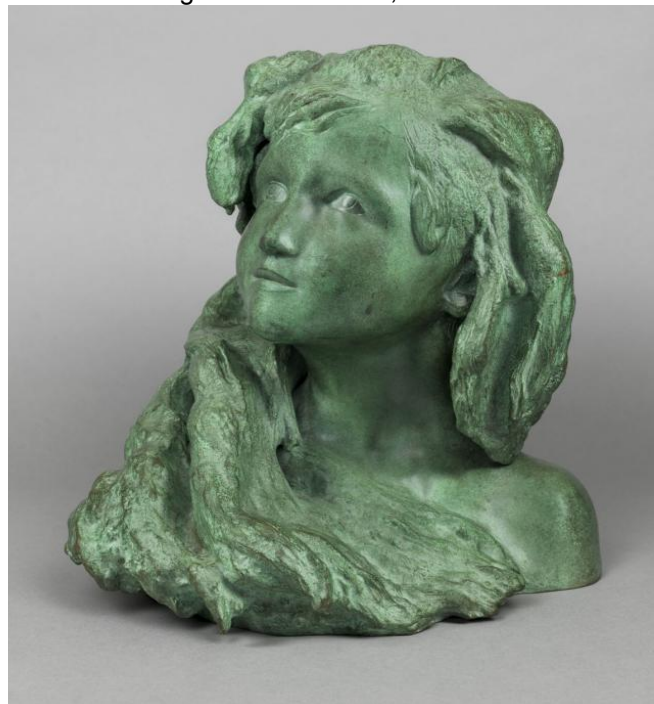
A relação entre os artistas persistiu por mais alguns anos, incluindo viagens juntos e pedidos de conselhos, mesmo que tenham se separado em 1894. Em 1895, eles retomaram contato, apenas para encerrar oficialmente o relacionamento em 1898. Levando em consideração que na sociedade da época, uma mulher artista, independente e solteira era considerada um escândalo, especialmente em uma área dominada por homens como a escultura. Camille, além de Rodin, perde sua segurança financeira e social em meio a essa decisão. A relação clandestina deles, apesar de ser aceita por amigos íntimos, manteve-os separados em suas vidas cotidianas, dificultando a resolução de conflitos. A artista manteve uma postura crítica em relação a Rodin, enquanto ele expressava preocupação por seu bem-estar. Ele a acusava de ser excessivamente independente e alegava ter perdido autoridade sobre ela, contrastando isso com sua visão de Rose como uma figura dependente, sem vida própria.

Esse período tumultuado na vida de Camille revela as complexas dinâmicas pessoais e sociais enfrentadas por uma mulher artista em uma época de normas rígidas de gênero. Atrelada a uma possível perda de um filho, no início da década de 1890, em seu período de repouso no castelo de Islette, Camille produz uma série de retratos de crianças (que provavelmente moravam na propriedade), como *A Pequena Castelã* e *Jenne Criança*. Posteriormente em 1900 produz *A Aurora*. Tais meninas claramente representam a criança perdida, a filha não nascida de Camille, que aqui simbolicamente ganha vida em sua obra, o que sugerem as imagens 21 e 22.

Imagem 21- A Pequena Castelã, 1893

Fonte: Museu Camille Claudel²⁶

Imagem 22- A Aurora, 1908

Fonte: Museu Camille Claudel²⁷

Ainda no início da década de 1890, Camille produz Clotho inspirada na mitologia greco-romana, a qual conta que Clotho foi a mais jovem dos Três Destinos, e é responsável por tecer o fio da vida humana antes de ser cortado. A obra também dialoga com obras anteriores de Rodin, ao usar a mesma modelo, Camille traz aqui sua visão angustiante sobre a velhice e o destino.

²⁶ Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.com/collections/la-petite-chatelaine> Acesso em: 15 de outubro de 2023

²⁷ Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.com/collections/aurore> Acesso em: 15 de outubro de 2023

Imagem 23- Clotho, 1893



Fonte: Museu Rodin²⁸

Seguindo em seu processo artístico, em 1893 Camille produz Idade Madura (imagem 24) que possui duas possíveis interpretações. A primeira aborda uma dimensão mais autobiográfica, ecoando sobre seu conturbado relacionamento com Rodin. Nessa interpretação, Camille é interpretada pela jovem que suplica a permanência do personagem masculino, representando Rodin, que hesita mas ainda sim é levado pela figura de uma velha senhora que retrata Rose. A segunda interpretação possível dessa obra foi inicialmente vista pelos críticos como a

²⁸ Disponível em: <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/clotho> Acesso em: 15 de outubro de 2023

representação simbólica do destino. Aqui a artista evoca a passagem do tempo, da velhice e morte. Os diferentes níveis de altura das figuras acentuam ainda mais essa trajetória, em que o desfecho é a certeza da morte.

Imagem 24- Idade Madura, 1893



Fonte: Museu Camille Claudel²⁹

Importante analisar que toda a tensão da obra fica a cargo dos espaços vazios entre as mãos da jovem e do homem, que carrega consigo a perda de um amor, uma vida e a tensão desse momento.

Ainda neste período Camille experimentou um profundo ressentimento em relação a Auguste Rodin devido à sua aparente falta de intervenção em seu favor

²⁹ Disponível em:

<https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/age-maturity-or-destiny-or-path-life-or-fatalit>
y Acesso em: 15 de outubro de 2023

em questões profissionais. Rodin não demonstrou interesse em ter as obras de sua ex-amante expostas, e se sentiu pessoalmente atingido com a obra "Idade Madura".

A posição de Rodin em relação a Camille permaneceu ambígua; embora tenha tentado auxiliá-la a obter uma exposição na Suíça e tenha fornecido algum apoio financeiro, ele falhou em intervir quando poderia tê-lo feito, especialmente no que diz respeito a encomendas oficiais. Esse afastamento gradual de Rodin das necessidades de Camille tornou-se mais evidente ao longo do tempo.

Ainda em 1893, Camille expôs duas de suas obras notáveis, "A Valsa" e "Clotho", no Salon de la Société nationale des beaux-arts. No mesmo ano, Paul Claudel, seu irmão, iniciou sua carreira diplomática como vice-cônsul em Nova York, marcando o início de sua separação de Rodin.

Nos anos subsequentes, Camille tentou mobilizar outros apoios para promover seu trabalho, em um esforço para alcançar reconhecimento e independência artística.

É deste período que data uma carta íntima de Camille à Rodin, a artista passava o verão em Islette e o conteúdo da carta nos revela sua dependência em Rodin, além dos sentimentos de insegurança e solidão. Ela tinha vinte e nove anos e possivelmente se recuperava do aborto mencionado anteriormente, no ano seguinte teriam sua primeira separação, sendo que apenas um ano antes havia se mudado para seu ateliê em busca de independência. Também é evidente que nesta carta Camille evoca sua persona feminina e sedutora, e joga com sua sensualidade, destacando na última frase o descaso que sentia por parte de Rodin em relação ao seu amor.

Senhor Rodin,

Como não tenho nada a fazer, continuo escrevendo-lhe. Não pode imaginar como o tempo está bom aqui em Islette. Comi hoje na sala do meio (que serve de estufa), de onde se vê o jardim dos dois lados, a Sra. Courcelles me propôs, sem que eu nunca tivesse tocado no assunto, que se fosse do seu gosto o senhor poderia comer nela de vez em quando e até mesmo sempre (acho que ela tem a maior vontade que isso aconteça), e é tão bonito, ali!
E passei no parque, está tudo podado, feno, trigo, aveia, pode-se andar por toda parte, é um encanto. Se o senhor tiver a bondade de cumprir sua promessa, conheceremos o paraíso. Será o quanto que quiser para trabalhar. A velha ficará aos seus pés, acho.
Ela me disse que eu [poderia ou deveria, rasurado] tomar banhos no rio, onde a filha dela e a empregada costumam ir sem qualquer perigo.

Com a sua permissão, irei também, pois é muito agradável e evitarei que me desloque até Azay para os banhos quentes. Como seria gentil se o senhor me comprasse uma roupa de banho azul-escura com galões brancos, em duas peças, blusa e calças (tamanho médio), no Louvre ou no Bon Marché (em sarja) ou em Tours!

Deito-me toda nua para imaginar que está ao meu lado, mas quando acordo já não é mais a mesma coisa. Beijos.

Camille.³⁰

Deito-me nessas palavras de Camille e vou costurando um percurso em que me vejo artista, isolada e incompreendida, me compadeço de sua dor em busca de um fazer artístico que possa, ainda hoje, honrar sua trajetória.

Em 1895, Camille recebeu duas importantes encomendas de obras monumentais. Em janeiro, após um banquete em homenagem a Puvis de Chavannes, foi encomendada a escultura em mármore de "Clotho", e em julho, ela recebeu sua primeira encomenda do Estado para "Idade Madura". Registros dos relatórios do inspetor Dayot e maquetes guardadas no Museu Rodin permitem analisar as diversas etapas do desenvolvimento da escultura "Idade Madura". No entanto, surpreendentemente, o Estado acabou por não honrar sua encomenda, e as razões para tal decisão permanecem obscuras.

Em 1896, Camille Claudel estabeleceu dois encontros de grande importância em sua vida profissional. O primeiro foi com Mathias Morhardt, editor do jornal *Le Temps*, e o segundo com a Condessa de Maigret, que se tornaria sua principal patrona até 1905. A Condessa encomendou notavelmente a escultura "Perseu e a Górgona", que acabaria por ser seu único trabalho monumental em mármore. Camille enfrentava, no entanto, desafios financeiros significativos. As cartas escritas por ela revelam apelos constantes por auxílio financeiro, embora cada pedido estivesse associado à produção de suas obras, como adiantamentos ou aceleração de encomendas.

A profissão de escultor era notoriamente cara, devido aos custos do aluguel do ateliê, materiais, assistentes, modelos e fundidores. Apesar de um trabalho incansável, Camille começou a acumular dívidas e enfrentar a pressão dos

³⁰ WAHBA, Liliana. **Camille Claudel**: Criação e Loucura. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996. 177 p.

cobradores. Eventualmente, seu pai e irmão forneciam algum apoio financeiro às escondidas de sua mãe e irmã. A crítica favorável à sua obra não se traduzia em avanços significativos em sua carreira, deixando-a sem a independência financeira necessária para exercer sua arte com liberdade. Essa fase da vida de Camille Claudel reflete os desafios financeiros e as pressões enfrentadas por uma escultora talentosa, mas em grande parte marginalizada no cenário artístico de sua época.

Em março de 1898, Mathias Morhardt publicou a primeira biografia significativa de Camille Claudel no *Le Mercure de France*, indicando um marco importante na compreensão de sua vida e obra. Morhardt era um devoto admirador de Camille, que publicamente a apoiou e demonstrou profundo interesse em garantir o devido reconhecimento de sua produção artística. Neste período, Camille tomou uma decisão acerca da sua relação com Rodin. Ela solicitou a Morhardt que convencesse o escultor a não visitá-la mais, uma ação destinada a demonstrar que ele não exercia influência sobre a criação de suas obras. Isso marcou um ponto de ruptura definitivo entre eles, levando Camille a mudar seu ateliê para o número 63 da rue de Turenne e, posteriormente, para o Quai de Bourbon. (WAHBA, 1996)

Aos 34 anos, Camille encerrou permanentemente seus laços com Rodin, optando por uma vida solitária, distante das interações sociais. Esses anos subsequentes seriam dedicados inteiramente à sua produção artística. Embora tenha tido outros relacionamentos, incluindo um envolvimento com o músico Debussy, dois anos mais velho que Camille, contudo seu vínculo com Rodin nunca a deixava completamente livre.

Em 1899, Camille expôs sua escultura "Clotho" em mármore, que anteriormente existia apenas em gesso. Essa exposição de mármore simbolizou a confirmação de sua ruptura com Rodin. A fundação, presidida por Rodin, responsável por encaminhar a obra para o Museu de Luxemburgo, aparentemente mostrou pouco empenho nesse processo. Como resultado, a escultura jamais chegou ao museu e acabou extraviada, levando Camille a acusar Rodin de tê-la roubado. Essa situação evidencia a ambiguidade das atitudes de Rodin, que não aceitava sua ex-discípula como uma igual e demonstrava uma disfarçada inveja masculina, opondo-se ao crescimento artístico de uma mulher.

Embora Camille tenha se tornado membro do júri da Sociedade Nacional de Belas Artes entre 1893 e 1899, o que refletia certo prestígio, a sua genialidade

ainda era constantemente comparada ao intelecto masculino. Apesar de ter produzido obras de grande relevância, a quantidade de sua produção artística ao longo de duas décadas era relativamente pequena. Alguns colecionadores ricos demonstraram interesse em suas obras, contribuindo com fundos para a realização de algumas esculturas. A crítica a elogiou, e frequentemente artigos enfatizavam a injustiça de sua condição, apelando para o merecimento de um maior prestígio. No entanto, o contexto desfavorável da época não a reconhecia como uma artista independente, relegando-a à posição de mera discípula. O preconceito de gênero pesou significativamente nesse ponto, destacando os desafios enfrentados por mulheres no campo das artes no final do século XIX. (WAHBA, 1996)

Em agosto de 1905, se reuniu com seu irmão, Paul Claudel, nos *Pirenéus*. Paul publicou um artigo intitulado "Camille Claudel, estatuária" no jornal *L'Occident*, enquanto Camille criou sua escultura intitulada "Busto de Paulo aos Trinta e Sete Anos" (imagem 25), que representou sua última obra verdadeiramente original.

Imagem 25- Busto de Paulo aos trinta e sete anos, 1905



Fonte: Meisterdrucke³¹

³¹ Disponível em:

<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Camille-Claudel/234320/Paul-Claudel-%281868-1955%29-aos-trinta-e-sete-anos-de-1905-%28bronze%29.html> Acesso em: 15 de outubro de 2023

Neste momento, Camille atingiu um estágio maduro em sua carreira, afastando-se do estilo de seu antigo mentor, Auguste Rodin, e adotando tendências mais clássicas em sua obra. Esse período representava uma fase potencial de maior aceitação pública de suas criações, caso não tivesse interrompido sua carreira. Camille expôs suas obras em diversas ocasiões, incluindo o Salão dos Artistas Franceses, onde apresentou esculturas notáveis como "Vertumno e Pomona" em mármore e "A Sereia" em bronze, bem como no Salon d'Automne, onde exibiu "Abandono" em bronze. Em dezembro de 1905, Eugène Blot dedicou-lhe uma exposição em sua galeria, contribuindo para a divulgação de sua obra, que incluiu peças de bronze notáveis como "A implorante," "Fortuna," "A Sereia," "Abandono," "A Valsa," e "Namoradeiras." No entanto, na noite seguinte à inauguração, Camille demonstrou um comportamento explosivo e chocante, causando um escândalo e afastando-se daqueles que ainda permaneciam seus amigos.

Em 1906, ela obteve sua última encomenda do Departamento de Belas Artes, a escultura "Nióbio Ferido" em bronze, que foi posteriormente depositada no Museu de Belas Artes de Poitiers. Para esta obra, ela reaproveitou a figura feminina de "Sakountala." Durante os verões, Camille tinha o hábito de destruir as obras que produziu ao longo do ano, deixando seu ateliê em estado de desolação. Ela então desaparecia por meses sem revelar seu paradeiro. Enfrentava grande pobreza, restrições financeiras severas, dívidas e até represálias de operários anteriormente despedidos. Aos 33 anos, embora mantivesse sua beleza e atração física, os efeitos do álcool, utilizado em parte para se aquecer, já eram evidentes.

Em uma carta escrita por volta de 1912 à sua prima Henriette Thierry, Camille conta sobre ter destruído algumas de suas obras:

Quando recebi sua carta de anúncio, fiquei com tanta raiva que peguei todos os meus esboços de cera, joguei-os no fogo, foi me deu uma bela chama, esquentei meus pés na luz do fogo, é o que eu faço quando algo desagradável acontece comigo, pego meu martelo e esmago um cara. (...)

A grande estátua acompanhou de perto o infeliz destino das suas irmãzinhas de cera porque a morte de Henrique foi seguida poucos dias depois por outras más notícias (...). Também muitas outras execuções capitais ocorreram logo a

*seguir, um monte de gesso acumulado no meio da minha oficina, foi um verdadeiro sacrifício humano.*³²

Neste contexto, o desapontamento como artista se combinou com a frustração pessoal de Camille. Ela passou a acreditar delirantemente que estava sendo alvo de um complô para destruí-la. Camille acreditava que escultores, críticos, modelos, fundidores e admiradores, todos aqueles que se aproximavam dela, estavam envolvidos em uma conspiração para plagiá-la, roubar suas obras e aniquilar sua produção artística. Essa crença agravou ainda mais sua deterioração mental e emocional, revelando um período de grande angústia e desespero em sua vida.

Em 1913 seria internada em um hospital psiquiátrico com diagnóstico de psicose paranóide, contudo os trâmites e condições acerca de sua internação foram conteúdo para diversas críticas tanto para família Claudel quanto para os médicos que permitiram esse acontecimento, gerando revolta naqueles que admiravam seu trabalho e se entristeceram em ver a situação na qual a artista se encontrava. Após este episódio, Camille nunca mais viveria em liberdade, nem produziria arte novamente.

Finalizo este percurso artístico tristemente interrompido com alguns questionamentos: Seria este o momento certo para uma internação? O isolamento viria a ser a única opção? Seu diagnóstico inicial estava correto? Se sim, o mesmo permaneceria latente até o fim de sua vida? O que este caso nos conta sobre o papel da mulher artista na sociedade? Quais circunstâncias de poder e controle agiam sobre este cenário?

Assim, proponho o diálogo com a história da loucura de Michel Foucault (2019) que se faz como a luz teórica para o diálogo com tais questionamentos na próxima parte desta cartografia.

³² Disponível em:

<https://www.museecamilleclaudel.fr/fr/collections/camille-claudel/1909-1943-les-annees-denfermement>

Acesso em: 15 de outubro de 2023

PARTE III

Retalhos

3. CONCEITO DE LOUCURA DE MICHEL FOUCAULT EM DIÁLOGO COM A HISTÓRIA DE CAMILLE CLAUDEL

“Não há civilização sem loucura [...] ela acompanha a humanidade por todo lugar que haja imposição de limites”.

Michel Foucault

Em primeira análise é importante ressaltar que a loucura foi um objeto de estudo muito pesquisado durante as diversas eras da sociedade, porém, nesta cartografia utilizarei os estudos de Michel Foucault, sendo esse, um renomado filósofo, historiador e teórico social francês do século XX, conhecido por suas contribuições fundamentais para a filosofia e as ciências humanas. Sua importância reside na análise crítica das instituições, do poder e do conhecimento, por meio de uma perspectiva interdisciplinar. Foucault desafiou as noções convencionais de verdade, moral e autoridade, e sua obra influenciou amplamente campos como a teoria social, a filosofia política, a psicologia e a crítica literária, ao investigar as dinâmicas de poder e controle exerceram impacto significativo na compreensão das relações sociais e políticas, tornando-o uma figura importante no pensamento contemporâneo.

Em seu livro *História da Loucura na Idade Clássica* (2019) Foucault tem como objetivo elucidar a estrutura de exclusão dos corpos, suas instâncias e lógicas, mais especificamente as ligadas à loucura. Importante destacar que Foucault não se propõe a criar um novo conceito de loucura, mas sim entender o que se é entendido pela mesma. Se atentando principalmente pela forma como a sociedade enxerga e vivencia essa relação com a loucura ao longo da idade média, passando pelo renascimento até a idade clássica.

Portanto nesse contexto, irei propor costuras entre os últimos anos da vida de Camille, culminados em seu trágico isolamento social, com as questões propostas por Foucault a respeito dos jogos de poder que nos cercam e principalmente das experiências vividas pelos insanos, e como isso reflete nos papéis sociais ainda impostos na contemporaneidade.

Agora voltando à história de Camille. A complexa narrativa que envolve a suposta apropriação da genialidade de Camille por Rodin é um episódio marcante na história de vida da artista. Por trás da ideia delirante do roubo de sua obra por Rodin, existia a certeza de que boa parte de sua genialidade fora retida por ele, nos anos de mútua colaboração, e jamais devolvida. É uma questão complexa, na qual é difícil avaliar o grau de responsabilidade do escultor. Este cenário ganha força com a presença de um certo egoísmo por parte de Rodin, e suas esculturas produzidas após 1893, que traziam temas que repetiam aqueles em que Camille tinha trabalhado, esculpindo ou ajudando a criá-los e inspirá-los. Isso ampliou-se destrutivamente pelo ambiente em volta, que constantemente censurava as vontades e falas da mulher artista, além dos conflitos interiores de Camille, que foram aguçados com a estimulação inconsciente da criatividade. Ela começou a ficar obcecada pela ideia de que todos ganhavam algo a suas custas e se aproveitavam dela, especialmente Rodin, pois durante seu trabalho com o mesmo obteve poucas obras com assinatura própria.

Sua dedicação para com seu mestre e amante logo transformou-se em ódio e na certeza de ter sido usurpada. Em 1902, chegou a recusar um convite para expor em Praga apenas porque não queria ver sua obra exposta perto da de Rodin. A partir de 1905, com 41 anos, suas inquietações e angústias transformaram-se em ideias fixas, até se instalar a psicose. O conteúdo das cartas enviadas a seu irmão Paul é francamente delirante: Rodin se aproveitou dela, sentia-se continuamente perseguida, acreditava que queriam prejudicá-la. Em sua confusão, não reconhecia mais o que produzia sozinha e aquilo que produziu anteriormente com Rodin.

Sua deterioração da saúde mental, além de sua sensação de perseguição, também se agravou com a hostilidade manifestada por sua mãe e irmã. A mãe, incessantemente condenatória, aprofundou o sentimento de culpa e pecado que a atormentava, refletido em seu projeto de escultura intitulado "A Falta". A indiferença persistente de sua irmã perante o sofrimento de Camille tornava ainda mais insustentável sua luta contra a paranóia. Posteriormente, em seu período internada, Camille acusaria sua mãe e irmã de cobiçarem sua parte da herança, enquanto seu irmão, a quem era afetivamente ligada, também se ausentava de sua vida. Seu pai, única pessoa querida que poderia fornecer o afeto necessário, já idoso, era incapaz

de oferecer ajuda além do envio de quantias insuficientes de dinheiro, o que colabora com sua sensação de isolamento.

A última exposição e aparição pública de Camille em 1907 sinalizaram o declínio irreversível de sua condição. Registros de seu irmão, Paul Claudel, em 1909, descrevem a deterioração de sua saúde mental, com Camille vivendo em condições de extrema negligência, conversando incessantemente em um tom monótono e metálico. Nos anos que precederam sua internação, seu comportamento tornou-se cada vez mais errático e perturbador, cercado-se de estranhos, algumas vezes vestindo roupas extravagantes e adornando os cabelos com fitas e plumas de cores vibrantes. Esses excessos contrastavam com episódios de terror, nos quais a artista era encontrada tremendo de medo, alegando estar sendo perseguida por funcionários de Rodin que foram enviados para matá-la, acreditando que ela representava um incômodo para o escultor. (WAHBA, 1996) Em 1909 escreveu uma longa carta delirante a Paul:

(...) Toda vez que ponho um novo modelo em circulação, são milhões que escorrem para os fundidores, os moldadores e os marchands. E para mim, $O + O = O$ (...) De outra feita, uma faxineira pôs um narcótico no meu café, que me fez dormir doze horas direto. Enquanto isso, ela entrou no meu banheiro e pegou a mulher na cruz, três figuras de mulher na cruz, estimativa = 100.000 f (...)

No ano passado, meu vizinho o senhor Picard (colega de Rodin), irmão de um inspetor de polícia, entrou nos meus aposentos com uma chave falsa; havia, encostada na parede, uma Mulher em amarelo.

Depois, ele fez várias Mulher em amarelo, tamanho natural, todas parecidíssimas com a minha, e que ele colocou em exposição, estimativa por baixo = 100.000 f. Depois, todo mundo começou a fazer Mulher em amarelo; e, quando eu quiser expor a minha, eles vão dar o contra e farão com que seja proibida! (.)³³

Vista a condição em que Camille se encontrava, sobrevivendo em situação de miséria a partir de uma fantasia de perseguição originada de seus pensamentos confusos e perdidos, amplificados por sua rica imaginação de artista, levanta-se

³³ WAHBA, Liliana. **Camille Claudel: Criação e Loucura**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

dúvidas e hipóteses relativas a causa da aparição não tão repentina de sua insanidade. Trazendo todo contexto social vivido por Camille não é difícil acreditar que a constante censura de seu trabalho e de seu papel como artista mulher, atrelado ao tóxico relacionamento com Rodin, foram as possíveis sementes de seu colapso. Desta forma seria correto afirmar que a sociedade foi responsável pela loucura de Camille?

Foucault analisa que inicialmente a raiz da loucura estava ligada à questões da alma, espíritos, coincidências e causas distantes, contudo essas "causas distantes" logo ultrapassaram os níveis fisiológicos, e o mundo exterior passa a ser visto também como um agente provedor da loucura. Isto é, vivenciar eventos minimamente violentos, exagerados ou intensos são capazes de perturbar a sanidade da pessoa. Sendo assim, a lista de hipóteses se torna cada vez mais extensa, e entre as causas da loucura para os autores do século XVIII, os aspectos relacionados ao corpo e à sociedade são priorizados em grau de relevância. (FOUCAULT, 2019)

Ao analisar os internos do asilo de Bentheim entre 1772 a 1787, Black, citado por Foucault, indica algumas possíveis causas da loucura, dentre elas estaria o excesso de estudos, a inquietação e o pesar, o amor e o ciúmes, além do excesso de devoção e orgulho. Nesse sentido, podemos alegar que a opressão imposta pela sociedade ao fato de ser uma artista mulher no século XIX, atrelada a sua paixão e devoção à Rodin, como um dos principais fatores que levaram Camille à insanidade. (BLACK apud FOUCAULT, 1972).

E sendo a loucura vista não apenas como um erro, mas uma ameaça à razão, no qual a alma-corpo se fragmenta isolando o homem de sua realidade, esta torna-se uma ameaça à sociedade, fazendo-se necessário seu isolamento.

A exclusão social como forma de solucionar problemas que ferem as normas e a segurança social iniciaram-se na Idade Média com os leprosários, hospitais e casas usadas especificamente para isolar pessoas com lepra. Contudo com o fim da lepra, logo surgiria um novo problema, uma nova forma de substituir os internatos para enchê-los novamente de "doentes"; este problema seria a loucura. A respeito disso Foucault explica:

Desaparecida a lepra, apagado (ou quase) o leproso da memória, essas estruturas permanecerão. Frequentemente, nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão reencontrados, estranhamente semelhantes aos primeiros, dois ou três séculos mais tarde. Pobres, vagabundos, presidiários e "cabeças alienadas" assumirão o papel abandonado pelo lazarento, e veremos que salvação se espera dessa exclusão, para eles e para aqueles que os excluem. (2019, p.8)

Com isso, Foucault esclarece que a verdadeira herança da lepra se dá pelo modo de internamento, com a exclusão de um grupo social temido e perigoso, que invariavelmente deve-se afastar da sociedade, a fim de não promoverem a desordem. Se faz conveniente ignorar os tolos e alienados, posto que estes divergiam da normalidade imposta socialmente.

Seguindo pelos séculos XVI e XVII, a concepção da loucura irá elucidar a incapacidade dos ditos loucos em se integrar e prestar serviços à sociedade, transformando a internação uma medida econômica e social:

A internação é uma criação institucional própria do século XVII. Ela assumiu, desde o início, uma amplitude que não lhe permite uma comparação com a prisão tal como esta era praticada na Idade Média. Como medida econômica e precaução social, ela tem valor de invenção. Mas na história do desatino, ela designa um evento decisivo: o momento em que a loucura é percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se no grupo; o momento em que começa a inserir-se no texto dos problemas da cidade. As novas significações atribuídas à pobreza, a importância dada à obrigação do trabalho e todos os valores éticos a ele ligados determinam a experiência que se faz da loucura e modificam-lhe o sentido. (FOUCAULT, 1972, p. 78).

Neste contexto social, o sonho burguês de eliminar o diferente de seu convívio se faz real ao promover réplicas de exclusão com seus asilos, hospícios, prisões, hospitais entre outras instituições. E Camille sendo um ponto de divergência na sociedade francesa, é correto dizer que sua persona era uma clara ameaça no que diz respeito às instâncias sociais, e seu fim não seria diferente daqueles considerados insanos.

Em 10 de março 1913, uma semana após a morte de seu pai, Camille é brutalmente retirada de seus aposentos por dois enfermeiros a pedido de seu irmão Paul. Camille fora internada no hospital psiquiátrico de Ville-Évrard, e em seu formulário de admissão indicava que seu internamento havia sido conduzido de forma voluntária, embora o mesmo não constasse sua assinatura, mas sim de Paul, que limitou-se cuidar de sua pensão e visitá-la raramente, e nunca sequer retirar do hospital ou movê-la para um local mais próximo de sua família e com menores restrições, mesmo a pedido dos psiquiatras.

Inicialmente, a imprensa na época reagiu de forma violenta, relatando o sequestro da artista e clamando por sua liberdade, o jornalista Paul Vibert acusava a família de Camille de tê-la internado para o uso de sua herança e devido também ao posicionamento religioso extremamente radical de Paul Claudel. Em 26 de março de 1914, Paul Vibert publica a carta de um parente próximo de Camille, sendo este seu primo Charles Thierry com quem manteve poucas interações, identificado apenas pelas iniciais C.T. :

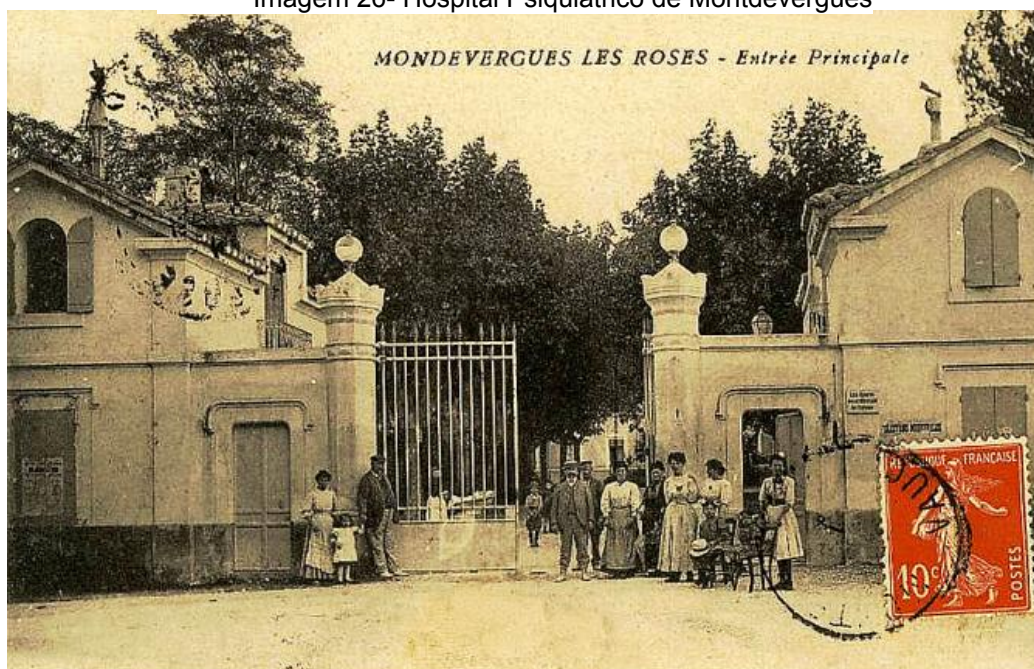
Em nome da humanidade, venho sob a orientação de sua filha Camille, que, infelizmente, não pode saber que estamos interessados nela, pedir sua graça. Venho pedir sua libertação, pois ela foi suficientemente punida por ter ousado pensar por um momento em reivindicar sua parte dos bens do espólio do Sr. 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)

Mais adiante, em 29 de junho de 1914, Vibert volta a falar sobre o caso de Camille:

Sabemos que ele (Paul Claudel) 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)

Um ano após sua internação, em decorrência da guerra, Camille foi transferida para o asilo Montdevergues, ao sul da França, conhecido por ser um lugar infame, onde as pessoas eram largadas até o momento de sua morte, o que de fato aconteceu com a artista.

Imagem 26- Hospital Psiquiátrico de Montdevergues



Fonte: Peneira Cultural³⁴

A persistência de Camille Claudel em fazer apelos desesperados por sua libertação após sua internação e ao longo dos anos subsequentes é um testemunho angustiante de sua busca por justiça e liberdade. Nos primeiros dias após sua internação, ela dirigiu três cartas ao seu primo, buscando apoio e solidariedade. Em 1918, escreveu ao Dr. Michaux, sem saber que o mesmo havia autorizado sua internação, apelando por sua influência e assistência, incluindo a contratação de um advogado conhecido por ambos. Em suas cartas, Camille expressava sua profunda angústia diante do confinamento, acusava sua própria família - mãe, irmão e irmã - de difamá-la e orquestrar seu aprisionamento. Ela declarava que não suportaria permanecer sob tais condições até o fim da guerra, argumentando que provavelmente morreria antes disso. No entanto, temendo por acusações e escândalos, sua mãe, Louise, proibiu que o hospital permitisse a entrada e saída de correspondências de Camille que não fossem endereçadas a si, mãe de Camille, ou a Paul Claudel, seu irmão.

A morte da mãe em 1929 não alterou a triste situação de Camille, uma vez que Paul Claudel se recusou a tomar qualquer medida ou adotar uma postura.

³⁴ Disponível em:

<https://peneira-cultural.blogspot.com/2017/03/abre-o-primeiro-museu-dedicado-camille.html> Acesso em: 20 de outubro de 2023

Sentimentos de ódio em relação à mãe e à irmã surgem em suas cartas, refletindo o profundo sofrimento mental de Camille em meio a esse contexto complexo e perturbador:

Censuram-me (que crime pavoroso) por ter vivido absolutamente só, por passar minha vida com os gatos, por ter mania de perseguição! É por causa dessas acusações que há cinco anos e meio me encontro encarcerada como uma criminosa, privada de liberdade, privada de alimentação, de calor e das mais elementares comodidades. (...)

Gastam comigo aqui 150 f por mês e é preciso ver como sou tratada; meus familiares não se preocupam comigo e não respondem às minhas queixas senão pelo mais completo mutismo, desse modo fazem de mim o que querem. É horrível ser abandonada dessa maneira. Não posso resistir à mágoa que me devora (...)

Aproveitando-se disso, minha irmã se apoderou de minha herança e deseja muito que eu não saia mais desta prisão. Assim, peço-lhe que não escreva para mim e que não diga que lhe escrevi, pois eu lhe escrevo às escondidas contra os regulamentos do estabelecimento e se soubessem disso me causariam muitos aborrecimentos...³⁵

Em relação à mãe, esta detinha muito poder sobre o destino de Camille, e além de impedir que a filha se correspondesse através de cartas, também impediu que Camille recebesse visitas, alegando que antes da internação sua filha vivia isolada, e que agora não faria diferença nem se fazia necessário receber convidados. Quando abordada pelos médicos que relatavam a melhora no quadro da filha e que no momento não se fazia mais necessário a internação e o ideal seria Camille viver junto de sua família, Louise negava falando dos perigos em deixar alguém tão ruim como a filha solta. Falava sobre seu medo de ser assassinada pela filha, e que ela, por sua vez, desejaria ver morta. Limitava-se em saber das condições do internamento de Camille, seu estado de saúde e enviar dinheiro e encomendas quando lhe era pedido. Mas recusava qualquer tipo de aproximação com a filha, e nunca chegara a visitar durante seu período internada. O único registro de uma menção favorável à filha encontra-se em uma carta de 1919, enviada à Administração de Belas-Artes para pedir subsídios para custear a

³⁵ WAHBA, Liliana. **Camille Claudel**: Criação e Loucura. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

internação de Camille, elogios esses de caráter duvidoso, uma vez que teriam finalidades utilitárias.

Com a morte de Rodin em 1917, Camille transfere sua trama de sabotagem e perseguição à sua mãe, que responde enviando duras cartas inicialmente destinadas ao diretor do asilo:

Querida filha, [sem data]

Tenho sob os olhos sua última carta e custa-me imaginar que você possa escrever tais horrores a sua mãe. Somente Deus sabe o que já suportei por meus filhos! Paul me enche de censuras porque, segundo ele, teríamos favorecido Louise em detrimento dele, e você, Camille, como ousa me acusar de ter envenenado seu pai! Você sabe tão bem quanto eu que ele estava com quase noventa anos quando nos deixou, que fez tudo o que podia para conservá-lo vivo para vocês o máximo de tempo possível. Ele também sofreu muito quando soube a verdade sobre as suas relações com Rodin, a ignóbil comédia que você representou para nós.

Eu, bastante ingênua para convidar o "grande homem" a Villeneuve, com a Sra. Rodin, sua concubina! E você, bancando a sonsa, que vivia amasiada com ele. Não me atrevo sequer a escrever as palavras que me vêm ao espírito. Segundo você, Louise e eu estaríamos sob a dependência de Berthelot, o amigo de Paul. Você diz que ele "puxa os cordões", é sua a expressão. Quando se pensa nas atenções que Berthelot tem para conosco, mal dá para acreditar; não é tudo. Louise, de acordo com as suas suspeitas, teria roubado a sua herança? A pobre criança que teve tanta dificuldade para criar Jacques, para arranjar-lhe uma situação...

Vamos ficar por aqui, está bem? Sua carta não passa de um amontoado de calúnias, cada qual mais odiosa que a outra. Mas você não diz se recebeu o casaco que eu mandei pela Samaritaine, nem se a casa Félix

Potin remeteu o café e os biscoitos champanhe que você tinha pedido.

Naturalmente, isso não conta.

Um beijo

Evidentemente que Camille representava muito mais do que uma jovem insana para sua mãe, ela era a constante lembrança de sua maternidade falha, e tudo aquilo que não era adequado para uma mulher na sociedade francesa da época. Agora internada sob os cuidados de médicos, poderia finalmente ter o controle absoluto sobre sua primogênita, com o discurso amarrado às promessas de cura provenientes da psiquiatria do século XIX, que justificavam as formas de

asilamento na segurança pessoal do insano e sua família, no libertar os internos de suas influências pessoais e submetê-los à força de um regime médico e a imposição de novos hábitos intelectuais e morais. (FOUCAULT, 2019)

Tais justificativas estão atreladas em um discurso de poder, que se integra às próprias relações institucionais, aqui o hospital reflete as estruturas sociais desejadas pela sociedade burguesa, transferindo uma estrutura familiar, jurídica e normativa para uma escala micro, condensada dentro dos portões do hospício. Sobre isso Foucault diz que “o médico só pôde exercer sua autoridade absoluta sobre o mundo asilar na medida em que, desde o começo, foi Pai, Juiz, Família e Lei”. (FOUCAULT, 2019, p.498). Deste modo, o louco assume seu papel de minoridade perante não só ao médico, mas também à sociedade, necessitando aprender novamente os bons costumes morais para viver em comunidade.

E mais uma vez Camille se encontra em um impasse no qual sua voz é silenciada e suas vontades e ações são condenadas em prol dos "bons costumes". Ela nunca obteve a dominância de sua vida, uma vez que o poder se exerce antes de se possuir, e este só se possui através de uma determinada classe e estado. Camille esteve inicialmente refém dos dispositivos de poder instalados em diferentes contextos sociais formados por discursos, instituições, organizações e proposições morais que reprimiram a mulher, e a colocavam sob papel de submissa.

E agora assumindo seu papel como louca se transforma em objeto de estudo do médico que obtém o poder do saber, que possui ao seu favor todo o espaço institucional em mãos, permitindo fazer e desfazer suposições acerca de seus pacientes e submetê-los aos mais bizarros e diversos métodos possíveis dentro dos muros do hospício. O médico detém o poder sobre o louco, em virtude de ser aquele que "fala a língua dos loucos", sendo a referência da loucura por saber seus sintomas e o limiar entre a razão e a doença.

Isolamento, interrogatório particular ou público, tratamentos - punições como a ducha, pregações morais, encorajamentos ou repreensões, disciplina rigorosa, trabalho obrigatório, recompensa, relações de vassalagem, de posse, de domesticidade e às vezes de servidão entre doente e médico – tudo isto tinha por função fazer do personagem do médico o “mestre da loucura”, aquele que a faz se manifestar em sua verdade quando ela se esconde, quando permanece soterrada e silenciosa, e aquele que a domina, a acalma e absorve depois de a ter sabiamente desencadeado. (FOUCAULT, 1979, p. 122).

Com isso Foucault mostra que a história da loucura não se trata de saberes científicos ou médicos, mas uma crítica na qual a loucura sempre esteve em mãos de pressupostos socioculturais. O pano de fundo de sua argumentação é a ideia de que a loucura não é natural, a loucura em seu modo selvagem não é encontrada pois se trata de uma ideia criada pela sociedade.

E sendo a loucura um fator social, que existe apenas perante uma desejada normalidade, voltemos ao caso de Camille. Sua história se torna um exemplo das teorias de Foucault: uma jovem que transgrediu os estereótipos de gênero de sua época, indicando um perigo a outras mulheres, portanto busca-se a correção de sua anormalidade através da rápida exclusão e afastamento, antes que pudesse ganhar força e poder suficientes para influenciar novas transgressões.

Importante destacar que em suas três décadas vividas dentro do asilo, Camille nunca apresentou comportamentos agressivos ou perigosos, e excluindo as ideias de perseguição que outrora vinham a sua mente, apresentava ordem e clareza de seus pensamentos e boa memória. E apesar do diagnóstico inicial de psicose paranóide aparentar estar correto, o mesmo não justificaria seu prolongado isolamento.

A manutenção da internação de Camille Claudel era estritamente regulada por certidões médicas regulares e controle do procurador da República. Embora os boletins psiquiátricos fossem escassos e carecessem de detalhes, eles se concentravam exclusivamente na determinação da capacidade da paciente de se comportar na vida civil, sem considerar o tipo de comportamento desejado. Esses boletins, apesar de sua simplicidade, serviam a uma finalidade clara: justificar a necessidade da internação e evitar ambiguidades legais que pudessem levantar dúvidas sobre a manipulação ou interesses criminosos da família.

Os médicos não mentiam; de modo geral, estavam sendo coerentes ao afirmar que o delírio continuava e que a paciente não se curara da doença que a fizera ser internada. Porém, o que não constava, eram as variantes dos boletins internos do asilo e os incessantes pedidos e recomendações à família para atenuar seu isolamento, não se fazendo necessário tanto rigor.

Um detalhe tristemente irônico consta nos certificados quando se diz que a paciente "está" ou "deve ser mantida em tratamento", pois fora a confinção, não havia "tratamento" algum.

Camille Claudel termina sua vida no asilo Montdevergues após trinta anos internada falecendo em 19 de outubro de 1943, aos setenta e oito anos, sendo enterrada em uma vala temporária, para dez anos depois seus restos mortais serem transferidos para uma vala comum. Nenhum familiar compareceu em seu enterro.

Por fim deixo aqui seu último registro, uma carta ao irmão datada de 1938 ou 1939:

Meu querido Paul,

Ontem, sábado, recebi os cinquenta francos que você quis me enviar e que me serão bem úteis, asseguro-lhe (o economo não tendo arranjado os cinquenta francos que me deve, apesar de ter um vale há mais de um mês). Você vê como existem dificuldades neste asilo e, quem sabe, se não será ainda pior daqui para a frente.

Estou bem chateada por saber que você ainda está adoentado, esperemos que se restabeleça pouco a pouco. aguardo a visita que você me promete para o próximo verão, mas nem a espero; Paris está longe, e Deus sabe o que acontecerá até lá? Na realidade, gostaria de me forçar a esculpir aqui, vendo que não conseguem, me impõem todo tipo de aborrecimento. Isto não me decidirá, pelo contrário.

Neste momento das festas, penso sempre em nossa querida mãe. Não a vi jamais desde o dia em que vocês tomaram a funesta resolução de enviar-me ao asilo de alienados! Penso nesse belo retrato que tinha feito dela na sombra de nosso belo jardim. Os grandes olhos em que se lia uma dor secreta, o espírito de resignação que reinava sobre toda a sua face, suas mãos cruzadas sobre os joelhos em completa abnegação: tudo indicava a modéstia, o sentimento do dever puxado ao excesso, era bem isso nossa pobre mãe. Não vi jamais o retrato (nem a ela). Se você escutar falar dele, avise-me.

Não penso que o odioso personagem do qual falo frequentemente tenha a audácia de atribuí-lo para si, como minhas outras obras, isso seria demais, o retrato de minha mãe!

Você não esquecerá de me dar notícias de Marion?

Diga-me também como vai Cécile? Ela consegue suportar seu pesar? Não ouse lhe dizer mais nada por medo de repisar sempre a mesma coisa!

Lembranças a você e a toda sua família

Tua irmã no exílio, Camille.³⁶

³⁶ WAHBA, Liliana. **Camille Claudel: Criação e Loucura**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

PARTE IV

Arremates

4. A TRAJETÓRIA DE CAMILLE CLAUDEL COMO MATÉRIA PRIMA PARA ALGO NOVO.

A história de Camille, apesar de constantemente abafada e silenciada, perdura ainda hoje como um símbolo da luta feminista, uma inspiração à todos aqueles que um dia já tiveram suas ideias e vontades podadas por terceiros, cujo discurso se baseia em ideais conservadores e machistas enraizadas na sociedade.

Seu intenso relacionamento com Rodin se relaciona com as mais diversas histórias de amor vividas por homens e mulheres, que já ousaram amar demais, entregando toda sua devoção e atenção a seu amante, muitas vezes não correspondido. Camille Claudel se conecta com todos aqueles que já se permitiram ter seu coração partido.

Camille me inspira ao passo que mesmo incessantemente julgada, jamais parou de se expressar e produzir sua arte por vontade própria, através da pedra bruta e sem sentimentos ela expressa todo seu amor na sua mais pura intensidade, e não apenas o amor, Camille não se prende em mostrar apenas o belo e gentil, é por sua arte que expurga os mais dolorosos e difíceis sentimentos. Sua dor e paixão se misturam entre curvas e linhas delicadamente esculpidas. Como mulher artista sinto minha história esbarrar na de Camille, seja pelos olhares, falas e gestos que silenciosamente julgam e censuram meu fazer artístico, meu jeito de se expressar e ser no mundo.

Desse modo vejo a necessidade de materializar essa história e todos os sentimentos envolvidos na trajetória dessa pesquisa em forma de uma produção que será exposta em conjunto com meus colegas de faculdade na Sala Edi Balod localizada na Universidade do Extremo Sul Catarinense.

Mas como produzir algo novo a partir dos estudos de Camille? Sobre isso Nicolas Bourriaud irá falar em seu livro *Pós Produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo* (2009) que a criação artística na era pós-moderna envolve a recombinação e a reinterpretação de elementos culturais pré-existentes, em vez da criação de algo completamente novo. Cabe a nós artistas reinterpretarmos signos, trabalhos, produções e histórias já criadas, não é possível criarmos do zero absoluto, mas sim de entender o mundo como um vasto repertório a ser usado:

Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção. "As coisas e os pensamentos", escreve Gilles Deleuze, "crescem ou aumentam pelo meio, e é aí que a gente tem de se instalar, é sempre este o ponto que cede". A pergunta artística não é mais: "o que fazer de novidade?", e sim: "o que fazer com isso?". Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas programam formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o dado. (BOURRIAUD, 2009)

Então partindo do conceito de criar algo com informações já existentes, me aproprio de elementos presentes na trajetória de Camille, suas cartas, fotos, desenhos e esculturas a fim de traduzir em um novo formato artístico. Para isso busco utilizar os conceitos do livro-objeto, também conhecido como livro de artista, o qual busca transcender as convenções da forma e funcionalidade dos livros tradicionais, surgindo como objeto de arte e percepção. Esta linguagem artística, muitas vezes, se entrelaça com o campo da escultura, sendo produzida em edições que variam de acordo com a complexidade, custo e proposta do artista. Elas desafiam a reprodução em massa, resistindo à corrente principal. O livro-objeto não busca substituir a forma convencional do livro, mas sim complementá-la, trazendo novas dimensões e narrativas plásticas para a experiência do leitor. Nele, a narrativa literária, descritiva e linear, é substituída por uma narrativa plástica, refletindo a quebra de fronteiras e o surgimento de novas formas de expressão, ou seja, não necessita ser lido para ser compreendido, uma vez que sua compreensão se dá pela sua estrutura geral, e não por seu texto.

Esse tipo de produção se apropria de aspectos táteis e visuais do livro tradicional, proporcionando um diálogo interativo com o leitor, o qual pode criar e explorar novas narrativas e significados toda vez que de alguma forma se relacionar com a obra.

Segundo Stephen Bury (1995):

Livros de artista são livros ou objetos em forma de livro; sobre os quais, na aparência final, o artista tem um grande controle. O livro é entendido nele mesmo como uma obra de arte. Estes não são livros com reproduções de obras de artistas, ou apenas um texto ilustrado por um artista. Na prática, esta definição quebra-se quando o artista a desafia, puxando o formato livro em direções inesperadas.

Inicialmente esse tipo de representação artística, assim como toda nova forma de fazer artístico, à primeira vista pode causar estranhamento ao espectador, sobre isso Ludmila Britto diz:

O livro de artista seguiu o desejo das atitudes artísticas dos anos 1960 e 1970 de ampliar e buscar novos caminhos para a arte, questionando os espaços expositivos convencionais e propondo aos espectadores experiências estéticas sinestésicas que rompiam com uma contemplação restrita à visualidade vinculada aos espaços consagrados das galerias e museus. Além disso, os suportes tradicionais foram renovados ou desmaterializados, seguindo o legado dumchampiano de questionamento do objeto-arte e dos espaços institucionais, este último como agente legitimador da arte.

No Brasil, a tradição de livros-objeto emergiu a partir do encontro entre poetas e artistas visuais nos movimentos Concreto e Neoconcreto, resultando em obras inovadoras como a do poeta Augusto de Campos, que junto ao artista plástico espanhol Julio Plaza que materializaram a poesia, integrando visuais e sentidos a cada palavra, trazendo um caráter escultórico e móvel as páginas.

Imagem 27- Open, 1968



Imagem 28- Impossível, 1974



Fonte: Revista Rosa³⁷

Outro artista brasileiro que buscou valorizar o conceito, a experiência tátil e sensorial do espectador foi Artur Barrio com seu Livro Carne (imagem 29), nele o artista usa da carne bovina, um material não convencional no mundo artístico, mas

³⁷ Disponível em: <https://revistarosa.com/3/entabrir> Acesso em: 20 de outubro de 2023

que propõe reflexões políticas através das relações violências adotadas injustamente durante o regime militar brasileiro.

Imagem 29- Livro de Carne, 1978-79



Fonte: Art Basel³⁸

Para minha produção, dou início delimitando seu conceito, faço isso através de um *moodboard*, ou prancha de temperamento em tradução literal, que se trata de um mural ou painel composto por imagens e elementos visuais que buscam representar a essência de um projeto.

³⁸ Disponível em:

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/17572/Artur-Barrio-Livro-de-Carne-Book-of-Meat> Acesso em: 20 de outubro de 2023

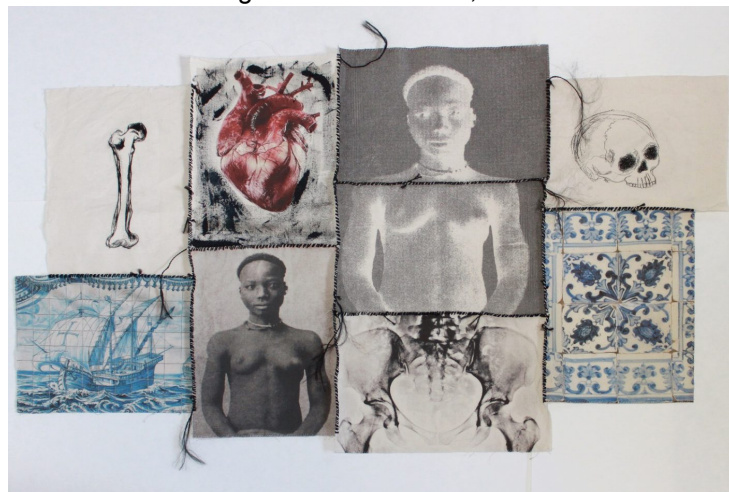
Imagem 30- Moodboard para produção final



Acervo da autora

Procuro inspiração na exposição Atlântico Vermelho de Rosana Paulino, cuja produção surgiu a partir de estudos acadêmicos e no campo das artes visuais sobre o papel do negro e da mulher negra na sociedade. A artista utiliza de bordados, uma prática historicamente feminina, subvertendo seu papel como algo delicado e decorativo para tratar de noções que desafiam as questões hierárquicas de gênero e raça ao longo dos tempos.

Imagem 31- Sem Título, 2016

Fonte: Galeria Superfície³⁹

³⁹ Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/exposicoes/rosana-paulino-atlantico-vermelho/>
Acesso em: 20 de outubro de 2023

Outra importante influência para esta produção foi a artista Chiharu Shiota, em seus trabalhos mais icônicos, a artista utiliza fios vermelhos como o sangue. Estes, que de acordo com a mitologia asiática, ligam as pessoas às suas respectivas almas gêmeas desde o nascimento, mas que também podem representar as veias que partem do coração para percorrer todo o corpo. A linha aqui, também busca representar a linha da vida, nossa trajetória nesse mundo, que através de emaranhados e nós simboliza os encontros e desencontros que fazemos durante a vida.

Imagem 32- Tracing Boundaries, 2021



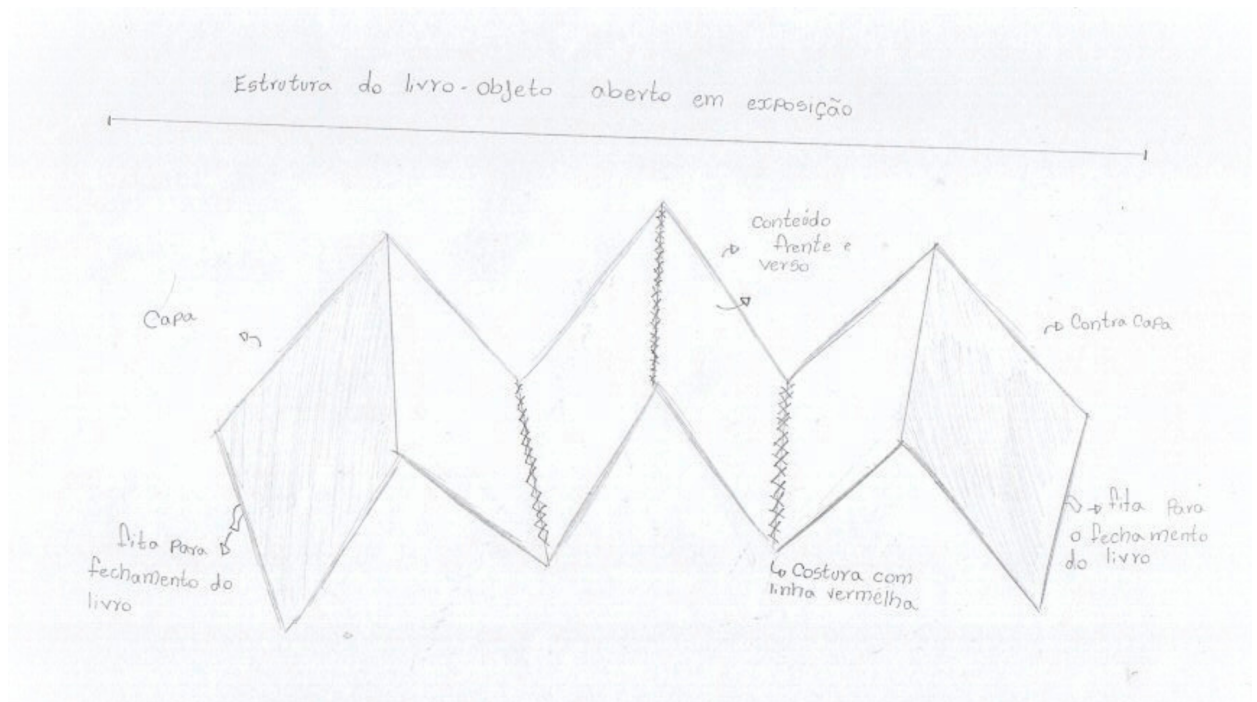
Fonte: Site Chiharu Shiota⁴⁰

A partir das influências citadas acima, busquei me apropriar de elementos da vida de Camille para a produção de um livro-objeto, ressignificando sua história para uma nova perspectiva contemporânea. Utilizo as linhas vermelhas como Chiharu Shiota para entrelaçar sentimentos e com a técnica de bordado livre sobre papel, inspirada em Rosana Paulino, vou costurando uma nova narrativa, agora materializada em uma produção artística.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.chiharu-shiota.com/> Acesso em: 20 de outubro de 2023

Começo a desenhar a estrutura do meu livro-objeto, de modo com que ele fique "em pé" quando aberto para facilitar a visualização de suas páginas ao ser exposto. A linha vermelha está presente em toda a estrutura, fazendo a ligação entre as páginas, essas que também irão conter imagens bordadas com esta mesma linha que aqui simboliza não só a linha da vida, mas assume o papel das amarras sociais que constantemente prendem e sufocam aqueles que destoam do padrão imposto pela sociedade, o vermelho representa o sangue que é tão significativo para a mulher cíclica que mensalmente se conecta com seu interior, mas também sangra e sente dor.

Imagem 33 - Esboço da estrutura do livro-objeto



Acervo da Autora

Imagem 34 - Estrutura do livro-objeto aberto



Acervo da Autora

As cartas de Camille aparecem como plano de fundo para sua história, por vezes em diálogo com trechos dos estudos de Foucault já apresentados nessa pesquisa.

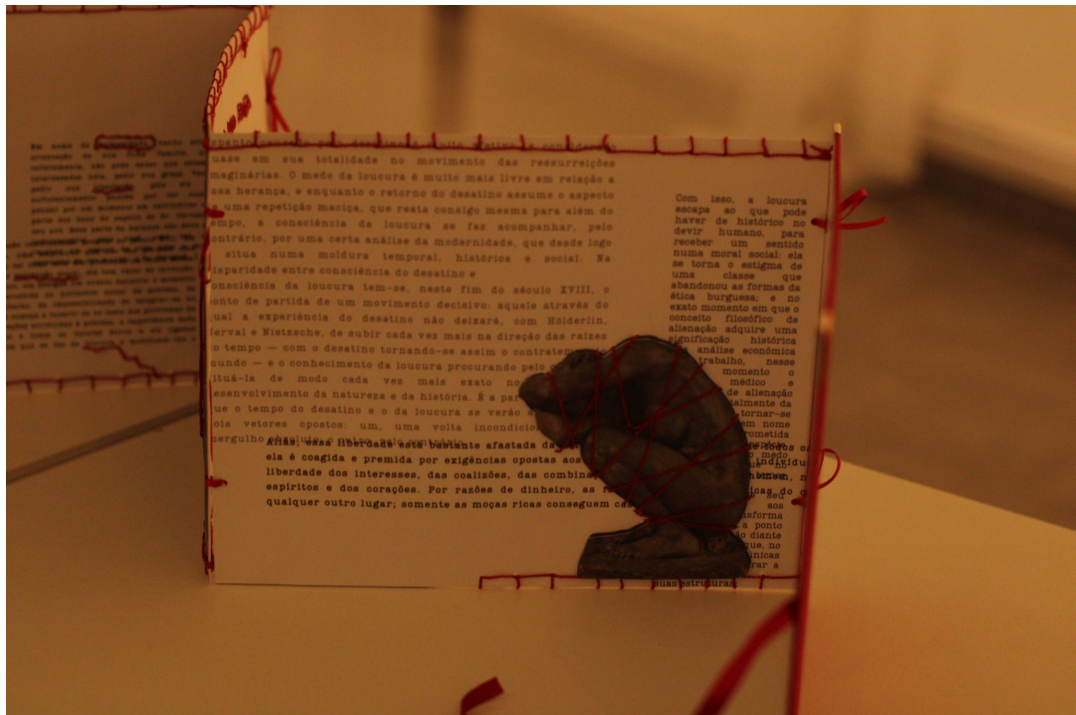
Imagem 35 - Detalhes 01 do Livro-objeto



Acervo da Autora

Esculturas, desenhos e produções de Camille e Rodin se fazem presentes contando uma narrativa de um amor complexo e turbulento.

Imagem 36 - Detalhes 02 do Livro-Objeto



Acervo da Autora

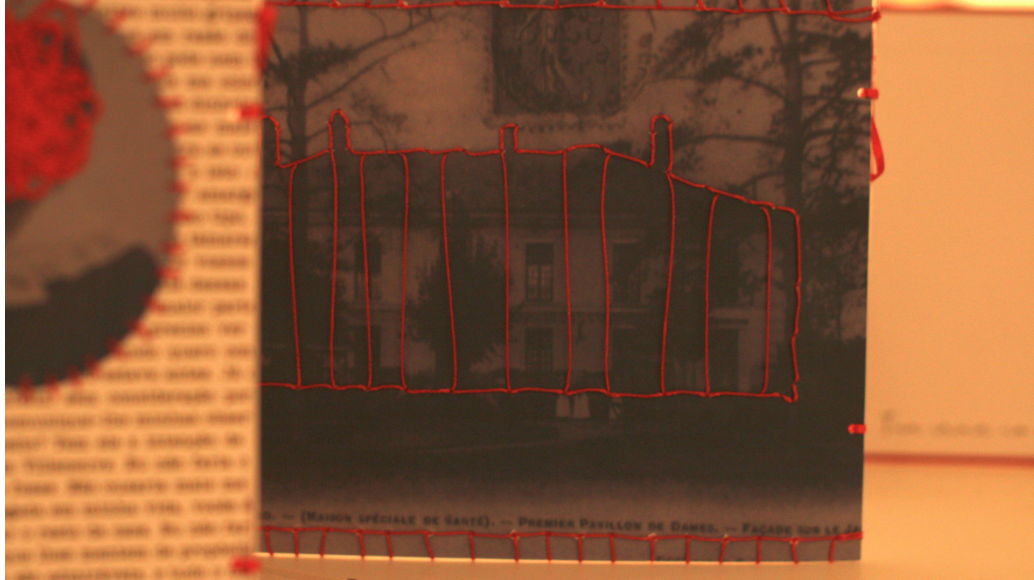
Imagem 37 - Detalhes 03 do Livro-Objeto



Acervo da Autora

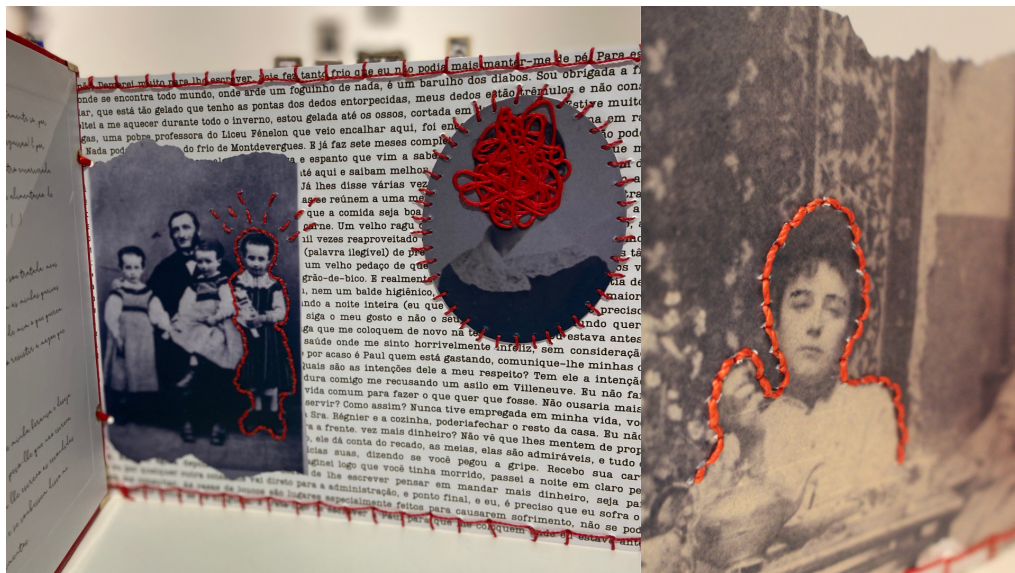
Me faço livre para brincar entre desenhos, cartas, esculturas e fotos, amarrando e costurando sentidos, batizando minha produção final de "Arremate".

Imagem 38 - Detalhes 04 do Livro-Objeto



Acervo da Autora

Imagem 39 - Detalhes 05 do Livro-Objeto



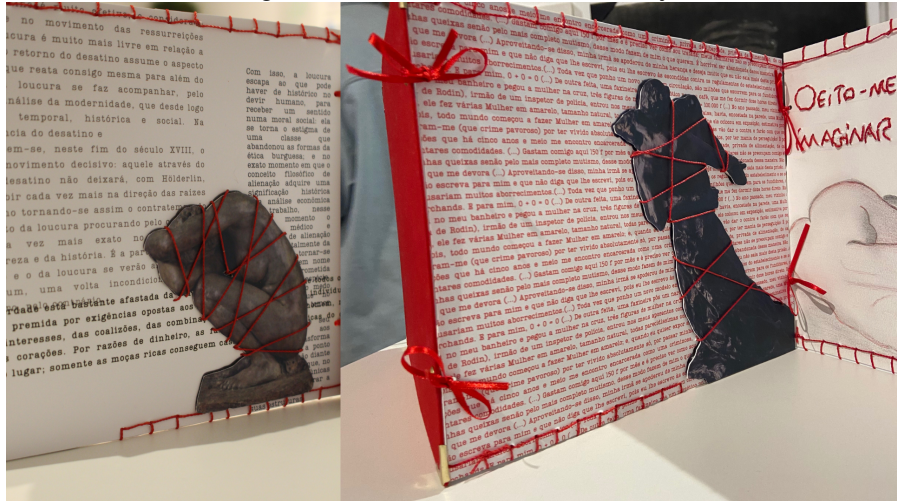
Acervo da Autora

Imagem 40 - Detalhes 06 do Livro-Objeto



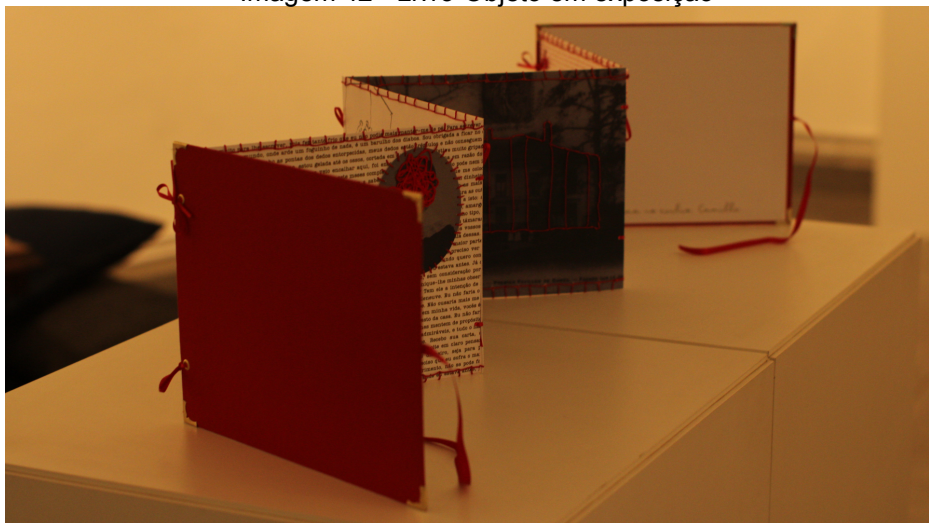
Acervo da Autora

Imagem 41 - Detalhes 07 do Livro-Objeto



Acervo da Autora

Imagem 42 - Livro-Objeto em exposição



Acervo da Autora

Pontos Finais

Essa pesquisa pretendeu entender o silenciamento sofrido pelas mulheres artistas através de artifícios sociais como a loucura aqui estudada, a partir de estudos cartográficos acerca da vida e obra da artista Camille Claudel, bem como o contexto histórico social na qual estava inserida. Importante destacar a dificuldade de encontrar na literatura disponível, registros e dados relevantes referente a artista, o que ressalta ainda mais o silenciamento sofrido das mulheres artistas e suas sequelas até os dias atuais. Adiciono ainda, a estas questões, a problemática de que certos documentos desapareceram ou foram destruídos pela própria artista ou pela sua família.

Foram adotados estudos propostos por Michel Foucault em relação à loucura e jogos de poder, para se atingir uma melhor compreensão das possíveis relações deste controle social através da loucura com a história de Camille Claudel.

A análise permitiu concluir que apesar de inicialmente o diagnóstico de Camille aparentar estar correto, foi conveniente para sua família afastá-la de seu convívio. Através do poder financeiro e social de Paul Claudel e Louise, não foi difícil prolongar a estadia de Camille em asilos até sua morte, já que a mesma não aceitava viver de acordo com os que a sociedade francesa do século XIX pregava na época para mulheres. Sendo assim, por representar uma ameaça à normalidade e se apresentar como ponto de divergência social, Camille fora descrita como louca e excisada como a própria diz em uma carta. E como vimos neste trabalho, a loucura se apresenta como um conceito criado pela sociedade para definir um grupo que não se adequaria ao sonho burguês de comunidade ideal e moral.

Em relação às suas produções artísticas, sua forma intensa de viver suas relações tanto pessoais quanto de trabalho proporcionaram trabalhos profundos e catárticos capazes de contarem as mais diversas histórias. É difícil dizer até que ponto seu declínio mental interferiu em suas produções, visto que em momentos de maior sofrimento a artista buscou refúgio na destruição de seus trabalhos como forma de expurgar sentimentos e sensações, prática que não foi muito bem aceita socialmente.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo . **Entreabrir**: os Poemóviles de Augusto de Campos e Julio Plaza. Revista Rosa. Disponível em: <https://revistarosa.com/3/entreabrir>. Acesso em: 25 out. 2023.

ALVES, Caroline. Imagens da Mulher Artista e a Legitimação do Ofício: Reflexões sobre cenas de ateliê e retratos. **Bilbros**, Fortaleza, 2018. Disponível em: [file:///Users/etros/Downloads/brunasousa07,+12+-+ARTIGO+-+IMAGENS+DA+MULHER+ARTISTA+E+A+LEGITIMA%C3%87%C3%83O+DO+OF%C3%8DCIO_+REFLEX%C3%95ES+SOBRE+CENAS+DE+ATELI%C3%8A+E+RETRATOS+-+Caroline+Fa%20\(1\).pdf](file:///Users/etros/Downloads/brunasousa07,+12+-+ARTIGO+-+IMAGENS+DA+MULHER+ARTISTA+E+A+LEGITIMA%C3%87%C3%83O+DO+OF%C3%8DCIO_+REFLEX%C3%95ES+SOBRE+CENAS+DE+ATELI%C3%8A+E+RETRATOS+-+Caroline+Fa%20(1).pdf). Acesso em: 10 out. 2023.

ATLÂNTICO Vermelho. Superfície . Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/exposicoes/rosana-paulino-atlantico-vermelho/>. Acesso em: 25 out. 2023.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor na Vida Moderna. **Poesia e Prosa**, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7878371/mod_resource/content/1/O%20PINTOR%20DA%20VIDA%20MODERNA.pdf. Acesso em: 4 out. 2023.

BIOGRAFIA de Camille Claudel. Musée Camille Claudel. Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.com/fr/collections/camille-claudel-biographie>. Acesso em: 28 set. 2023.

BOURRIAUD, Nicolas . **Pós-Produção**: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda, 2009.

CAMARGO, Junio . **Os Discursos sobre a Loucura como Instrumento de Poder em Michel Foucault**. Monografias Brasil Escola. Disponível em: <https://monografias.brasilecola.uol.com.br/filosofia/os-discursos-sobre-loucura-como-instrumento-poder.htm>. Acesso em: 18 out. 2023.

CAMILA Claudel. Musée Rodin. França. Disponível em: <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/galerie-des-themes/camille-claudel>. Acesso em: 27 set. 2023.

CAMILLE Claudel: a quem serve a normalidade?. Blog Boi Tempo. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/11/03/camille-claudel-a-quem-serve-a-normalidade/>. Acesso em: 3 out. 2023.

CCBB apresenta tour virtual de mostra da artista japonesa Chiharu Shiota. Acesso Cultural. Disponível em: <https://acessocultural.com.br/tag/chiharu-shiota/>. Acesso em: 25 out. 2023.

CHARRÉU, Leonardo. A CARTOGRAFIA E A ARTOGRAFIA COMO MÉTODOS VIVOS DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE E EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA . **Dia Crítica**. Disponível em:

<https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/11262/1/A%20cartografia%20e%20a%20artografia%20como%20m%C3%A9todos%20vivos%20de%20investiga%C3%A7%C3%A3o%20em%20arte%20e%20em%20educa%C3%A7%C3%A3o%20art%C3%ADstica.pdf>. Acesso em: 28 set. 2023.

DIMAMBRO, Nadiessa. Silenciamentos e Mainstream: Historiografia Sobre as Mulheres na Arte. **Historiografia, Acervos e Fontes**, Curitiba, 2016. Disponível em: https://www.encontro2016.pr.anpuh.org/resources/anais/45/1467338161_ARQUIVO_artigoANPUHPR_Nadiesda.pdf. Acesso em: 10 out. 2023.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura: Na Idade Clássica**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2019. (Coleção Estudos).

GOMBRICH, Ernest. **A História da Arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora , 2015.

HODGE, Susie. **Breve História das Artistas Mulheres**. Tradução Maria Luisa de Abreu Lima da Paz. 1 ed. São Paulo: Olhares, 2021. Tradução de: The Short Story of Women Artists.

MALAQUIAS DA CRUZ , Manoel. **A ARTE EFÊMERA E CONTESTATÓRIA DE ARTUR BARRIO**. Blog do Farias Júnior. Disponível em: <https://www.blogdofariasjunior.com/2018/02/a-arte-efemera-e-contestatoria-de-artur.html>. Acesso em: 24 out. 2023.

NOCHLIN, Linda . Por que não houve grandes mulheres artistas?. **Edições Aurora**. Tradução Juliana Vacaro, São Paulo, maio 2016. Tradução de: Why haven't there been great women artists?. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5822294/mod_resource/content/1/Linda%20Nochlin_1971%20PORTUGUES.pdf. Acesso em: 11 out. 2023.

POLLOCK, Griselda. A Modernidade e os espaços de feminilidade. **Antologia Crítica**. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7880272/mod_resource/content/1/Griselda%20Pollock%20-%20Modmodernidad%20e%20e%20espa%C3%A7os%20de%20feminilidade.pdf. Acesso em: 9 out. 2023.

PROVIDELLO, Guilherme; YASUI, Silvio. A loucura em Foucault: Arte e loucura, loucura e desrazão. **História, Ciências, Saúde**, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386138080005>. Acesso em: 4 nov. 2023.

SILVA, Luana. **MULHERES ARTISTAS: REFLEXÕES SOBRE A VIDA E A OBRA DE CAMILLE CLAUDEL**. São Paulo, 2020 Tese (Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

TERÇA-NADA, Marcelo. **Livro-objeto**. Terça-Nada Marcelo. São Paulo. Disponível em: <https://marcelonada.redezero.org/livro-objeto/>. Acesso em: 26 out. 2023.

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

Tempos, 1996. 177 p.

