

AS POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS DE CAMILLE CLAUDEL E SUAS BAILARINAS DE PEDRA NO UNIVERSO DA DANÇA

THE POSSIBLES INFLUENCES OF CAMILLE CLAUDEL AND HER STONE DANCERS IN THE DANCE UNIVERSE

119

Kamilla Mesquita

Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da UNICAMP

Marília Vieira Soares

Professora do Departamento de Artes Corporais - Instituto de Artes da UNICAMP

Resumo: Este artigo trata das possíveis interfaces entre as linguagens artísticas - Escultura e Dança - através da análise das relações de vizinhança presentes entre a obra da escultora impressionista Camille Claudel (França: 1864-1943) e a Dança Moderna.

Palavras-chave: Dança; Escultura; Camille Claudel.

Abstract: This article is study about the possible interfaces between artistic languages - Sculpture and Dance - by analyzing the relations present in the work of the impressionist sculptor Camille Claudel (France: 1864-1943) and Modern Dance.

Keywords: Dance; Sculpture; Camille Claudel.

Descobrimos bailarinas na pedra

Ao longo da história da arte escultórica, as pedras tomam forma a partir de elementos históricos, ações vividas ou mitologemas que explicam as grandes angústias, dilemas, virtuosos e mazelas do ser humano. Enfim, as esculturas tornam-se produtos de temáticas diretamente relacionadas à vida e, portanto, ainda que aparentemente imóveis, propiciam àquele que a frui, rememorar ou construir uma sequência de eventos, sentimentos ou sensações nelas implícitas. Deuses e heróis contam suas histórias por meio de corpos expressivos eternizados na natureza.

Da mesma forma, ao longo da história da Dança, diversas foram as ocasiões nas quais as esculturas serviram de estímulo à criação coreográfica. Desde tempos arcaicos que as posturas de divindades são imitadas em danças rituais, assim como estas danças influenciam a escultura do mesmo período. No Renascimento, os primeiros balés são inspirados em esculturas clássicas e muitas foram as bailarinas modernas, vanguardistas, tais como Isadora Duncan (Estados Unidos: 1877-1927) e Ruth St. Dennis (Estados Unidos: 1879-1968) que tiveram em esculturas suas primeiras inspirações para a quebra de paradigmas

vigentes e instauração de novas concepções de dança.

Vemo-nos no século XXI revivendo tal processo de percepção da Dança intrínseca na escultura, instigada pela descoberta da obra de Camille Claudel¹.

No filme “*Camille Claudel*”, do diretor Bruno Nuytten, há uma belíssima cena na qual um menino adentrando o ateliê de Camille pergunta-lhe, em meio ao deslumbramento e a inocência de criança: “Como você sabia que havia ‘gente’ dentro da pedra?”. Esta pergunta demonstra a

¹ Camille Claudel nasceu em 08 de dezembro de 1864 em Tardenois- França, desde muito jovem já demonstrava genial talento para a arte da escultura. Em 1881, a família mudou-se para Paris. Camille tinha 17 anos. Algum tempo depois, tornou-se aluna de Rodin, sendo a primeira mulher a quem o escultor deu aulas. Deste contato entre mestre e aprendiz, nasceu um relacionamento amoroso, no qual Camille e Rodin influenciam um ao outro no desenvolvimento de seus estilos. Camille tornou-se uma importante colaboradora das obras de Rodin, com seus comentários, concepção de diversos trabalhos e sua exímia habilidade para esculpir partes das esculturas do mestre, tais como pés e mãos. Rodin, não era casado, mas tinha um relacionamento anterior com Rose Beuret. Camille, após 15 anos, inconformada com o fato de Rodin não romper com Rose, terminou a relação com o escultor. Camille estaria grávida na época do rompimento e pouco tempo depois sofreria um aborto. Frustrada em sua relação amorosa enfrentou sérias dificuldades como artista, pelo fato de ser mulher em uma sociedade e em um meio artístico essencialmente machistas. Camille enfrentou a solidão, a frustração profissional, o preconceito e a pobreza. Com o passar do tempo, foi desenvolvendo um distúrbio, o qual seria diagnosticado pela medicina contemporânea como *psicose paranóide*, caracterizada por alucinações persecutórias. Ela acreditava ser vítima de um complô para destruí-la, cujo autor seria Rodin. Camille produziu intensamente, mas destruiu várias de suas obras, imaginando que Rodin ou um de seus comparsas as roubariam. Logo após a morte do pai, Camille foi internada pela mãe, em 10 de março de 1913 no Hospital Psiquiátrico de Ville-Evrard e no ano seguinte transferida para o Montdevergues Asylum, onde permaneceu por muitos anos, sem produzir artisticamente. Camille Claudel morreu em 19 de outubro de 1943 (WAHBA, 2002).

sensação de vida que o menino percebe ao contemplar as esculturas. Devemos confessar que sensação muito próxima a esta nos acomete ao ver uma escultura claudeliana. Temos a impressão de que uma bailarina fora descoberta na pedra², e que agora livre de sua antiga prisão, dança pelo espaço, em uma paradoxal pausa pulsante, num tempo interminável regido pelo nosso olhar ou pela nossa memória, na qual as bailarinas de Claudel continuam dançando intermitentemente.

Na verdade, não as descobrimos, pois as bailarinas já estão ali: nós apenas as percebemos. Por meio desta pesquisa, tentamos compartilhar nossas percepções: “A percepção artística acontece nesse instante de transformação singular que aponta para uma possível futura obra” (SALLES, 2004, p. 97).

Estas formas de percepção artística acontecem das mais variadas formas, pois o olhar do artista tende a captar no meio algo que lhe é familiar, ou que esteja em sintonia aos seus desejos. É como se o olhar fosse o fruto de uma escolha interna.

² Faz-se aqui uma ressalva poética. Ao longo de todo nosso trabalho, iniciando-se pelo próprio título há uma referência metafórica à matéria pedra, visto o caráter mítico e simbólico que tal elemento exerce no imaginário humano, tendo-se uma variedade infindável de mitos das mais diversas culturas nos quais seres vivos se transmutam em pedra, em função de algum poder mágico, ou ao reverso, seres de pedra que ganham vida. E esta carga simbólica presente nas pedras nos influencia a tomá-las como referência poética. Mas queremos, aqui, deixar claro que este estudo de maneira alguma, exclui as obras claudelianas produzidas em outras matérias, tais qual argila, bronze, gesso e tantas outras.

Ao falar da descoberta poética guardada no olhar artístico não podemos deixar de nos lembrar de dois relatos. Um atribuído a Michelângelo: ele, passeando na rua, parou e ficou olhando para uma pedra. Quando alguém indagou o que ele estava olhando, respondeu: 'Estou vendo um anjo sentado'. Conta-se também que um artista popular, quando perguntado acerca de como fazia seus ursos de madeira, respondeu: 'Pego a madeira e tiro tudo que não é urso'. (SALLES, 2004, p. 91)

Enfim, grandes gênios artísticos, artistas populares, ou qualquer criança que contemple o céu em dias de vento cria suas formas, faz suas escolhas. Nuvens podem ser pássaros de grandes asas para alguns, ou girafas de longos pescoços para outros... Não há regras para a percepção artística, mas ela acontece em qualquer das suas linguagens e independentemente das matérias da qual é feita a obra, mas é a maneira sensível com a qual a vemos que nos permite florescer diante dos nossos olhos os anjos advindos das pedras ou os ursos abrigados na madeira. A obra de arte é uma fonte de inumeráveis possíveis formas motivadas e construídas por cada olhar que a vê.

Feita de carreira de pedras, talhada no mármore, moldada no bronze, fixada sob o verniz, gravada no cobre ou na madeira, a obra de arte só é imóvel na aparência. Ela exprime um desejo de imobilidade, é uma pausa, mas como um momento no passado. Na realidade,

ela nasce de uma mudança e prepara outra. Em uma mesma figura, há várias outras (...) (FONCILON, 1983, p. 18)

E, nesta multiplicidade de formas, nosso olhar busca os instantes de transição de uma forma a outra, e nestes instantes encontra-se o movimento. Nossos olhos buscam a dança, os instantes de movimento e de metamorfoses: "(...) A expressão das variações da forma relaciona-se diretamente com o sujeito interpretante, que pode suscitar novas formas para uma mesma aparência, e com isso, movimentá-la" (XIMENES, 2009, p. 163).

Nosso "olhar de bailarina" movimenta as formas escultóricas, mas os movimentos já estão ali, o que buscamos é percebê-los, redescobrimos formas; e ao longo de nossas pesquisas fomos encontrando evidências históricas as quais vêm ao encontro de nossas hipóteses de possíveis relações, e ousamos dizer, até – possíveis influências da obra claudeliana no universo da Dança Moderna.

A Dança das Sensações

No universo da Dança, não temos uma referência direta ao movimento impressionista, o termo *Dança Impressionista* não é comum dentro das nomenclaturas dos movimentos da dança.

Na história da dança usa-se o termo Dança Moderna como o movimento imediatamente posterior ao Romantismo, revelando um grande vácuo, uma lacuna na linha do tempo histórica da arte da dança em relação às demais linguagens artísticas. Tal lacuna é algo interessante de ser observada, pois de fato existiu neste período um grande conflito de linguagens – enquanto as outras formas de arte já se aventuravam por caminhos vanguardistas, a dança ainda se prendia demasiadamente a padrões renascentistas e românticos, visto a predominância vigente do Balé Clássico. Mas, eis que em meio aos *tchutchus* (vestimenta característica do Balé Clássico) e sapatilhas clássicas surgem, ainda que um tanto tardias em relação às outras linguagens, duas desbravadoras bailarinas - Loie Fuller³ e Isadora Duncan⁴ - as quais alguns historiadores da dança consideram como representantes destes preceitos impressionistas na dança.

³ Loie Fuller (EUA: 1862 -1928) atriz e bailarina norte-americana, considerada uma das pioneiras da Dança Moderna. Fuller combinava suas [coreografias](#) com trajes confeccionados em [seda](#) iluminados por luzes multicoloridas. Constituiu uma sólida carreira na Europa, tornando-se uma artista regular no elenco do [Folies Bergère](#). Fuller morre em Paris, aos 65 anos de idade.

⁴ Isadora Duncan (EUA: 1877 - 1927) bailarina norte-americana cuja proposta de dança era algo completamente diferente do usual, com movimentos improvisados, inspirados, também, nos movimentos da natureza: vento, plantas, etc. Os cabelos meio soltos e os pés descalços também faziam parte da personalidade profissional da dançarina. Isadora consolidou sua carreira na Europa e morre de maneira trágica, na cidade de Paris, em um acidente de carro conversível, quando a sua echarpe ficou presa a uma das rodas enforcando-a.

Na virada do século XIX, Loie Fuller com seus tecidos esvoaçantes e seus efeitos luminosos causa um verdadeiro *furor sensorial* no público de dança da época, que, habituados ao balé clássico, se deparam com uma nova concepção de dança na qual o corpo da bailarina não é mais o protagonista do evento, mas o meio para a expressão do movimento: "(...) A dançarina aparece, mas, sobretudo desaparece nas volutas borbulhantes de seus véus, que lançados no espaço, voltam a se enrolar em torno de seu corpo, como que aspirados por um vácuo, um vórtex. O corpo encantava não se deixando encontrar" (CORBIN, COURTINE & VIGARELLO, 2008, p. 510).

A dança de Fuller já não se preocupa com o virtuosismo técnico, mas com a exuberância do movimento existente além do corpo; e como este pode atingir de maneira flagrante o expectador. Para tal, Loie Fuller faz uso de um recurso bastante impressionista – a luz. Os jogos de luz e os tecidos tomam vida por meio dos movimentos do corpo, ou seja, o corpo é o agente principal da arte de Fuller e ainda que não seja o protagonista da cena, é o movimento corporal que dá vida às formas e cores que se transmutam durante a dança, numa explosão de constantes metamorfoses, infintos devires, ou seja, o corpo enche o espaço de formas efêmeras que traduzem a constante sensação de movimento: "Loie Fuller sonda as

propriedades do movimento – movimento dos corpos, mas também da luz. Com arremessos de véus, a dançarina procura antes de tudo visualizar a trajetória dos gestos no espaço. Noutras palavras, ela procura tornar visível a própria mobilidade, sem o corpo que a carrega” (CORBIN, COURTINE & VIGARELLO, 2008, p. 511).



Figura 01 – Loie Fuller

O pioneiro trabalho de Fuller atraiu a atenção e respeito de vários artistas franceses da época, inclusive o escultor Auguste Rodin⁵; e diversos outros

⁵ Auguste Rodin (1840 – 1917), escultor francês, iniciou seus estudos em desenho aos dez anos de idade. Em 1854, entrou para La Petite École para estudar desenho, mas no ano seguinte descobriu sua paixão pela escultura. Tentou ingressar três vezes na escola de Belas Artes, sendo rejeitado. Aos 18 anos trabalhava com diversos decoradores. Viajou para a

escultores da época, que se inspiravam nas formas esvoaçantes da bailarina as quais se tornaram um tema inspirador para diversas obras escultóricas.



Figura 02 - Loie Fuller Dançando - Raul Larche

Figura 03- Loie Fuller Dançando- Pierre Roche

A Bailarina americana ofereceu aos

Bélgica em 1870, lá morando até 1874. Nessa fase pintou paisagens, ilustrou com litografias satíricas a revista *Le Petit Comique* e participou da decoração do Palácio das Academias de Bruxelas. No ano de 1875 partiu para a Itália onde estudou a obra de Michelangelo até 1877, retornando à Bélgica e depois à França, onde consolidou sua carreira de escultor. Quando conheceu Camille Claudel, Rodin já tinha quarenta e três anos, e ela apenas dezenove. Camille e Rodin sustentaram um tumultuado caso amoroso durante cerca de quinze anos, sendo que por todo este período Rodin nunca se separou de Rose Beuret, com quem oficializou a união casando-se apenas no final da vida, aos setenta e sete anos de idade.

escultores novas formas que os influenciaram tanto quanto a dança de uma medusa cativara Paul Valéry: A libertadora, mais flexível, mais voluptuosa dança que existe é aquela de uma gigante medusa... Corpo de vidro loucamente suscetível, cúpulas de sedas ondulantes, coroas cristalinas, rápidas e tremulantes fitas, flâmulas, pregas e dobras desenhadas no Espaço... Nada é sólido em seus elásticos corpos cristalinos, sem ossos, sem juntas, sem ligamentos fixos, sem segmentos discerníveis... (DUBY & DANVAL, 2006, p. 936)

Esta nova estética de corpos indiscerníveis; nebulosos veículos de expressão do movimento encantavam os olhos do público, em especial os próprios artistas impressionistas que buscavam em suas linguagens próprias expressar a paradoxal efemeridade e infinitude do movimento.

Auguste Rodin, Edgar Degas⁶ e tantos outros artistas da época desenharam, pintaram ou esculpiram cenas de dança. As bailarinas tornam-se musas inspiradoras dessa arte de representar o

⁶ Edgar Degas, pintor e escultor francês (1834-1917), ligado ao impressionismo, destaca-se pelo estudo apurado do movimento e fica conhecido como o pintor das bailarinas. Nascido em uma família abastada, abandona o curso de direito e ingressa em 1855 na Escola de Belas-Artes. No ano seguinte vai estudar a pintura do Quattrocento na Itália, onde permanece até 1860. De volta à França, interessa-se pela pintura histórica e conhece Édouard Manet e outros impressionistas. Em 1870 é influenciado pelas cores do impressionismo, pela perspectiva paralela e pelas estampas japonesas. No ano seguinte, porém, abandona as paisagens rurais e adota o realismo em pinturas e desenhos. A partir de 1880, com a progressiva perda da visão, isola-se dos amigos e passa a se dedicar à criação de suas pequenas esculturas, principalmente nus femininos, cavalos e bailarinas. A mais famosa delas é Bailarina de Catorze Anos (1881).

movimento vivo, o instante dançado que se eterniza na forma, ou ainda, a efêmera forma que eterniza um instante.

Mas façamos aqui uma breve consideração a cerca de um instigante contraste observado na grande maioria das representações de bailarinas neste período – nota-se que as técnicas utilizadas na representação das bailarinas estão em consonância com o período artístico vivenciado, mas a dança que predominantemente serve de modelo para muitos dos artistas é ainda uma dança de características renascentistas – o Balé Clássico. Ou seja, vemos técnicas inovadoras na pintura, na escultura; as pinceladas e os modelados se transformam de maneira arrebatadora, quebrando paradigmas vigentes, porém os pincéis e argilas representam por debaixo de suas rebuscadas técnicas vanguardistas, a graciosa bailarina clássica.

Não tomemos essa observação como uma crítica, afinal as bailarinas clássicas são neste contexto uma temática, assim como o são os cavalos ou as paisagens; e trata-se apenas de uma observação, a qual talvez não seja tão flagrante aos olhos de outros artistas, mas aos “olhares de bailarinas” revela um detalhe no mínimo intrigante.

Em um período de grande furor revolucionário nas artes, a dança avançava ainda timidamente nas suas transformações, visto ser a bailarina

clássica, ainda no século XIX (e para muitos, talvez ainda o seja até os dias de hoje) a grande referência à imagem da Dança.

Parafraseando Paul Valery, em sua obra *“Degas: Dança e Desenho”*, quando diz na introdução do Capítulo – *“Da Dança”*: *“Por que não falar um pouco da Dança quando se trata do pintor das bailarinas?”* (VALERY, 2003, p. 33); da mesma forma aqui utilizamos a questão: *“Como não falar do ‘pintor das bailarinas’ quando se trata de Dança?”* - Afinal, Degas com suas belas bailarinas – seja nas pinturas ou nas modelagens – reafirma aos olhares do público da época a beleza do movimento. Desenhar ou modelar bailarinas era para Degas uma eterna busca, ainda que aparentemente inatingível, pela verdade do movimento na arte, como pode ser observado em suas próprias palavras.

Desenhar a figura de uma dançarina: com um pouco de talento você pode ser capaz de criar uma ilusão por um momento. Mas não importa quanto você trabalhe em sua interpretação, você terminará com não mais que uma frágil silhueta, destituída de sentimento, de massa ou volume, algo inferior ao perfeitamente acurado. (Apud MARQUES, 1999, p. 15)

De maneira alguma criticamos aqui a escolha de Degas pelas bailarinas clássicas em seus estudos a cerca do

movimento humano, mas é interessante observar este conflito de linguagens – uma obra de caráter impressionista retratando as agentes da dança ainda presas aos preceitos da dança clássica, ou no máximo uma dança clássica de caráter romântico, ou seja, os movimentos de vanguarda adentravam os territórios das artes visuais, mas não ousavam perturbar o classicismo ainda preponderante no universo da dança. Mesmo com a presença de Loie Fuller no cenário da dança francesa, que timidamente já influenciava uma nova visão a cerca do corpo em movimento, as bailarinas clássicas continuam a ser o principal mote de criação dos artistas visuais na representação da Dança.



Figura 04
Pequena Bailarina de Catorze Anos
Edgar Degas, Museu de Orsay

A dança de Fuller ainda era tida como uma manifestação artística de caráter

marginal, suas apresentações se davam em casas de espetáculos, como por exemplo, *Les Folies Bergère*; não adentrando os espaços mais tradicionais de arte, tal como a *Ópera de Paris*, onde se apresentavam os grandes balés clássicos.

Uma confluência de linguagens já não tão contrastante é encontrada, por exemplo, em alguns dos desenhos de Rodin que tinha como hábito desenhar bailarinas; e embora também tenha desenhado muitas bailarinas clássicas, chegou a fazê-lo diversas vezes tendo como modelo também as bailarinas vanguardistas tais como Fuller e Isadora Duncan.



Figura 05

Retrato de Loie Fuller, por Auguste Rodin



Figura 06

Retrato de Isadora Duncan, por Auguste Rodin
Aliás, ao longo de nossas pesquisas

deparamo-nos com dados biográficos do escultor bastante interessantes que se caracterizam como indicadores de uma forte proximidade entre as bailarinas Fuller e Duncan em relação à vida profissional e também pessoal de Rodin. Segundo Gilles Néret, em sua obra – *Rodin: Esculturas e Desenhos* - as relações de amizade existentes entre Rodin e as bailarinas permearam com maior intensidade os últimos anos de sua vida, revelando-se desde as constantes visitas que fazia ao estúdio de Isadora Duncan para esboçar seus alunos em estudos do corpo humano em movimentos, e até mesmo uma viagem que o escultor realizara para a Itália, em 1914, na companhia de Rose Beuret e da bailarina Loie Fuller. Vale aqui ressaltar que tamanha era a amizade do casal: Rodin e Rose, com Fuller, que foi justamente a bailarina que incitou Auguste Rodin a se

casar com Rose Beuret em 1917, ao final das vidas deste velho casal.

Isadora Duncan, que costumava se referir a Rodin como “*a encarnação do Deus Pã*”, dança nua para ele nos bosques de Vélizy; e cede-lhe o espaço do seu estúdio para que Rodin desenhasse seus alunos em movimento. Enfim, percebe-se que a ligação entre o escultor e as bailarinas de vanguarda da época favoreceu uma mútua influência em relação à concepção do corpo em movimento tanto na dança como nas artes visuais. E no caso de Isadora Duncan tal influência é bastante flagrante no processo de criação da sua obra. A bailarina fizera uso de preceitos impressionista na criação da sua dança, tal como os pintores que abandonavam os ateliês para pintarem ao ar livre com o intuito de captar os instantes e a luz verdadeiros; Duncan dançava ao ar livre, buscando perceber e transpor para o corpo os movimentos da natureza - transpor as sensações que a natureza provocava no seu corpo e transformá-los em movimentos. Enfim, as ondas do mar, o vento, as árvores tudo lhe servia de mote para o movimento corporal livre de amarras técnicas; e repleto de sensações. Movimentos simples, tais como andar, correr e saltitar recriados de forma a transmitir a sensação do vento, do vôo e da

liberdade de dançar o que o corpo deseja expressar naquele instante.

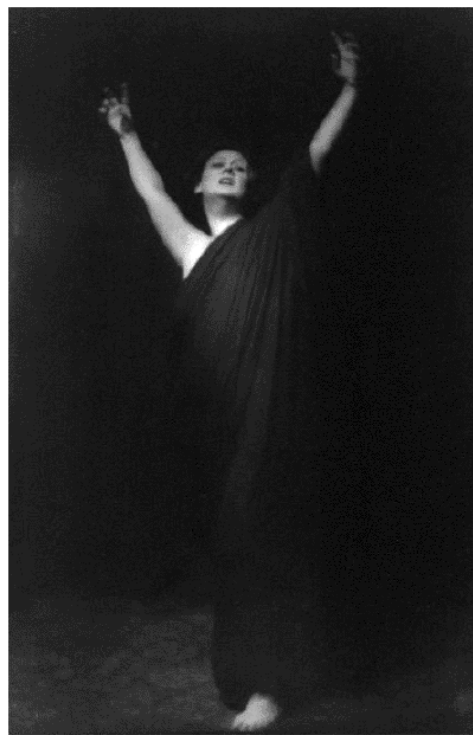


Figura 07 – *Isadora Duncan*, por Abraham Walkowitz

Neste processo de descoberta de uma nova dança, as bailarinas redescobrem o próprio corpo, buscando – nele e nas sensações reverberadas pelo ambiente – novas concepções de movimento, que se guiam não mais por preceitos técnicos e padrões estéticos, mas pela expressão de sensações. Bailarinas de obras extremamente idiossincráticas, reveladoras de identidades artísticas muito pessoais,

suas obras são inconfundíveis, ao ponto de que embora não tenham constituído técnicas codificadas, é possível identificar com clareza obras atuais que tenham influências destas bailarinas, e tal identificação não se dá por uma matriz de movimento específica, mas por um espírito ao mesmo tempo helenístico e vanguardista que emana de suas obras.

Enfim, a quebra de paradigmas, a utilização da luz, do movimento propiciado pelos *panejamentos dançantes*, a busca pelo meio externo e pelas sensações são alguns dos preceitos impressionistas que caracterizam as obras destas bailarinas vanguardistas, sendo que tais elementos já poderiam ser vislumbrados de certa maneira, anos antes, nas dançarinas escultóricas de Claudel.

A música e a dança exercem um singular fascínio sobre as heroínas de Camille Claudel. No entanto, a coreografia ocidental, com suas pontas, saltos, spaccatos e entrechats, que tanto fascinaram Degas e o velho Rodin, jamais foi para ela uma tentação. Suas dançarinas ignoram qualquer proeza muscular e inovação espantosa vinte anos antes de Isadora Duncan, deixam suas pernas e pés invisíveis sob um pesado vestido plantado no solo. (CHAPELLE, 1998, p. 68)



Figura 08

A Valsa, Camille Claudel
Bronze, 46,4 x 33 x 19,7 cm
Museu Sainte-Croix

Figura 09

A Fortuna, Camille Claudel
Bronze, 48 x 35 x 17,5cm
Coleção Particular



Figura 10 - *Nióbe Ferida*. Camille Claudel,
Bronze 88 x 49 x 51,5 cm
Museu Saint-Croix



Figura 11 – *A Implorante*. Camille Claudel
Bronze, 28,4 x 30,3 x 16,5 cm
Museu Rodin

É bastante provável, levando-se em consideração a época e os meios artísticos que Fuller e Duncan frequentavam, que estas bailarinas tenham tido alguma influência direta ou indireta da obra claudeliana. Embora ambas sejam de origem norte-americana, ambas consolidaram suas carreiras na Europa, e viveram por anos na cidade de Paris – França. E conforme mencionamos anteriormente há registros bastante sólidos da proximidade que ambas tiveram com os artistas impressionistas da época, inclusive o escultor Rodin – que viveu ao longo de quinze anos um tumultuoso caso amoroso com a escultora Camille Claudel.

Consideremos também, neste contexto, que outra característica bem interessante dos artistas deste período era os encontros entre representantes de diversas linguagens artísticas, o que fortalecia as relações de devires entre as formas de arte: bailarinos, músicos, escultores, pintores, poetas, enfim, em todas as linguagens havia o interesse no mergulho profundo das sensações artísticas, resultando na busca da inspiração nas diversas formas de arte, havendo assim, influências das múltiplas linguagens umas nas outras.

Camille Claudel e a Dança Moderna

Esta possibilidade, ainda que bastante abstrata, de alguma forma de influência da obra claudeliana no movimento de Dança Moderna, instigou-nos de tal maneira que as pesquisas nos levaram à elaboração de uma cronologia, baseada nos registros históricos, na qual buscamos entrelaçar os principais acontecimentos biográficos destas três artistas: a escultora Camille Claudel e as bailarinas Loie Fuller e Isadora Duncan, a fim de verificarmos o quão próximo elas poderiam estar em relação ao Tempo-Espaço de suas vidas e suas obras. Seguem

de maneira esquemática os principais dados encontrados no decorrer da pesquisa.

Cronologia: Claudel e as Pioneiras Bailarinas Modernas (Loie Fuller e Isadora Duncan)

1862 – Nasce Loie Fuller - EUA

1864 - Nasce Camille Claudel - França

1877- Nasce Isadora Duncan - EUA

1885 – Primeira exposição de Camille na Sociedade dos Artistas Franceses

1890 – Loie Fuller cria a peça a que seu nome ficaria ligado: *The Serpentine Dance* - (EUA)

1892 – Loie Fuller muda-se para a França

1896 – Camille expõe A Valsa (argila) no Salão de Art Nouveau

Loie Fuller é filmada, em sua peça: "The Serpentine Dance" pelos pioneiros cineastas Auguste e Louis Lumière

1897 – As Mulheres passam a serem aceitas na *École des Beaux - Arts*

Camille expõe na Sociedade Nacional de Belas Artes e na galeria de Samuel Bing

1898 – Morhardt publica no *Mercure de France* o artigo "Mlle. Camille Claudel"

1900 - Camille expõe três obras na Exposição Universal de Paris

Isadora vai para a França (Paris) e visita a Exposição Universal de Paris

Fuller está presente na Exposição Universal de Paris atuando como produtora da bailarina Sada Yacco e sua Cia, que se apresentam durante a Exposição

1903 - Exposição de A Idade Madura (bronze) no Salão Nacional dos Artistas Franceses

1904 – Isadora Duncan abre na Alemanha, a sua primeira escola de bailado para crianças

1905 – Camille Claudel, faz sua última grande exposição – Exposição Camille Claudel na Galeria Eugène Blot

Paul Claudel escreve Camille Claudel: A Estatuária

1908 - *Isadora compra uma casa e um estúdio enorme em Neuilly, na França*

1910 – Exposição das Mulheres Pintoras e Escultoras no Grand Palais (contendo obras de

Camille)

1912 – Paul Claudel escreve um artigo sobre Camille Claudel

Henry Marcel organiza uma exposição em Roma dos Bronzes de Camille Claudel pertencentes à coleção de Eugène Blot

1913 – Camille é internada em Ville-Evrard (França)

Isadora tem uma série de conferências "Ce que doit être la danse" com Rodin e outros artistas no Trocadero.

Artigo de Paul Claudel sobre Camille na revista *L'Art Décoratif*

1914- *Isadora abre uma nova Escola em Bellevue, França. A escola torna-se conhecida como*

"Dionysion".

Rodin vem frequentemente a esboçar seus alunos

1917 – *Morre Rodin*

1919 - *Isadora vende sua escola em Bellevue (França) e compra uma casa em Passy (França)*

1921 – *Isadora recebe a oferta de um contrato para abrir uma escola na Rússia*

1925 – *Isadora decide voltar à França - Paris*

1927 – *Morre Isadora Duncan. (França)*

1928 – *Morre Loie Fuller (França)*

1934- Exposição Retrospectiva Camille Claudel no Salão das Mulheres Artistas Modernas

1938 – Uma obra de Camille é exposta na Exposição das Mulheres Artistas Modernas

1943 – Morre Camille Claudel, aos 79 anos de idade – França

Nota-se a partir destes dados cronológicos que as três artistas foram de fato contemporâneas, e que permearam um mesmo cenário artístico, sendo que todas

as três consolidaram o auge de suas carreiras na França, e curiosamente todas as três vivem seus últimos dias também em solo francês, sendo interessante destacar que os últimos trinta anos de vida de Camille Claudel se deram na clausura do internato, mas ainda assim, ao longo destes trinta anos sua obra continua a ser de certa forma, divulgada na França, por meio de artigos publicados e exposições contendo obras da escultora.

Um dado também muito interessante de se destacar no entrelaçar destas três cronologias foi em especial a Exposição Universal de Paris, em 1900, na qual há registros de que havia três obras da escultora Camille Claudel ali expostas, e que ambas as bailarinas – Fuller e Duncan – estavam presentes na exposição, ou seja, obras de Claudel e as duas bailarinas precursoras da Dança Moderna co-habitavam um mesmo espaço – A Grande Exposição Universal de Paris.

Mas independentemente do fato de ter havido ou não o contato efetivo das bailarinas modernistas com a obra claudeliana, percebe-se que as sensações de movimento emanadas das bailarinas de Camille são muito próximas das concepções de movimento presentes na Dança Moderna, com o uso do torso como foco de expressão, os eixos deslocados da coluna,

movimentos em contração, enfim, inúmeros elementos da dança modernista podem ser captados na fruição das bailarinas de Camille. De uma maneira ou de outra, o devir dança perpassa a arte escultórica, tal qual o devir escultura habita a arte da dança, seja no período impressionista, como nos dias de hoje. E assim como os preceitos impressionistas estão presentes na Dança Moderna, o estão também na arte contemporânea como um todo, que na incessante busca de quebras de paradigmas os artistas contemporâneos buscam no universo das sensações, a força motriz para suas criações artísticas.

Nossa pesquisa torna-se, portanto, uma confluência das homologias internas existentes entre a dança e a escultura impressionista de Camille Claudel.

Como bailarinas e agentes da dança contemporânea, vemo-nos na necessidade de re-atualizar preceitos impressionistas para a construção de nossa arte nos dias atuais, acreditando como artistas e pesquisadoras que a verdadeira arte perpassa inevitavelmente o universo das sensações; e recriação das mesmas por meio da linguagem própria de cada artista do nosso cenário contemporâneo.

Artigo recebido em 12/03/2011

Aprovado em 11/05/2011

Referências Bibliográficas

CHAPELLE, Reine-Marie Paris. *Camille Claudel: esculturas, desenhos e pinturas*. Belo Horizonte: Edições, 1998.

CORBIN, COURTINE & VIGARELLO. *História do Corpo – As Mutações do Olhar: o século XX*. Vol. III. Petrópolis: Vozes, 2008.

DUBY & DANVAL. *Sculpture: from Antiquity to the Present Day*. Koln: Taschen, 2006.

FONCILON, Henry. *A Vida das Formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

MARQUES, Luiz. *Degas e o Movimento*. São Paulo: Ed Marca D'água, 1999.

NERET, Gilles. *Rodin: Esculturas e Desenhos*. Lisboa: Paisagem, 2005.

SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado*. São Paulo: Anna Blume, 2004.

VALERY, Paul. *Degas: Dança e Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WAHBA, Liliana Liviano. *Camille Claudel: Criação e Loucura*. São Paulo: Rosa dos Ventos, 2002.

XIMENES, Maria Alice. *A Saia Motriz: um Percorso nos Mistérios da Representatividade e Vestimenta Espanhola*. Campinas: UNICAMP, 2009.

132

Referência Videográfica

NUYTEN, Bruno (diretor). *Camille Claudel*. DVD, COR, 175 minutos, França. 1988.