

**A IMAGEM DE CAMILLE CLAUDEL NOS FILMES *CAMILLE CLAUDEL E
CAMILLE CLAUDEL 1915***

Ana Priscila N. Costa

Resumo: O artigo a seguir se propõe a comentar a construção biográfica da escultora francesa Camille Claudel, a partir da análise de duas adaptações para o cinema, de modo a compreender os recortes escolhidos por cada um dos diretores em relação às referências bibliográficas nas quais se baseiam.

Palavras-chave: Camille Claudel, cinema, biografias.

Abstract: The following article aims to review the biographic construction of the French sculptress Camille Claudel, from the analysis of two film adaptations, in order to understand the clippings chosen by each of the directors in relation to references in which they are based.

Keywords: Camille Claudel, cinema, biographies.

O presente artigo integra a pesquisa que desenvolvi como trabalho de conclusão de curso no Bacharelado em História da Arte, no qual busquei investigar a imagem predominante da escultora francesa Camille Claudel (1868-1943) na História da Arte. No intuito de entender como se deu a construção biográfica da artista, resistente mesmo às pesquisas mais recentes – em síntese, *amante*, *aprendiz* ou *musa* de Rodin – discorri acerca das biografias dedicadas à escultora e assim, analisar as adaptações da história de Camille Claudel para o cinema foi imprescindível.

A importância de estender a discussão para o cinema não se deve somente ao fato de estarmos falando de obras livremente inspiradas em biografias, mas é importante também porque tais filmes costumam ser o primeiro acesso que se tem à Camille Claudel, especialmente no Brasil, onde sua produção não parece muito difundida. Isso ocorre tanto porque Camille Claudel – assim como inúmeras mulheres artistas – ainda é pouco pesquisada, quanto pelo fato de que o cinema possui, em certa medida, um poder de alcance maior que os livros em nossa sociedade por questões que extrapolam a extensão deste artigo, por isso não serão aprofundadas. Em muitos casos, pode-se notar um esforço do cinema no sentido de expandir e disseminar uma história pouco

explorada. Em outras situações, devido ao forte apoio publicitário de que o cinema dispõe, o diretor pode optar por qual ponto de vista construirá seu enredo, como fazem os autores das biografias.

Nesse sentido, a escolha do que e como será olhado pode ser tendenciosa ou mesmo equivocada, já que o cinema tem seus recursos e linguagens próprias, não cabendo ao público cobrar de uma obra que foi “livremente inspirada em” que seja inteiramente “verossímil a”. Ainda que a ampla visibilidade do cinema seja muito positiva, nem sempre ela é utilizada em favor de um relato fiel aos fatos. Vale ressaltar, no entanto, que, no caso de Claudel, mesmo nos livros mais fidedignos à sua história, podemos observar as abordagens diferentes a depender do autor, de modo que algumas das fontes também podem ser encaradas, cada qual à sua maneira, como obras “livremente inspiradas” na trajetória de Camille Claudel. Um caminho possível seria encarar essas referências literárias ou cinematográficas como complementares para compreender os cruzamentos que ajudaram a construir a imagem da escultora que ainda hoje sobrevive.

Camille Claudel, de Bruno Nuytten¹, foi o primeiro material a respeito da artista com o qual tive contato, em decorrência de um projeto de extensão do qual participei em 2013. O filme é baseado no livro homônimo, escrito por Reiné-Marie Paris, sobrinha-neta da artista, uma das obras-chave de minhas investigações. Ressaltarei os aspectos que possam apresentar novas propostas de olhar ou, ainda, que confirmem ou questionem abordagens presentes nas biografias, estabelecendo comparações. O recorte escolhido pelo diretor parte do período efetivamente produtivo da artista, já em Paris, no ano de 1885. A primeira sequência de cenas do filme apresenta Paul Claudel em busca da irmã, que havia sumido de casa e aparece para o espectador roubando barro de uma obra, aparentemente de madrugada. Essa me parece uma escolha muito acertada do diretor: mostrar Camille Claudel como uma *escultora*, obstinada e completamente envolvida com a matéria de sua obra, desde muito nova. Esse envolvimento é evidente em outras cenas do filme onde Claudel aparece coberta de pó de gesso e de mármore. A tensão em torno de seu sumiço se contrapõe ao silêncio da artista: a personagem de Camille Claudel não emite uma palavra sequer durante os nove minutos iniciais do filme, prepara o barro e modela com ele, enquanto Giganti, seu amigo, serve de modelo. A artista emudecida trabalhando se mostra indiferente à aflição de Jessie Lipscomb², que invade o ateliê, aliviada por tê-la encontrado.

A manhã que sucede a fuga noturna de Camille Claudel é a data da primeira visita de Rodin ao ateliê que as escultoras dividiam. Ele assumira a função de visitá-las periodicamente a pedido de Alfred Boucher³, que não poderia mais assisti-las. A cena coloca em contraposição Jessie Lipscomb, ansiosa pela recepção e Claudel indiferente, contagiada pelo nervosismo da amiga somente na chegada do escultor. Rodin, apressado e aparentemente desinteressado se surpreende quando a jovem escultora lhe pede mármore, já em sua primeira visita. Essas opções filmicas parecem confirmar o interesse estritamente profissional nos primeiros contatos entre Claudel e aquele que se tornaria seu mestre – um aspecto ressaltado na obra de Reiné-Marie Paris.

A forma como Camille Claudel é apresentada na narrativa mantém-se a mesma, do início ao fim. Mesmo nas cenas que narram momentos românticos entre ela e Rodin, veremos a presença maciça da escultura, por parte de ambos. Da mesma forma, nos momentos em que Claudel já está em crise, sua ira parece ser motivada muito mais pelas dificuldades no ofício em oposição à fluidez da carreira de Rodin, do que pela frustração afetiva propriamente dita. Todavia, Nuytten nos mostra que, impondo-se a essa Camille Claudel tão decidida e voraz, estavam os embates do ambiente e do sistema das artes, desde sua entrada no ateliê de Rodin, até o final de sua carreira. O diretor deixa claro seu interesse em relatar como a artista não era dada às exigências sociais, próprias de uma carreira artística bem-sucedida, naquele período e o quanto criticava Rodin por curvar-se a essas necessidades. Esse comportamento da artista fica evidente em diversas cenas do filme, nos momentos em que ela insulta Rodin, ou enfrenta com violência Mathias Morhardt⁴, cobrando-lhe a respeito de uma suposta promessa de participar do Salão de 1900, com a escultura *Idade Madura* (1890-1907).

Antes do sistema, estava ainda a família de Camille Claudel, representada ao longo do filme de forma quase idêntica à das biografias. Com o irmão, a relação que vemos é de extrema cumplicidade, até o momento em que Paul Claudel toma conhecimento do caso da irmã com Rodin. Algumas cenas retratam Paul como um irmão que tinha ciúmes da irmã além da conta e, em dada passagem, ele chega a pedir um beijo a ela, o que dá margem para amplas interpretações. Na mesma medida em que seu pai a respeitava por sua escolha profissional, sua mãe a destratava pela mesma razão. Nesse sentido, uma cena é especialmente marcante na película: logo no início, quando a mãe de Camille Claudel começa a insultá-la à mesa, mostrando todo o rancor que nutria por terem sido obrigados a se mudar para Paris, ficando todos distantes do patriarca. Como se estivesse querendo reafirmar a imagem de uma artista indiferente e

desinteressada, Bruno Nuytten novamente a retrata silenciosa: depois de ouvir todo tipo de xingamento da mãe, retira-se da mesa, furiosa, mas quieta.

A personalidade forte de Camille Claudel, tão bem destacada no filme, fica em oposição à estrutura que a narrativa possui. Na obra de Nuytten, a história de Camille Claudel nos é contada a partir de suas relações com os homens de sua vida: o pai, Louis Prosper; Alfred Boucher, seu primeiro mestre; Giganti, seu amigo e primeiro modelo profissional; Auguste Rodin, seu mestre e amante; Claude Debussy, com quem teria tido um breve caso amoroso e, por fim, Eugène Blot, mentor em sua fase final de produção, responsável por sua única exposição individual retrospectiva e que nutria uma amizade por ela até mesmo depois da internação. Se analisarmos, a própria relação conturbada com sua mãe nos é apresentada a partir de uma competição pela atenção do pai, minimizando outras tantas complexidades, já citadas aqui, presentes em outras biografias. Uma narrativa construída a partir de suas relações com homens nos permite uma interpretação ambígua: ao mesmo tempo em que apresenta Camille Claudel através de sua relação com eles, o que seria contraditório se o objetivo do filme é propor uma biografia *da artista*, coloca-a ombro a ombro com eles, como destacado em um artigo que comenta o filme, de 2014:

De certa forma, essa escolha narrativa do diretor do filme nos intriga porque soa como uma contradição, porque sugere que uma artista com a personalidade de Camille se manifestava, se constituía a partir dos encontros e desencontros com esses homens. Parece-nos que essa ênfase a coloca em pé de igualdade com eles, como se Camille, ao fim e ao cabo, não se submetesse a eles. Com isso, o mundo real entra em cena, porque o que vemos é um mundo mediado por homens, que detêm o poder, controlam tanto os destinos em sociedade quanto no meio artístico.⁵

O diretor nos mostra, pouco a pouco, uma Camille Claudel transtornada depois do rompimento com Rodin. Como já mencionado, fica evidente que é uma questão mais relacionada a seus fracassos profissionais, do que ao próprio fracasso na relação. Apesar de as cenas a partir daí a apresentarem com sintomas de delírio persecutório contra Rodin, ainda assim, nas falas da personagem se notam dificuldades bastante concretas e reais, quando temos em mente o meio artístico da época.

As cenas que apontam para o final da narrativa são muito dramáticas, destacando-se o momento em que a escultora vai à procura do pai e sofre pela decepção que lhe causou ao se envolver com Rodin. Nessa cena, Louis Prosper faz a leitura de um trecho da obra *Tête D'Or*, uma das primeiras peças de Paul Claudel. Suas palavras

parecem narrar tanto o trágico fim que Camille Claudel teria, quanto a dor do pai ao ver a filha em ruínas. Ele afirma que não deu a devida atenção ao filho mais novo, adiantando que ele seria um grande poeta. Camille Claudel admite que sempre tomou tempo demais do pai, colaborando para que Paul fosse preterido. Sua fala soa como uma profecia, já que a carreira de seu irmão escritor é inquestionável, enquanto sua relevância como escultora continua até hoje sendo posta à prova.

Dois momentos me parecem emblemáticos ao final do filme: a cena em que ela arremessano Rio Sena o pé que esculpiu com o primeiro mármore concedido por Rodin (e assinado por ele, como prova de reconhecimento da qualidade da peça) e na sequência a cena em que ela destrói suas obras em gesso (as de bronze e as de mármore teria cedido à Eugène Blot, depois da exposição individual realizada em sua galeria) e a seguir enterra algumas peças, em uma possível metáfora de si própria. Estaria sepultando também sua carreira como escultora...?

O filme se encerra efetivamente com a internação de Camille Claudel, tramada pela mãe e pelo irmão que, não sabendo mais como proceder com ela, enclausuram-na em um asilo e jamais a reintegram a família. A cena final retrata a escultora como no início: em silêncio. Ela não grita, nada pode contra aquela interdição. Nesse caso, o silêncio não parece ser voluntário, pelo contrário, dá a entender que ela foi levada praticamente inconsciente, medicada ou mesmo embriagada e que mal podia se dar conta do que acontecia.

Ao final, já nos créditos do filme, o diretor utiliza a última imagem de Camille Claudel, em Montdevergues, 1929 [fig. 4]. A fotografia está ampliada de tal modo que o foco está nas mãos da escultora e a abertura da câmera entrega sua imagem completa, já na velhice, ainda internada havia muitos anos.

Apesar de basear-se em uma biografia, ao optar pelo recorte do período de produção da artista, o filme de Nuytten acabavendendouma história de amor entre Camille e Rodin. A obra é repleta de cenas nas quais a artista é mais modelo que escultora. O diretor dá tanta ênfase à cena em que Claudel entrega seu dorso ao olhar de Rodin, que a imagem ilustra cartazes do filme e capas para versões em DVD. Essa ideia de que se trata de um romance e não de uma biografia se confirma ao observar as frases usadas como subtítulo das edições brasileira e norte-americana do filme, respectivamente [figs. 1 e 2] : “um romance que mudou a história da arte”; “The winter of 1885, Auguste Rodin met the greatest artist he would ever know”. Ou seja, mesmo

em filmes que protagoniza, Camille Claudel precisa ser apresentada, logo de início, através de Rodin – ora como a maior artista que ele já encontrou, ora como sua amante.

Na contramão dessa narrativa está *Camille Claudel 1915*⁶, de Bruno Dumont, que estreou no Brasil em 2013. O filme foi livremente inspirado em documentos médicos dos asilos e na correspondência entre Camille e Paul Claudel. O objetivo do recorte escolhido foi justamente o oposto: mostrar a artista já interditada, em Montdevergues. Em 1915 ela completava um ano de internação já nesse novo asilo, para onde fora transferida em decorrência da Primeira Grande Guerra. Ao contrário do primeiro filme, neste, quase não há tréguas: não a vemos esculpir, sozinha ou no ateliê. A propósito, somos quase induzidos a esquecer que algum dia ela foi uma artista. São poucas as exceções que nos mantêm ligados à *escultora* Camille Claudel; destacaria a cena em que ela comenta que a estavam forçando a trabalhar em esculturas e outra passagem quando ela toma um pedaço de barro nas mãos e tenta, inutilmente, modelar, enchendo-se de raiva por não conseguir, ou mesmo não querer mais isso. Ela joga o barro de volta no chão, num misto de raiva e ressentimento com essa matéria que lhe era tão cara.

Entretanto, há outras interpretações possíveis a respeito da ausência da escultura na obra de Bruno Dumont. Em uma resenha crítica⁷ veiculada em um site de cinema no ano de estreia do filme, o cineasta e crítico de cinema Pablo Gonçalo nos sugere que a escultura estaria presente em algumas escolhas cênicas de Dumont. Uma percepção que me parece tão acertada a ponto de pensar que Gonçalo muito conhecimento da biografia de Camille Claudel, pois a escultora teve na natureza e nas rochas de Villeneuve, ao longo da infância e adolescência, sua maior fonte de inspiração. Ele destaca que:

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

Pergunto-me para quem o filme seria mais impactante: para uma pessoa iniciada no assunto, já conhecedora da biografia da artista ou se para uma pessoa que o toma como primeira referência a respeito dela. Desconfio que pode chocar qualquer um desses espectadores, pela devida ênfase que o diretor dá ao ambiente em que

Camille Claudel se encontra e à pressão que lhe é imposta em tempo integral. Quanto ao tom de realidade que Dumont parece perseguir, ele se esmera ao colocar em cena mulheres que possuem distúrbios mentais verdadeiros, como uma forma de mostrar o quão heterogêneos podiam ser os grupos de pacientes internados nos hospitais psiquiátricos da época. O diretor não nos apresenta nenhuma interna em estado mais ou menos comparável ao de Claudel, retratando-a como a mais lúcida entre elas. Os distúrbios psiquiátricos da artista são sutilmente expostos ao longo do filme. Uma das passagens mais emblemáticas nesse sentido é quando a personagem está cozinhando a própria comida com medo de ser envenenada por ordens do “bando de Rodin”. Também percebemos esses sintomas nas duas falas mais longas da personagem, verdadeiros desabafos. Primeiramente, no diálogo com o médico, no qual ela começa relatando seu desespero por não saber o porquê de sua internação e da ausência da família, começando logo a falar do envolvimento de Rodin com sua reclusão. A resposta do médico a ela parece querer nos provar que se trata mesmo de um delírio: “mas vocês estão separados há mais de vinte anos...”. Em outra fala, na ocasião da visita do irmão, ela repete a suposta perseguição que sofria de Rodin e ainda acusa um amigo de Paul Claudel de executar os mandos do escultor contra ela, roubando seus projetos e esboços.

A narrativa é marcada pelo predominante silêncio de Camille Claudel, que só é quebrado por raros e curtos diálogos – os mais longos já foram citados – e por duas sérias crises de choro. A primeira quando não consegue escrever uma carta contando de sua situação e outra quando assiste a um ensaio das internas para uma peça sobre *Don Juan*, onde parece se reconhecer em dado momento das falas e abandona da sala aos prantos. Nas duas situações, ela é interrompida por alguma interna; o mesmo acontece em suas refeições ou quando se dirige ao pátio do asilo para tomar ar fresco. Tais cenas deixam evidente a situação aflitiva e antagônica que é ficar isolada, afastada do seu mundo e das pessoas que fazem parte dele e, ao mesmo tempo, não poder ficar de fato sozinha, tendo negados tanto o sossego quanto a privacidade mínima.

Contrapondo-se ao silêncio de Camille Claudel está seu irmão, a quem é dado bastante espaço na narrativa. Na maior parte dos casos, as falas de Paul Claudel nos são dadas através da leitura das cartas que escrevera. Duas principais: a que conta a uma amiga a respeito de um possível aborto da irmã e outra, uma carta remetida a uma autoridade religiosa, na qual pergunta sobre a possibilidade de exorcizar sua irmã à distância, por acreditar que ela seria vítima de uma possessão e não de loucura.

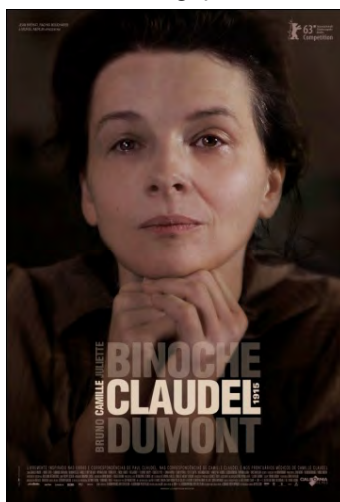
Dar voz a Paul Claudel, especificamente nesse recorte temporal, foi muito importante. Ao invés do irmão aflito e culpado por ter de internar a irmã, apresentado no filme de 1988, temos aqui um Paul Claudel nada misericordioso. Sua convicção religiosa parece enriquecer o julgamento que impõe à irmã. Ele parece certo de que era aquilo o que ela merecia, não hesita, nem se comove com o desespero da irmã. Também é marcante a frieza e o orgulho que vemos quando ele fala por longos minutos de si próprio, de sua trajetória, de sua iluminação espiritual: parece mais prazeroso falar de seu sucesso quando comparado ao triste fim da irmã. Bruno Dumont, ao que parece, preferiu retratar Paul Claudel como o irmão vitorioso que decide o destino da irmã, mediado pelos próprios interesses – como escritor e como diplomata ele jamais poderia ter seu nome vinculado a um familiar psicologicamente desequilibrado, o que pode explicar suas raras visitas.

Ao encerrar o filme com Camille Claudel se despedindo do irmão com ar de desistência, na aparente certeza da incompreensão, afirmando que irá tomar sol, pois isso a acalmava, o diretor está antecipando o que seriam os quase trinta anos dali em diante. Impedida de voltar ao convívio da família e da sociedade, apesar de todas as tentativas e dos avisos médicos, a escultora não parece ter tido outra escolha senão resignar-se à sua própria condição, silenciando-se cada vez mais.

É importante notar, todavia, que para além dos limites de ambos os filmes comentados neste artigo, *resignação* pode não ser a palavra mais adequada para referir-se a Camille Claudel em qualquer sentido. Uma das questões finais surgidas depois da longa imersão que fiz em suas biografias foi *será que Camille Claudel seria vista de forma diferente se ela tivesse continuado a produzir depois de internada?* Quero dizer, será que seria menos vitimizada? Será que sua produção teria mais relevância? Tendo a acreditar que sim, mas é justamente nesse ponto que percebemos sua lucidez e sua força. Além de atravessar um período tão longo em completo isolamento do convívio familiar e social, ter se negado a esculpir sob aquelas condições parece ter sido sua maior comprovação de *resistência*.



Figs. 1 e 2 - Capas DVD *Camille Claudel*, edições brasileira e francesa, respectivamente. Imagem divulgação.



Fig; 3 - capa DVD *Camille Claudel 1915*. Imagem divulgação.



Fig. 4 – Camille Claudel em Montdevergues, 1929. Fotografia: William Elborn.

¹*Camille Claudel*. Dir.: Bruno Nuytten. Prod. Bernard Artigues, Isabelle Adjani, Christian Fechner. França: New Way Filmes, 1988. 164 min. DVD.

² Jessie Lipscomb (1861 – 1952), escultora, amiga e parceira de ateliê de Camille Claudel.

³ Alfred Boucher (1850-1934), escultor e primeiro mestre de Camille Claudel. Boucher foi um grande incentivador da mudança da família para Paris. Em decorrência de uma viagem à Itália, pede a Rodin que visite o ateliê de Claudel e Lipscomb regularmente, assumindo-as como suas alunas em sua ausência.

⁴ Mathias Morhardt (1863-1939), crítico de arte, um dos primeiros a escrever sobre a produção de Camille Claudel, de acordo com o filme de Nuytten.

⁵ A citação não será referenciada conforme orientações dispostas no edital por se tratar de um texto de autoria coletiva, sendo a proponente deste artigo uma das autoras do texto referenciado.

⁶*Camille Claudel 1915*; direção: Bruno Dumont; roteiro: Bruno Nuytten e Marilyn Goldin; elenco: Armelle Leroy-Rolland, Emmanuel Kauffman, Jean-Luc Vincent, Juliette Binoche, Marion Keller, Robert Leroy; fotografia: Jean Bréhat, Muriel Merlin, Rachid Bouchareb; 96 minutos.

⁷GONÇALO, Pablo. *Camille Claudel 1915, de Bruno Dumont: Um Rosto esculpido na sombra*. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br>>. Acesso em 10 de novembro de 2015.

Referências:

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

Filmografia:

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

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