

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós Graduação em História



Dissertação

A arte de Mary Cassatt e Camille Claudel: relações de gênero como construção histórica na França no final do século XIX.

Taslins Ferreira Herbstrith

Pelotas, 2017

Taslins Ferreira Herbstrith

A arte de Mary Cassatt e Camille Claudel: relações de gênero como construção histórica na França no final do século XIX.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientação: Prof.^a Dr^a Larissa Patron Chaves

Pelotas, 2017

Taslins Ferreira Herbstrith

A arte de Mary Cassatt e Camille Claudel: relações de gênero como construção histórica na França no final do século XIX.

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em História, Programa de pós- Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 16 de outubro de 2017.

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Larissa Patron Chaves (orientadora). Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Prof.^a Dr.^a Ana Inez Klein. Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof.^a Dr.^a Nádia da Cruz Senna. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo.

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes. Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

AGRADECIMENTOS

Em certo momento da minha vida entendi que não se deve parar de buscar o conhecimento, mesmo que esta seja uma jornada árdua e por diversas vezes exaustiva.

Meu agradecimento vai a minha família, em especial a meus filhos Pedro e o Antonio (que ainda está por chegar).

Ao professor Aristeu Lopes por ter aceitado o convite de participar desta banca e ter contribuído para a evolução deste trabalho que hoje apresento. À professora Nádia Senna pelo direcionamento teórico durante a minha graduação e por ter aceitado integrar esta banca. Agradeço à professora Ana Klein pela gentileza de estar presente e avaliar a dissertação na banca de defesa. E com carinho agradeço à professora Daniele Gallindo por ter estado presente da banca de qualificação e ter contribuído no desenvolvimento desta pesquisa durante as disciplinas ministradas por ela.

À minha orientadora Larissa Patron agradeço com carinho pelos ensinamentos ao longo desses anos em que estamos juntas.

Ofereço a minha gratidão a todos que confiaram e proporcionaram a experiência e realização dessa pesquisa: Minha família, à meus primos Frank e Edelaide Ferreira, à meus patrões Luiz Felipe Araújo e Jefferson Mollerke pela compreensão e incentivo.

Enfim, deixo aqui o meu obrigado com imenso carinho a contribuição de todos.

Resumo

HERBSTTRITH, Taslins Ferreira. **A Arte de Mary Cassatt e Camille Claudel: relações de gênero como construção histórica na França no final do século XIX.** 2017. 116f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

Esta dissertação analisa as relações de gênero, história e sociedade, a partir da trajetória de duas mulheres artistas ativamente inseridas no campo da Arte na França no final do século XIX: Mary Cassatt e Camille Claudel. Mary Cassatt (1844-1920) artista estadunidense, passa sua vida adulta em Paris e estabelece conexões com os impressionistas e críticos de arte, alavancando sua produção para além das fronteiras entre os dois países. Camille Claudel (1864-1943), artista francesa, tem uma intensa produção na área da escultura no final do século XIX, alternando referências simbolistas e autorais, em meio a um contexto conturbado junto ao artista Auguste Rodin, com quem produz grande parte de sua vida. Este trabalho tem por objetivo questionar suas trajetórias, obscurecidas em meio a uma historiografia tradicional e em grande parte masculina. Utilizam-se como fontes documentais cartas e biografias, assim como as obras produzidas por elas no período em questão. A metodologia empregada na pesquisa é a análise comparativa das imagens e textos como narrativas, tendo como foco a discussão acerca das categorias do público x privado, propostas por Griselda Pollock (1988), no que diz respeito às diferentes formas como homens e mulheres se locomoviam na França no final do século XIX, e à relação existente entre sexualidade, modernidade e modernismo. Também é referencial da investigação Marcel Detienne (2004) pela possibilidade de se comparar objetos distantes, como a trajetória de duas artistas que viveram em temporalidades distintas apesar de mesma espacialidade, de modo a entender de que forma o protagonismo artístico se deu na trajetória das artistas, em meio a seu papel social e contexto de produção. Nesse sentido, compreendeu-se que ambas inseriram-se no sistema das Artes por intermédio de suas relações pessoais. Ainda que distintas, suas posições sociais influenciaram para que obtivessem espaço em um campo dominado pela masculinidade. Mary Cassatt conheceu o sucesso e o desfrutou o mesmo não aconteceu com Camille Claudel que teve de lidar com uma sociedade com padrões rígidos no que diz respeito ao comportamento de uma mulher independente demais para a época.

Palavras-chave: Mary Cassatt; Camille Claudel; Gênero: Arte: História.

Abstract

HERBSTRITH, Taslins Ferreira. **The Art of Mary Cassatt and Camille Claudel: gender relations as a historical construction in France in the late nineteenth century.** 2017.116f. Dissertation (Master in History) - Post-Graduate Program in History. Institute of Human Sciences. Federal University of Pelotas, Pelotas, 2017.

This dissertation analyzes the relations of gender, history and society, from the trajectory of two women artists actively inserted in the field of Art in France in the late nineteenth century: Mary Cassatt and Camille Claudel. Mary Cassatt (1844-1920), an American artist, spends her adult life in Paris and establishes connections with the impressionists and critics of art, leveraging her production beyond the borders between the two countries. Camille Claudel (1864-1943), French artist, has an intense production in the area of sculpture in the late nineteenth century, alternating symbolist and authorial references, amidst a troubled context next to the artist Auguste Rodin, with whom he produces much of his life. This work aims to question their trajectories, obscured in the middle of a traditional and largely male historiography. Letters and biographies, as well as the works produced by them in the period in question, are used as documentary sources. The methodology used in the research is the comparative analysis of images and texts as narratives, focusing on the discussion about the categories of the public x private, proposed by Griselda Pollock (1988), regarding the different ways men and women move in France at the end of the nineteenth century, and the relationship between sexuality, modernity and modernism. It is also a reference of the Marcel Detienne (2004) research for the possibility of comparing distant objects, such as the trajectory of two artists who lived in different temporalities despite the same spatiality, in order to understand how the artistic protagonism occurred in the trajectory of the artists, in the midst of its social role and production context. In this sense, it was understood that both were inserted in the system of Arts through their personal relations. Although different, their social positions influenced to obtain space in a field dominated by masculinity. Mary Cassatt knew the success and enjoyed the same did not happen with Camille Claudel who had to deal with a society with rigid standards regarding the behavior of a woman too independent for the time.

Key-words: Mary Cassatt; Camille Claudel; Genre: Art: History.

Lista de figuras

Figura 01 Constantin Guys. Na rua. 34 x 42 cm. Óleo sobre tela. Paris. <i>Musée d'Orsay</i>	29
Figura 02 Édouard Manet. <i>Le déjeuner sur l'herbe</i> . 2,08 x 2,64 m. 1863 Paris, <i>Musée d'Orsay</i>	34
Figura 03 Ingres. <i>A banhista de Valpinçon</i> . 1,46 x 0,97m. 1808. Paris, Louvre.....	36
Figura 04 Eugène Delacroix. <i>A Liberdade guia o povo</i> . 2,60 x 3,25 m. 1830. Paris, Louvre.....	37
Figura 05 Auguste Rodin. <i>Les bourgeois de Calais</i> . Bronze. 1884-1886. Paris, <i>Musée Rodin</i>	43
Figura 06 Edgar Degas, <i>After The Bath, Woman Drying Her Back</i> . Fotografia. 1896. 12 x 16,5 cm. Paris. Coleção <i>The J. Paul. Getty Museum</i>	45
Figura 07 <i>Peter Baumgärther, Robert Cassatt and His Children, 1854, pencil drawing, in scribed "Baumgärther/1854/Heidelberg."</i> Private collection. From left: Gard, Robbie, Mary, and Robert Cassatt.....	54
Figura 08 <i>Photograph of Mary Cassatt on a camel, Egypt, 1911. Private collection</i>	61
Figura 09 <i>Mary Cassatt Memorial Exhibition at the Pennsylvania Museum of Art in Philadelphia 30 April-30 May 1927</i>	62
Figura 10 Mary Cassatt. <i>A woman and a girl driving</i> . Óleo sobre tela. 89 x 130 cm. 1881. <i>Philadelphia Museum of Art</i>	64
Figura 11 Mary Cassatt. <i>Tea by</i> . Óleo sobre tela. 64 x 92 cm. 1880. <i>Museum of Fine Arts, Boston</i>	65
Figura 12 Mary Cassatt. <i>Woman reading</i> . Óleo sobre tela. 76 x 97 cm. 1878-1879. <i>Josylin Art Museum, Omaha</i>	66
Figura 13 Mary Cassatt. <i>In the Loge</i> . Óleo sobre tela. 81 x 66 cm. 1878. <i>Museum of Fine Arts, Boston</i>	68
Figura 14 Mary Cassatt. <i>Baby's First Caress</i> . Pastel sobre papel, 74 x cm. 1890. <i>New Britain Museum of Art</i>	71
Figura 15 Mary Cassatt. <i>Mother and Child</i> . Óleo sobre tela. 73 x 60 cm. 1889. <i>Cincinnati Art Museum</i>	72

Figura 16 Mary Cassatt. <i>Mother about to wash her sleepy child</i> . Óleo sobre tela. 100 x 65 cm. 1880. <i>Los Angeles County Museum of Arts</i>	73
Figura 17 Mary Cassatt. <i>Breakfast in Bed</i> . Óleo sobre tela. 65 x 73 cm. 1897. <i>Huntington Library and Art Gallery</i>	24
Figura 18 <i>Louis –Prosper Claudel e os filhos Camille, Louise –Jeanne e Paul Claudel, Musée Camille Claudel</i>	75
Figura 19 Retrato de Camille Claudel, aos 20 anos , por César. Retrato de Auguste Rodin por, Étienne Carjat, em 1879. <i>Musée Rodin</i>	77
Figura 20 Folie-Neubourg, rua Canção do Lark, atelier onde Rodin trabalhou com Camille. Fotografia de Eugène Druet (1868-1916), <i>Musée Camille Claudel</i>	78
Figura 21 Camille Claudel. <i>Femme Accroupie</i> . Gesso patinado. H. 37,50 cm L. 37,50 cm Pr 24,50 cm. 1884-85, <i>Musée Camille Claudel</i>	83
Figura 22 Camille Claudel. <i>Sakountala</i> . Mármore. 1886-1905. <i>Musée Rodin</i>	84
Figura 23 <i>Camille Claudel. Paul Claudel à treize ans</i> . Bronze 1881. <i>Musée Camille Claudel</i>	85
Figura 24 Camille Claudel. <i>La Sirène ou La Joueuse de flûte</i> . Bronze. H. 53 cm. L. 27 cm. Pr. 34 cm. 1905, <i>Musée Camille Claudel</i>	86
Figura 25 Camille Claudel. <i>La Valse</i> . Bronze. H. 41,050 cm. L. 37 cm. Pr. 20,050 cm. 1889-1905. <i>Musée Camille Claudel</i>	87
Figura 26 Camille Claudel. <i>L' Agé mûr</i> . Bronze. H. 61,50 cm. L. 85 cm . Pr. 375 cm. 1889. <i>Musée Camille Claudel</i>	89

Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
<u>Capítulo I. Sobre arte, artistas e sociedade: a França no final do século XIX.....</u>	<u>27</u>
1.1 O modernismo na virada do século: a sociedade francesa na Belle Époque.....	27
1.2 O contexto artístico e o sistema das Artes.....	32
1.3 Representação e Gênero no contexto francês.....	47
<u>Capítulo II. Mary Cassatt e Camille Claudel: o encontro simbólico</u>	<u>53</u>
2.1 - Mary Cassatt: aspectos biográficos.....	53
2.2. Os (des) caminhos de Camille Claudel: aspectos biográficos	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS.....	95
ANEXO I.....	99
ANEXO II.....	104

Introdução

Pode se dizer que o fato do homem branco ser tomado como “medida da humanidade” ou parâmetro na História Geral está caindo lentamente, devido a atenção dada as minorias como fonte histórica. Este processo esta em crescente ascensão no campo historiográfico e a atenção às mulheres do passado começa a ganhar espaço em virtude do reconhecimento que a condição feminina é, e foi construída histórica e socialmente. Carla Pinsky (2009) assinala que não somente as temáticas sobre mulheres e gênero estão em crescente importância na historiografia, mas também sobre outros grupos como estudos sobre etnicidade, raça, família, religião e pertencimento de classe. O interesse pela história das mulheres aumentou consideravelmente desde os anos 90 final do século XX em todas as partes do mundo, contudo nos Estados Unidos é predominante. Autoras feministas estadunidenses nos contemplam e privilegiam com teorias atuais e importantes sobre questões de gênero, como a historiadora Joan Scott explica

O interesse pelas categorias de classe, de raça e de gênero assinalava, em primeiro lugar, o envolvimento do/a pesquisador/a com uma história que incluía as narrativas dos/as oprimidos/as e uma análise do sentido e da natureza de sua opressão [...] (SCOTT, 1995, p.73).

Na escrita contínua da história, o reconhecimento da participação feminina nos acontecimentos históricos e vida pública pelas evidências começam a ganhar espaço. Desta forma, as biografias de mulheres começam a se destacar dentre os temas historiográficos. Esta tendência é pautada pelos estudos sobre a esfera privada, lugar “legitimamente feminino”. Esta circunstância feminina é estudada e teorizada por Griselda Pollock (2005), que afirma existir na sociedade francesa do século XIX rituais sociais que constituíram uma sociedade civilizada, e neles estaria presente o papel social apropriado à mulher burguesa, que deveria habitar esta esfera privada. Com estudos como este, as pessoas ditas “comuns” tendem a ganhar mais atenção. Cabe explicar que esta pesquisa não encontra direção na história das mulheres mais que na dos homens, tendo gênero como conceito, é entendido que o

estudo da mulher implica no estudo sobre o homem. Segundo Joan Scott (1995) não se pode compreender qualquer um dos sexos por meio de um estudo inteiramente separado. Desta forma, busca-se apenas um reconhecimento da participação feminina na Arte tão importante quanto a dos homens e, de certa forma, as histórias femininas e masculinas se entrecruzam.

Linda Nochlin (2015) discute acerca do questionamento por que não houve grandes mulheres artistas e esclarece que uma primeira motivação das feministas foi rastrear e resgata-las. Essas artistas, conhecidas até então por suas carreiras modestas e pintoras de flores, merecem o reconhecimento através da história o que ainda não havia acontecido de forma adequada. Nochlin explica que, por exemplo, Berthe Morisot foi muito menos dependente de Manet do que fomos levados a pensar.

Então não basta apenas acrescentar as mulheres nos livros de história, é necessário circunscrevê-las em processos, transformações, protagonismos nos acontecimentos históricos, não deve ser um enfoque exclusivo sobre elas e sim um estudo que abrange ambos os sexos

O feminino foi visto como reportado necessariamente ao masculino nas práticas concretas e simbólicas, em relações de poder, conflito ou complementaridade, dentro de contextos históricos específicos. As relações sociais de sexo adquiriram o mesmo *status* de categorias como classe e raça e passaram a ser consideradas imprescindíveis em teorias que se propõem a explicar as mudanças sociais. (PINSKY, 2009, p.162).

Este trabalho pretende estudar as relações de gênero, história e sociedade, a partir das trajetórias¹ de duas mulheres artistas, ativamente inseridas no campo da Arte na França no final do século XIX: Mary Cassatt e Camille Claudel.

Como pesquisadora faz-se necessário ressaltar que o primeiro contato com as artistas mulheres vem do grupo de pesquisa no qual estive inserida na graduação, intitulado “Gênero e Arte: atuação de mulheres artistas em Pelotas desde a década de 1950”, ligado aos cursos de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Nele, foi despertado o interesse pela

¹ Trajetória não é referida nessa pesquisa como conceito principal, contudo cabe explicar que por meio de trajetórias individuais, compreendido por Benito Schmidt (1997), é possível entender as estruturas sociais, culturais e religiosas de determinado período.

artista estadunidense Mary Cassatt. Instigou-me, naquele momento o lugar que a artista ocupa na historiografia da arte tradicional². De um lado, os poucos parágrafos sobre sua trajetória artística, que ganharam um contorno crescente nas últimas décadas, a partir de publicações que se dedicaram ao estudo de artistas na história de uma forma em geral. De outro, a falta de trabalhos que se dedicassem a biografia da artista, mulher que pertenceu ao grupo dos impressionistas na França do final do século XIX, especialmente pela temática utilizada por ela com relação à representação do feminino. Procurou-se literatura referencial sobre a artista e teve início a investigação. Esta pesquisa rendeu o trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas, intitulado “O ENIGMA DA ARTISTA: *Mary Cassatt e os impressionistas na França no final do século XIX*” orientado pela professora Dr^a Larissa Patron Chaves. E, por conseguinte, visto o interesse pelo estudo de gênero, teve início a busca de outras mulheres artistas que atuaram no mesmo período na França. Camille Claudel chamou a atenção por ser uma escultora, a grande maioria de artistas mulheres que ousaram adentrar ao campo da Arte, dominado por homens, eram pintoras. Talvez pelo fato da força física que requer um trabalho em escultura, e decorrente do trabalho corporal, o ambiente predominantemente masculino que se configurava um

² Carlos Cavalcanti (1978) em *História das Artes: Da Renascença fora da Itália até nossos dias*, cita Berthe Morisot entre os outros impressionistas homens e explica que os demais artistas (dentre eles homens e mulheres) que não foram citados são de menor importância. E. H. Gombrich (1985) *A História da Arte*, menciona apenas alguns dos artistas homens pertencentes ao grupo dos Impressionistas sem dar atenção a nenhuma artista mulher. Em *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos* escrito por Giulio Carlo Argan (1992) aparece apenas os artistas homens integrantes do movimento impressionista. As artistas mulheres não são citadas. Arnold Hauser (1998) em *História Social da Arte e da Literatura* menciona apenas Berthe Morisot como membro feminino do grupo dos impressionistas especificando bem sua posição social assim como a dos outros integrantes masculinos. Em *História Geral da Arte: O Mundo Moderno* de H. W. Janson (2001) contém breve parágrafo, dentro do capítulo sobre o impressionismo, compara a trajetória de Cassatt a de outros artistas estadunidenses que naquele momento preferiram instalar-se em Paris. Menciona o fato de ela juntar-se aos impressionistas e enfatiza que a condição dela ser mulher somente é superada por ser economicamente independente. Explica o esforço incansável de Cassatt para que os impressionistas fossem reconhecidos mundialmente, ela consegue por meio das relações sociais que tinha advindas da sua posição social privilegiada. Esclarece que no início as obras de Cassatt poderiam ser comparadas as de Degas e Manet, mas logo ela dissolve e cria um estilo próprio fazendo dela uma figura proeminente do impressionismo americano; as artistas mulheres não são citadas.

atelier, neste sentido, a ausência de mulheres escultoras fosse justificada. Entretanto, entendemos que a biografia da artista, ainda obscurecida, não pela inexistência, mas pela narrativa de uma história contada através do artista/professor que a insere no espaço artístico francês, Auguste Rodin (1840-1917), merece ainda ser revisitada, e por conseqüência, não somente pelo fato de se tratar de uma escultora e não um escultor, mas pelo papel que ocupa enquanto sujeito na história. Pois a presença da mulher era apenas de coadjuvante ou amadora no cenário artístico naquele período.

Artistas mulheres podem ser vistas na Historiografia da Arte, contudo a historiografia da arte irá debruçar-se sobre mais profundamente sobre o tema somente no final da década de 90. Algumas historiadoras feministas as privilegiam de forma abundante em seus escritos. Dentre elas Griselda Pollock, Tamar Garb, Linda Nochlin fornecem base teórica acerca das mulheres artistas. Algumas das artistas contemporâneas a Claudel são Berthe Morisot³ (1841-94), Eva Gonzalèz⁴ (1849-83), Marie Bracquemond⁵ (1840-1916), Rosa Bonheur⁶ (1822-99), Virginie Demont-Breton⁷ (1859-1935), Hélène Bertaux⁸

³ Artista francesa do século XIX integrante do grupo dos impressionistas. Representou em suas obras cenas cotidianas no que se referem ao feminino e principalmente no interior do seu lar. Casada com Eugène Manet irmão do artista Édouard Manet (1832-83).

⁴ Artista francesa também pertencente ao grupo dos impressionistas. Era modelo e aprendiz de Manet. Falece precocemente aos 34 anos durante um parto. Ainda assim deixa certo acervo de obras.

⁵ Artista francesa membro do grupo dos impressionistas. Trabalhou durante algum tempo com o grupo, porém a pós seu matrimônio com o também artista Félix Bracquemond ele a impede de exercer o ofício.

⁶ Artista francesa adepta do estilo realista. Bonheur tem preferência por temáticas de animais. Pertencia a uma classe econômica privilegiada. Expôs em vários *Salons* em Paris. Herdou de seu pai também artista uma escola de Artes e a manteve principalmente para os menos favorecidos.

⁷ Artista francesa que retratou em suas obras principalmente a vida dos pescadores. Em 1895 torna-se presidente da Associação de Mulheres Pintoras e Escultoras, permanece no cargo até 1901.

⁸ Artista francesa e ativista feminista. Responsável pela criação da Associação de Mulheres Pintoras e Escultoras em 1881, foi presidente até 1894.

(1825-1909), Madeleine Lemaire⁹ (1845-1928), Marie Bashkirtseff¹⁰ (1858-84), Anna Klumpke¹¹ (1856-1942). A maioria movimentou-se dentro do espaço da pintura, entretanto nos questionamos se ainda, e por qual razão, este espaço se sacraliza como primordial na preferência feminina.

É fato que academias preparatórias para o ensino da pintura, na segunda metade do século XIX, são uma frequência na França. Além da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* havia a *Académie Julian* e a *Académie de La Grande Chaumière*, que eram redutos importantes de formação para artistas mulheres naquele momento. Mas este foi um processo difícil de concretizar, visto que o acesso feminino às Academias era bem podado no início do período. Contudo era um momento de rupturas e avanços e as mulheres artistas se beneficiam com a efervescência das mudanças. Ana Paula Cavalcanti Simioni (2015) explica que somente entre os finais do século XIX e início do XX as mulheres puderam ter contato com o ambiente acadêmico, no entanto isso dependia das configurações artísticas de cada país. Assim Simioni descreve como se caracterizavam estes ambientes

Além da espinhosa questão da observação do modelo-vivo, as mulheres artistas também puderam conhecer de forma mais sistemática outras técnicas fundamentais para a sua formação, calcadas em procedimentos de imitação, como a cópia de escultura e dos grandes mestres, parte essencial da aproximação do modelo antigo e, conseqüentemente, do aprimoramento do desenho e ainda o domínio de técnicas específicas de diversas escolas artísticas. Nesse sentido, as práticas pedagógicas preconizadas às mulheres pelo sistema acadêmico adquirem grande relevo, em especial as técnicas concernentes ao aprimoramento do desenho e ao estudo do modelo-vivo masculino e feminino, ainda que tardiamente e sob condições de visualização separada dos artistas homens ou modelos munidos de tapa-sexo. (SIMIONI, 2015, p. 14).

⁹ Artista francesa pertencente à alta aristocracia. Além da pintura, adentrou em outras técnicas como aquarela, ilustração de livros. Exibiu em alguns *Salons* recebendo pelo menos duas premiações.

¹⁰ Artista e ativista feminista ucraniana. Além de esculpir, escrevia artigos para um jornal local sob um pseudônimo. Estudou na *Académie Julian*. Grande parte de suas obras foram destruídas por nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Faleceu precocemente aos 25 anos devido à tuberculose.

¹¹ Artista estadunidense. Estudou na *Académie Julian*. Era a irmã mais velha de cinco crianças, dentre elas estavam a astrônoma Dorothea Klumpke-Roberts, a violinista Julia Klumpke, e a neurologista Augusta Déjerine-Klumpke. Anna era companheira da artista Rosa Bonheur, após seu falecimento foi responsável por escrever sua biografia.

A presença destes espaços de formação pode ter influenciado uma formação voltada para o desenho e conseqüentemente a pintura. Entretanto, a escolha pelo gênero de arte e as temáticas de espaços a serem identificados como temas femininos possam ter sido um condicionante, não podem estigmatizar o total do que foi realizado por artistas mulheres no período.

Camille Claudel escolheu a escultura, e desde sua infância apresentava grande interesse em moldar. Segundo biografias¹², nas quais contêm escritos da artista, sempre relatava que seria escultora.

Como estas mulheres artistas conseguiriam se inserir em um mercado? De que forma participaram de um sistema em ascensão? Ambas protagonizaram o espetáculo da modernidade e desta é cabível colocar que tiveram a sensação de viver em dois mundos, pois pertenceram a uma sociedade em constante mudança/movimento.

Norbert Elias (2001), ainda nos revela que sociedade e indivíduo são conceitos complementares. Não há sociedade sem indivíduos, nem tampouco indivíduos que vivem fora da sociedade. Portanto, refletir a sociedade significa refletir a dinâmica das relações entre os indivíduos (interdependências). Em uma sociedade que se regula pelo comportamento cada vez mais urbano, onde os instintos passam a ser substituídos por regramentos, o moderno irá trazer uma sociedade cujo sentimento de pertencimento irá se dar no valor social e na condução e respeito a certos regramentos, como por exemplo, o papel feminino.

O intuito deste trabalho é contribuir com estudos que abordem a história e gênero sob o enfoque do contexto social no qual foram realizadas as produções artísticas e experiências cotidianas das artistas Mary Cassatt e

¹² Sobre a artista Camille Claudel temos Anne Delbée que apresenta a biografia ficcionada “*Camille Claudel, uma mulher*”; 1988 e Dominique Bona com o título “*Camille et Paul*”, 2008; Ana Priscila Costa nos traz o trabalho de conclusão do curso Bacharelado em História da Arte pela UFRGS intitulado *Camille Claudel na Historiografia da Arte: uma revisão à luz dos estudos feministas*, 2015.

Camille Claudel. Tudo isso em face a construção da temática em meio a historiografia.

Alguns autores escrevem sobre as histórias das artistas. Nancy Mowll Mathews apresenta dois títulos escritos: *“Cassatt and her circle: Selected letters”*, (1984); nele, cartas que a artista escrevia sobre suas percepções e detalhes de sua vida e obra. *“Cassatt: a life”*, (1994); um livro que fornece percepções sobre a vida pessoal e as atividades artísticas de Cassatt. Griselda Pollock escreve *“Mary Cassatt”*, (2005), revela a importância de Mary Cassatt para os impressionistas e como não é devidamente reconhecida como grande mulher artista, pelo menos até os movimentos feministas. Em *“Mary Cassatt: Painter of Modern Women”*, (1998), Pollock enfatiza o interesse de Cassatt em Manet e sua influência sobre as coleções americanas do modernismo francês. Ela também argumenta que a experimentação de Cassatt com gravura e pastel¹³ a partir do final da década de 1880 permitiu a ela representar as crianças e mulheres com um aprofundamento da consciência de uma carga psicológica complexa. John Bullard em *“Mary Cassatt: Oils and Pastels”*, (1972), evidencia comentários sobre a técnica e informações concisas sobre a obra da artista estadunidense assim como as suas realizações artísticas. Judith Barter *“Mary Cassatt: Modern Woman”*, (1998), mostra um volume ricamente ilustrado com pinturas, gravuras, e pastéis que abrangem toda a carreira de Cassatt, acompanhado de uma grande exposição itinerante que se abre no *The Art Institute of Chicago*, em outubro de 1998. Nancy Hale escreve a biografia de Cassatt em *“Mary Cassatt”*, (1975). Sobre Camille Claudel foram encontradas *“Camille et Paul”*, (2008) escrito por Dominique Bona, é narrado episódios da vida dos irmãos Paul¹⁴ e Camille. Ele revela os laços profundos

¹³ Gravura trata-se de uma técnica usada por artistas para reproduzir imagens graficamente a partir de uma matriz. Originando assim diversas cópias numeradas e assinadas. Existem algumas modalidades de gravura dentre elas a xilogravura e a litografia. Pastel é um tipo de material usado pelos artistas, destina-se a pintura e ao desenho. Pode apresentar-se em barra, em forma cilíndrica ou ainda em formato de lápis. Geralmente usam o pastel seco que necessita de fixação e tem também o oleoso.

¹⁴ Paul Claudel, nome artístico de Louis Charles Athanaïse Cécile Cerveaux Prosper (1868 - 1955) o irmão de Camille foi um diplomata, dramaturgo e poeta francês, membro da Academia Francesa de Letras.

entre os dois artistas unidos para além adversidade. Anne Delbée em “*Camille Claudel, uma mulher*”, (1988), inclui nesta biografia ficcional muitas passagens das cartas da artista, escritas no asilo, narra com simpatia e sensibilidade, o coração e a alma de Camille Claudel, restaurando-la ao seu lugar como mulher e artista.

Fazem parte deste trabalho a análise de manuscritos, mais especificamente, cartas contidas em uma edição crítica intitulada “*Camille Claudel Correspondance*”, publicada em 2003, pela autora Anne Rivière juntamente com Bruno Gaudichon.

Este não é um trabalho sobre a relação entre história e imagem unicamente. Ao buscar o entrecruzamento entre obras de Arte e manuscritos, produzidas pelas artistas em questão e, privilegiando analisar também as experiências de vida em um momento que se caracteriza pelo auge de suas produções, contemplando o diálogo entre imagem, história e gênero. Nesse sentido, ao fazer esta relação, focaliza como a representação dos papéis sociais das artistas, enquanto mulheres toca questões de gênero e história. Este trabalho se justifica por poder contribuir com a investigação sobre gênero como construção histórica, a partir do alargamento das fronteiras disciplinares e do diálogo com a diversidade das fontes de pesquisa, relacionando diferentes áreas de conhecimento.

Esta pesquisa apresenta como objetivos, investigar as questões de gênero nos contextos de produção das artistas Mary Cassatt e Camille Claudel no que se refere à relação entre Arte, História e sociedade na França no final do século XIX; discutir gênero e protagonismo feminino no contexto, entre os anos de 1860 a 1900; analisar a sociedade francesa, seu contexto social em face a Europa e o processo de modernização; analisar as obras pictóricas, manuscritos (cartas) das artistas no período da pesquisa com intuito de estabelecer as relações entre imagem e texto no que refere à construção dessas produções; contribuir com estudos sobre gênero como construção histórica.

A partir da discussão colocada, cuja ênfase recai sobre a história de duas artistas, em um período caracterizado pela *Belle Époque* francesa, a questão da pesquisa assim se configura: De que forma o protagonismo artístico se deu nas trajetórias das artistas e qual a relação do papel social que ocupam, desde o representado nas obras ao contexto de produção, com as relações de gênero e comportamento na França no final do século XIX?

Esta pesquisa contempla o estudo de gênero como categoria histórica. Desta forma, Joan Scott (1995) é referencial para entender os papéis sociais das artistas por meio do conceito de gênero que nos diz que as identidades são construídas socialmente, a partir das relações entre mulheres e homens e das relações com a cultura e seus componentes. A filósofa estadunidense é referência em estudos sobre gênero, e explica o uso deste termo

A palavra indicava uma rejeição do determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. O termo “gênero” enfatizava igualmente o aspecto relacional das definições normativas da feminilidade (p. 72).

Essa referência vai ao encontro da compreensão das trajetórias das artistas dentro de uma rede de significados, entre eles os comportamentais. Por meio desta perspectiva será possível realizar aproximações e tentar identificar os papéis sociais das artistas e simbolismos existentes nesta sociedade específica.

Segundo Scott, nas últimas décadas do século XX, as feministas perceberam que muitas vezes não sabiam como se dirigir à questões que envolvessem desigualdades entre homens e mulheres em estudos acadêmicos e criaram uma categoria de análise para teorizar: o conceito de gênero. Usando o termo para substituir a palavra “mulher”, abrangem as relações sociais entre ambos os sexos. Joan Scott (1995) assinala que

Nessas circunstâncias, o uso do termo “gênero” visa sugerir a erudição e a seriedade de um trabalho, pois “gênero” tem uma conotação mais objetiva e neutra do que “mulheres”. “Gênero” parece se ajustar à terminologia científica das ciências sociais, dissociando-se, assim, da política [...] (p.75).

O termo é utilizado para sugerir que qualquer informação sobre as mulheres é também informação sobre os homens.

Estudiosas do conceito de gênero como a filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-86), Teresa de Lauretis (1938), Jane Flax (1948) e Guacira

Lopes Louro dentre outras teóricas já mencionadas anteriormente, discutem os significados psíquicos e sociais de masculinidade e feminilidade. Por meio desta linha de pensamento é possível entender que a construção da identidade é social, através das relações e não biologicamente.

Seu uso rejeita explicitamente explicações biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum, para diversas formas de subordinação feminina, nos fatos de que as mulheres têm capacidade para dar à luz e de que os homens têm uma força muscular superior. Em vez disso, o termo “gênero” torna-se uma forma de indicar “construções culturais” – a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados a homens e mulheres (SCOTT, 1995, p. 75).

Entretanto, o que está em jogo é o valor que é dado por diversas sociedades e culturas a essas diferenças. Para algumas estudiosas como Scott os padrões de comportamentos são mecanizados, e estes se tornam naturais, para além do fato da feminilidade ou masculinidade. Entende-se que ambos são coerentes. Joan Scott (1995) esclarece que dentro do conceito de gênero encontram-se pensamentos naturalizados que estão expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas e políticas, que afirmam de forma categórica a masculinidade e feminilidade com um coletivo de forças.

A “subjetividade” é entendida como a via disponível por meio da qual as pessoas experimentam o que lhes parecem ser a sua individualidade. O uso desta terminologia assinala a compreensão de que os homens e mulheres não possuem uma identidade que precede a linguagem; pelo contrário, aprendem quem são mediante a aquisição da linguagem (GARB, 1998, p. 221).

Desta desigualdade em um campo específico, interessa nesta pesquisa, como essas “diferenças” aparecem no cenário artístico. Griselda Pollock (1988) vai dizer que a dominação masculina no campo da Arte se deve a uma sistematização política. Criam-se em torno da Arte uma identidade de criatividade, cultura, beleza, verdade e masculinidade. Sendo assim os homens detém o poder, fazem Arte para ser apreciada por eles mesmos, eram os espectadores e consumidores. Se somente os homens eram capazes de criar, como explicar o fato de haver mulheres artistas?

Qual a possibilidade de reconhecimento artístico para uma mulher em uma sociedade burguesa, a qual homens dominavam a vida pública e a sociedade política?

Na França do final do século XIX, por uma questão de hierarquia, homens e mulheres não conseguiam obter os mesmos resultados como

estruturada em termos de gênero. Acreditava-se que as mulheres não eram capazes artistas. A sociedade era muito bem intelectualmente

As feministas francesas do século XIX lançaram-se contra a crença generalizada de que as mulheres não estavam nem psicologicamente e nem fisicamente equipadas para produzir obras-primas, e que isso explicava por que nunca houvera uma “Michelangelo mulher” (GARB, 1998, p. 231).

Para eles o futuro da França ficaria em perigo caso os papéis sociais fossem corroídos. Tinham de se contentar apenas em educar os filhos homens para serem gênios no sentido de desenvolverem seu potencial intelectual e as filhas mulheres a continuar este legado, desta forma esta implícito nessa situação os arranjos sociais que se perpetuavam desde muitos séculos. Esta era a grande virtude de uma mulher ser sábia no que se referia ao interior de seu lar.

O que desqualificava as mulheres para a “genialidade” era a sua falta inata de originalidade, seu conservadorismo, sua tendência à imitação, sua intensidade emocional acompanhada da deficiência intelectual e as preocupações necessariamente absorventes com a maternidade (GARB, 1998, p. 231).

Ainda que algumas das mulheres se enquadrassem nas regras sociais, existiram exemplos de mulheres que não se contentaram com seu papel social, discordavam destes pensamentos de subalternidade e mostraram a sua capacidade em um nível paralelo se não superior, no que diz respeito à produção artística. Contudo, estas mulheres que transgrediam as inúmeras expectativas sociais impostas à sua condição feminina poderiam lidar com uma possível invisibilidade, no sentido de ser considerada “mulher pouco feminina” ou de esquecer-se da sua “função primária”: adorna-se. As mulheres que demonstravam capacidade artística tinham de renunciar a seus atributos femininos

Se as mulheres fossem abençoadas com uma sensibilidade refinada e uma percepção estética desenvolvida, isto deveria ser expressado nas atividades adequadas dos afazeres domésticos, o bordado, a montagem de álbuns e a pintura de aquarelas, nada muito difícil e ambicioso, nada que as afastasse de seus deveres primários de esposas e mães (GARB, 1998, p. 240).

Mesmo que fosse consciente ou inconscientemente estas mulheres se depararam com o conflito entre ser artista profissional e contemplar o ideal feminino, embora, naquele contexto poderia haver “certa liberdade” no que diz

respeito à diversidade do mundo artístico. A mulher artista nesta época tinha de passar por duas avaliações a de ser “mulher” e “artista”.

Griselda Pollock e Tamar Garb articulam a ideia de que os espaços para as mulheres se movimentarem eram restringidos. A mulher burguesa circulava em uma esfera doméstica que se resumia ao privado, onde seu domínio era socialmente legitimado. Porém havia seus espaços de lazer ou recreação como passeios no parque e de barco, idas ao teatro, entre outros. Enfim, não mais que isso. Diferente dos homens que tinham acesso a qualquer que fosse o espaço que desejassem estar, a esfera pública.

Além do conceito de gênero esta pesquisa estuda outro conceito: a representação no qual o historiador Frank Ankersmit entende que “a representação nos apresenta a certos aspectos da realidade representada, de forma que você pode chamar a atenção de alguém para certas características de algo” (2012, p.194). Segundo o autor o que se tem em uma pintura de autorretrato são manchas de cor feitas por pincéis e não a própria pessoa. Sendo assim, entende-se que o objeto real e é único, sendo assim pode-se apenas representá-lo e não o apreender.

A grande questão da representação é o espectador, ele é quem deve tomar uma atitude com relação ao sujeito/objeto representado, desta forma

Há uma razão de ser da arte, que nasce como racionalidade estética, um modo próprio do conhecer que relaciona objeto estético e sujeito participante da criação artística – que tem a sua continuação e sentido na recepção do espectador. A arte não é originária de um ser autêntico para ele mesmo, mas para um Outro disperso no mundo (SILVA, 1995, p.63).

Para Ankersmit (2012) um dos componentes da representação pictórica são o significado e o valor artístico que ela apresenta e não o que ela representa. Um dos critérios para avaliação da crítica de arte era exatamente o valor estético e isso diferenciava grandes pintores de colegas talentosos.

Sobre representação, Paul Ricoeur (2007) refere que não se trata de um conceito de representação como interpretação do passado (embora se possa falar no conceito de representação como interpretação), mas na interpretação em todos os níveis, como por exemplo, na seleção de fontes, na documentação, no nível explicativo/compreensivo.

Segundo o autor, a representação é uma escolha que se justifica de várias formas. Tanto no plano que evidencia a relação entre representação-objeto – proposto pelo binômio presença/ ausência, quanto da representação-operação, (vem da questão mnemônica da filosofia) das relações entre história e memória – do fazer crer, do fazer ver, persuadir, argumentar. Para o autor, a representação, dentro do viés explicativo da filosofia, é a presentificação do vivido, ouvido, experimentado, e é nesse sentido que usa o termo *“a representação no plano histórico não se limita a conferir uma roupagem verbal a um discurso cuja coerência estaria completa antes de sua entrada na literatura, mas que constitui propriamente uma operação que tem o privilégio de trazer a luz a visada referencial do discurso histórico”* (Ricoeur, 2007, p. 328).

Assim, o que chamávamos, de uma forma mais tradicional, de ficcionalização do discurso histórico pode ser reformulado como entrecruzamento da legibilidade e da visibilidade no seio da representação historiadora. Entendemos que a representação das artistas e o papel social construído em torno delas a partir da historiografia refere as formas de legibilidade/ legitimação desse mesmo papel em um dado contexto.

Neste trabalho, entendendo a imagem como um elemento central, concebemos a imagem ou o “retrato” como parte do fio da trama da narração, o par do legível e do visível desdobra-se de uma forma complementar e única.

Esta pesquisa apresenta-se como um estudo de caso que busca a comparação por meio da análise das trajetórias de duas artistas mulheres que atuaram na França no final do século XIX, pelo enfoque do protagonismo artístico e sua relação com o papel social naquele contexto. Para tanto, busca analisar duas fontes principais, imagem e texto, compreendendo que os estudos das produções das artistas podem se referir a seus papéis sociais e sobre questões de gênero como construção histórica.

Griselda Pollock (1988) questiona por meio do público x privado no que diz respeito às diferentes formas que homens e mulheres se locomoviam na França no final do século XIX, qual a relação existente entre sexualidade, modernidade e modernismo. Para Pollock existe uma assimetria histórica, uma diferença social, econômica, subjetiva, entre ser mulher e ser homem em Paris no final do século XIX. Essa diferença, produto da estruturação social da

diferença sexual e não de uma distinção biológica imaginária, determinava o que e como pintavam homens e mulheres. Defende que a feminilidade é um produto das práticas sociais, no sentido da mobilidade e visibilidade social. Esse produto trabalha para assegurar uma ordem social particular da diferença sexual.

Sendo assim ela distingue a esfera pública destinada aos homens, aonde havia trabalho produtivo, decisões políticas, de governo, da lei e do serviço público. E a esfera privada que se referia ao âmbito da casa, das esposas, filhos e serviçais, lugar onde as mulheres habitavam. Da mesma forma, há os espaços da modernidade os quais eram espaços de intercâmbios sexuais, nos quais o masculino e o feminino estruturavam uma sexualidade dentro de uma ordem de classe.

Partindo destes princípios estudados e teorizados por Griselda Pollock, serão adotadas duas categorias de análises nesta pesquisa, a saber;

- 1) Espaço Interno-Privado
- 2) Espaço Externo- Público

Marcel Detienne (2004) vai propor uma nova possibilidade de se comparar algo ou alguma coisa, como civilizações por exemplo. Defende que é possível comparar o incomparável, não somente comparar o comparável

Esqueçamos os conselhos, prodigalizados por aqueles que repetem há meio século, de que é preferível instituir a comparação entre sociedades vizinhas, limítrofes e que progrediram na mesma direção, de mãos dadas, ou então entre grupos humanos que atingiram o mesmo nível de civilização e que, à primeira vista, oferecem de modo suficiente homologias para navegar com toda segurança. (DETIENNE, 2004, p. 46).

Assim sendo, Detienne entende que comparar o que é comparável acaba por ter limitações de novas hipóteses. Desta forma atenta que para se comparar depende da escolha em particularizar e das questões a serem feitas a cerca desse objeto específico para se discutir os assuntos em comum. Defende que essa abordagem da história comparada acaba por possibilitar novas maneiras de ver o passado e o presente. Compreende-se que a metodologia defendida por Marcel Detienne vai ao encontro das trajetórias das artistas, pois seguindo o proposto, será possível analisar e comparar as trajetórias de ambas no que diz respeito às questões de gênero em um campo

específico em que elas atuaram: a Arte. Ainda que não tenham se encontrando as artistas protagonizaram um mesmo momento histórico e vivenciaram mesmo que de forma diferente os obstáculos enquanto artistas mulheres.

Este trabalho propõe como pesquisa as fontes documentais advindas de cartas das artistas assim como biografias ficcionais.

Sobre a artista Mary Cassatt: Nancy Mowll Mathews apresenta “*Cassatt: a life*”, (1994) e Griselda Pollock traz a obra “*Mary Cassatt: Painter of Modern Women*”, (2010).

Sobre a artista Camille Claudel: a obra de Anne Delbée que apresenta “*Camille Claudel, uma mulher*”, (1988); Dominique Bona com o título “*Camille et Paul*”, (2008); Ana Priscila Costa traz o trabalho de conclusão do curso Bacharelado em História da Arte pela UFRGS intitulado “*Camille Claudel na Historiografia da Arte: uma revisão à luz dos estudos feministas*”, (2015).

Considerando os eventos contemplados na cronologia das artistas, entendemos que circularam em mesmo espaço ainda que em um tempo cronológico distinto. Não há evidências que registrem o encontro das artistas, entretanto observamos que participam do mesmo *modo operandi* das Artes, que é o circuito produção x circulação das obras. E é justamente aqui que elas se encontram teoricamente, ambas participam das Exposições Universais¹⁵, inserem-se em um mercado de artes através de alianças, compartilham os mesmos agentes como Eugène Blot e até mesmo Durand-Ruel, que promovem o debate crítico e a divulgação dos trabalhos no contexto nacional e algumas vezes internacional. Conforme consta em suas biografias, vivenciam um mesmo sistema de arte, ao mesmo tempo em que, as transformações do mundo moderno.

No que refere a modernidade, momento que caracteriza os anos finais do século XIX, Sandra Pesavento (1997) define-o como uma experiência vital e globalizante, da mesma forma que é individual e social. Pesavento considera uma experiência que se caracteriza pela postura dialética de celebração, ao mesmo tempo em que de combate diante das transformações materiais e

¹⁵ A partir de meados do século XIX aconteceram 'Exposições universais' da indústria, ora na Europa, ora nos Estados Unidos. Era um espetáculo capitalista que fazia apologia do progresso e da superioridade do povo europeu.

mentais de um mundo que se converte rapidamente à imagem e semelhança da burguesia, fomentando uma crescente predominância da razão sobre a natureza.

Segundo Berman, o pensamento acerca da modernidade se divide em dois termos com ideias distintas: há a “modernização”, que se refere à economia e à política, e há o “modernismo” que faz menção às artes e à cultura e à sensibilidade do período (BERMAN, 1997).

Jürgen Habermas (1997) fala de um “projeto da modernidade” que começa a entrar em vigor no século XVIII, e passa a ser implantado somente no século XIX pelos processos da Revolução Industrial (COELHO, 2001). Este momento pode ser compreendido como uma consequência dos avanços industriais. Se um viajante do tempo precisasse de ícones para saber em que período da história ele se encontra, ele facilmente perceberia que está em uma época moderna se as pessoas medissem as horas olhando mais para o relógio do que para o sol. Para confirmar seria necessário somente ouvir o barulho de sirenes industriais ou o apito de um trem na estação. Este viajante provavelmente estaria em uma cidade, se estivesse no campo certamente ouviria histórias de pessoas cujas famílias foram fragmentadas, pois seus filhos e irmãos saíram dos campos e passam a ocupar as cidades. Este momento, conhecido como “processo de modernização” é bem relatado no *Manifesto* de Marx. Em um resumo feito por Berman, vê-se refletida a visão do viajante do tempo:

Antes de tudo, temos aí a emergência de um mercado mundial. À medida que se expande, absorve e destrói todos os mercados locais e regionais que toca. Produção e consumo — e necessidades humanas — tornam-se cada vez mais internacionais e cosmopolitas. O âmbito dos desejos e reivindicações humanas se amplia muito além da capacidade das indústrias locais, que então entram em colapso. A escala de comunicações se torna mundial, o que faz emergir uma massa média tecnologicamente sofisticada. O capital se concentra cada vez mais nas mãos de poucos. Camponeses e artesãos independentes não podem competir com a produção de massa capitalista e são forçados a abandonar suas terras e fechar seus estabelecimentos. A produção se centraliza de maneira progressiva e se racionaliza em fábricas altamente automatizadas. Um vasto número de migrantes pobres são despejados nas cidades, que crescem como num passe de mágica — catastróficamente — do dia para a noite. (BERMAN, 1997, p. 88-89).

Ainda, Giulio Carlo Argan (1997), ao falar sobre a poética do *Sturm and Drung*, dos movimentos que referem ao surgimento de uma estética romântica, reflete sobre o surgimento de uma burguesia, detentora de todo o poder capital, de um lado oposto ao proletariado, que seria a classe trabalhadora que sustenta a produção dos artifícios necessários à sociedade moderna. Porém, mesmo com as fortes críticas acerca da exploração do proletariado pela classe burguesa, o próprio Marx admite os feitos do ativismo desta última classe, sobretudo com relação a um poder de compra, de estilo de vida e de movimentação econômica, que acaba impulsionando um social que se transforma, ainda que dentro da acepção do ser mais socialmente, movimenta uma transformação sobre o crescimento urbano e coletivo.

No final do século XIX, a forma como pensavam, os hábitos sociais, culturais e domésticos que se perpetuavam há muitos séculos sofrem uma forte transformação. São os novos tempos, onde

O século XIX foi, por excelência, um momento de transformação em múltipla escala. A população aumentara, as cidades cresceram e colocaram aos governantes toda e uma série de exigências, desde a reordenação espacial, redesenhando as ambiências, até o cumprimento de novos serviços públicos demandados pelo “viver em cidades”. Produtos novos e máquinas desconhecidas atestavam que a ciência aplicada à tecnologia era capaz de tudo ou, pelo menos, quase tudo. O valor dominante era o progresso, caro às elites que dele faziam o esteio de uma visão de mundo triunfante e otimista. (PESAVENTO, 1997, p.29).

Esta era a realidade de alguns países da Europa, por exemplo, a Alemanha e a Inglaterra, assim como também do continente americano, como especificamente, os Estados Unidos. Mas o que irá influenciar e servir de modelo para as sociedades mundiais é a modernização da sociedade francesa no período.

Tanto Camille quanto Cassatt tiveram experiências de mundo distintas, no que refere ao poder econômico das famílias, circunstancial para a inserção das artistas em um contexto social, sobretudo em espaços hierárquicos, seletivos e masculinos. Entretanto, perpassaram momentos em que essas transformações sociais entrecruzaram-se nas suas trajetórias.

Esta dissertação se subdivide em três capítulos. O capítulo I, apresenta as artistas por meio das suas cronologias que é intitulado “**Mary Cassatt e Camille Claudel: o encontro simbólico**” no qual se discute a questão de

ambas frequentarem os mesmos espaços de Arte e terem por vezes os mesmos agentes. No capítulo II, **“Sobre Arte, Artistas e Sociedade: A França do final do século XIX”** subdivide-se mais três subcapítulos. O primeiro intitulado **“O modernismo da virada do século: a sociedade francesa da Belle Époque”** traz uma pesquisa acerca do contexto social, assim como tenta mostrar o impacto da modernidade na sociedade francesa da época. No segundo **“O contexto artístico e o sistema das Artes”** procura explicar de que forma a Arte se transforma durante o modernismo, como também descreve as condições em que os artistas produziam, procuram dar ênfase no que significava para esta sociedade e neste sistema, ser mulher artista. E por último, **“Representação e Gênero no contexto francês”** apresenta um estudo acerca das perspectivas teóricas dos conceitos que cercam os objetos de pesquisa, procurando centralizar ambos no contexto francês da época.

No capítulo III, intitulado **“Mary Cassatt e Camille Claudel: comparações possíveis de trajetórias distintas”** tem-se quatro subdivisões: A primeira, **“Mary Cassatt: aspectos biográficos”** descrevemos a trajetória da artista e analisando por meio de fontes documentais e cartas. Em seguida, **“O feminino nos espaços internos e externos representados”** analisamos através das imagens (Obras de Artes), produzidas com a temática do feminino no que se refere a construção de gênero na sociedade francesa atentando para a classe social representada pela artista. **“Os (des) caminhos de Camille Claudel: aspectos biográficos”**, procura-se descrever a trajetória da artista em meio ao seu contexto de produção e vida pessoal. Já em **“Os conflitos e simbolismos nas obras da artista”** traz a produção da artista em meio a sua trajetória de vida; o entendimento da sua carreira artística, mais especificamente escultora, contexto familiar e matrimonial, interferências na obra e seus desdobramentos. Para tanto será analisado manuscritos e as esculturas da artista. Em **“Considerações finais”** será feito um estudo comparativo entre a trajetória das artistas, no que diz respeito às produções (obras de Arte) e escritos (cartas/manuscritos) na intenção de entender o que, e de que forma, a condição feminina era expressada por meio da Arte, o porquê de seus protagonismos, invisibilidades e contradições, da mesma forma que, os papéis representados no contexto da França do século XIX.

CAPÍTULO I. Sobre Arte, Artistas e Sociedade: A
França do final do século XIX

1.1 O Modernismo na virada do século: a sociedade francesa na *Belle Époque*;

Paris no século XIX era talvez uma das maiores cidades do mundo, neste estudo contemplamos a vida urbana e social dessa metrópole que protagonizou um crescimento monstruoso na virada do século, dando início à cidade moderna.

O que e quem é considerado nocivo é deslocado para as margens dessa cidade, fazendo com que o centro urbano seja um lugar habitado pela alta burguesia. A cidade começa a ser percebida de outra forma, agora a cidade era um espetáculo a ser desfrutado tanto de dia quanto a noite.

Tudo tem início na reforma urbana, nas construções de edifícios visto que Paris precisaria dar conta de abrigar e organizar a população. A paisagem urbana começa a mudar não se vê mais decorações nas fachadas o que se têm são prédios funcionais e uniformes no sentido de ocupar o espaço que era pouco.

As calçadas e ruas antes usadas para comércio começam a serem pensadas para pedestres circularem. A rua urbana moderna ganha propaganda publicitária por meio de cartazes. A paisagem urbana passa por alterações e a modernização tem início.

O caminhante solitário urbano o *flâneur* personagem criado por Charles Baudelaire (1996) transita em meio a todos esses acontecimentos é um representante nato dessa modernidade urbana.

Um *homem do mundo* como Baudelaire coloca, capaz de perceber a beleza da circunstância e a beleza particular. Quer saber, compreender e apreciar. Baudelaire o chama de cidadão espiritual do universo.

Para tentar entender a modernidade é necessário acompanhar esse observador em sua trajetória na vida moderna.

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres

desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, p.21, 1996).

Este observador, presa a liberdade da vida moderna e a utiliza. Ele sai, admira a vida na capital moderna. Admira a paisagem, mas como Baudelaire coloca a paisagem é de pedra.

São mudanças advindas da modernidade. Para Baudelaire (1996) modernidade se trata de extrair o que de poético pode conter no histórico, entender e se apropriar o que o transitório e o prazer efêmero podem oferecer de duradouros. Assim, a meio toda a miscelânea de informações saber distinguirem e apreciar com outro olhar, um olhar que não seja crítico e sim apaixonado. Esse olhar apaixonado tentaria extrair a beleza que existe em todas essas mudanças.

Para Marshall Bermann (1986) modernidade e modernização se dualizam por meio de seus conceitos

Nossa visão da vida moderna tende a se bifurcar em dois níveis, o material e o espiritual: algumas pessoas se dedicam ao "modernismo", encarado como uma espécie de puro espírito, que se desenvolve em função de imperativos artísticos e intelectuais autônomos; outras se situam na órbita da "modernização", um complexo de estruturas e processos materiais – políticos, econômicos e sociais – que, em princípio, uma vez encetados, se desenvolvem por conta própria, com pouca ou nenhuma interferência dos espíritos e da alma humana. (BERMANN, 1986. p. 128).

Contudo o autor explica que existe a fusão entre o material e o espiritual assim como a interdependência do indivíduo e o ambiente moderno.

As mudanças atingem todos os campos, na literatura passa-se a publicar folhetins (narrativas rápidas). Depois transformam em capítulos, e desta forma poderia se prender a atenção dos leitores sendo publicados parcialmente. Mais para o final do século XIX começam a dar lugar a anúncios de publicidade e propaganda. Os folhetins cedem o lugar aos jornais.

Os hábitos e crenças também foram atingidos. Por um longo tempo a Igreja era de fato o único lazer conhecido pelas pessoas. O poder da Igreja Católica tinha sido enfraquecido, contudo as pessoas não deixaram de ter fé, ainda restavam muitos feriados santos e muitas comemorações como procissões. No entanto a grande elite burguesa percebeu que interferia no andamento da classe trabalhadora, tantos feriados significavam menos

produção e para alcançar os fins lucrativos era necessário eliminar todo o descanso. Pouco a pouco foram se extinguindo as datas e por fim sobraria somente o domingo de descanso. Por pouquíssimo tempo, no auge da Revolução Industrial eliminaram os domingos também e as pessoas que precisam trabalhar por necessidade de sobrevivência acabaram tendo de submeter-se a esta nova situação. Arnold Hauser (1998) vai definir que é este homem moderno

[...] o homem moderno, que encara toda a sua existência como uma luta e uma competição, que traduz todo o ser para o movimento e mudança, para quem a experiência do mundo converte-se cada vez mais em experiência de tempo, e o produto desse desenvolvimento bilateral, mas fundamentalmente uniforme [...] (p. 897).

As mudanças existiam de todas as formas. Não atingiam somente a classe menos favorecidas economicamente, a elite também sentiu as mudanças sociais. O modo de vestir dos homens por exemplo. Ortiz (1991) relata

A presença do negro, em contraposição às cores alegres das roupas aristocráticas, indicam uma mudança de valores e de mentalidade das classes dirigentes pós-revolucionárias. A nova ordem social, ao excluir o colorido e os ornamentos de seu universo estético, não somente está sinalizando em relação às estruturas políticas do passado como também afirmando uma ética fundada sobre a força, de vontade, a renúncia e austeridade (p. 150).

Percebe-se que por detrás das novas vestimentas masculinas havia mudanças envolvidas como as de hábitos sociais e políticos. Não somente os homens foram atingidos pelas mudanças na vestimenta

Sem uma moda, um corte de vestuário foi levemente transformado, se os laços de fita e os cachos foram destronados pelas rosetas, se a mantilha se ampliou e o coque desceu um pouquinho na nuca, se a cintura foi erguida e a saia alargada, acreditem que a uma distância enorme seu olhar de águia já adivinhou. (BAUDELAIRE, p.22, 1996).

Neste trecho o *flâneur* observa o andar das mulheres e as descreve felizes por estarem bem vestidas.



Figura 01: Constantin Guys. **Na rua**. 34 x 42 cm. Óleo sobre tela. Paris. Musée d' Orsay.
Disponível em: <https://br.pinterest.com/paolokata/constantin-guys>
Acesso em de junho de 2017.

Elas eram relacionadas com o luxo e a ostentação. Os homens as exibem como se fossem alegorias. Mas as mulheres a serem exibidas em sua maioria eram cortesãs [...] ele impõe, àquela que toma para suas graças, um gosto superior ao que lhe dá efetivamente. [...]. Esta mulher é para ele um reclame de sua fortuna; é preciso que ela se vista, se mostre, estampe um luxo insolente [...] (ORTIZ, 1991, p. 127). Todo este luxo alimenta o consumo principalmente o de vestuários. Existe nesta época um grande número de costureiros e por muitas vezes, parte do lazer da mulher é recebê-los em suas residências para encomendarem novos modelos e assim pode-se dizer que deveria ter certa competição de mercado e vaidade, visto que, na época o papel social feminino seria adornar-se. Lois casada com Aleck Cassatt irmão de Mary Cassatt, acreditava não ser bem aceita como membro da família do esposo, principalmente pelas cunhadas Lydia e Mary. Certa vez vieram dos Estados Unidos onde residiam visitar a família de Aleck já estabelecida em Paris. E por meio do envolvimento neste mundo sedutor e elegante da costura parisiense Lydia tenta uma aproximação com Lois. Este acontecimento é relatado por Lois em uma carta a sua irmã

[...] Lydia offered to come in and go to the dressmaker's with me I at first declined entirely but I found she wanted to do it so I accepted with many tanks...The dressmakers are already after me at hotel arriving

every morning before I am up and one of them brought a huge box in hopes I would try all her dresses, I believe [...].

[...] Lydia se ofereceu para entrar na costureira comigo eu não aceitei inteiramente no começo, mas achei que ela queria fazer isso para que eu aceitasse com muitos agradecimentos.... As costureiras já estão atrás de mim no hotel chegando todas as manhãs antes de mim e uma delas trouxe uma caixa enorme na esperança de que eu ficaria tentada a todos os seus vestidos, acredito [...] (CASSATT, 1876 *apud* MATHEWS, 1994, p. 152, tradução minha).¹⁶

A imagem de a mulher ser vinculada ao luxo acontece por várias gerações graças aos costumes, era uma cultura familiar. As próprias mães já criavam as filhas para agradarem aos homens. Não está sendo questionada aqui a questão da moral e sim se entende como algo da construção da sociedade (padrões a serem seguidos) o “coquetismo” feminino. Havia interesse de uma elite financeira e cultural, pois todo este luxo faz com que circule um fluxo imenso de capital. Contudo o luxo não caminha sozinho ele está tradicionalmente, neste momento, ligado a ciências e as artes, por talvez se fundamentarem como elementos de distinção.

Nesse momento a condição do artista na sociedade está rompendo com o passado e apreciando o presente. Existe um desligamento brusco com esse passado. A mudança é sentida em vários campos, na literatura, por exemplo, buscou-se um desenvolvimento intelectual homogêneo e orgânico, escrevem sobre os conflitos e situações contemporâneas, voltam-se à sua própria existência. Há um desenvolvimento intelectual universal.

Nancy Mathews (1994) descreve uma amostra do cenário artístico francês no qual no dia 10 de abril de 1879, com seus trinta e quatro anos Mary Cassatt estréia. A primeira noite era dedicada a convidados ilustres e familiares a artista estava acompanhada pelos seus pais e sua irmã Lydia elegantemente vestidos, onde foi apresentada a nata da sociedade intelectual francesa como se tivesse dezesseis anos e estivesse debutando.

[...] a exposição acabou por ser a mais bem-sucedida dos impressionistas até o momento. Eles contaram quase dezesseis mil visitantes, e pela primeira vez, cada um dos artistas fez um lucro a partir do trabalho (p. 134, tradução minha).

¹⁶ [...] the exhibition turned out to be the most successful of the Impressionist exhibitions to date. They counted almost sixteen thousand visitors, and for the first time each of the artists made a profit from the proceeds.

Cassatt pertencia a uma família da elite financeira e esta condição a beneficiava artisticamente.

No século XIX, surge, portanto, uma nova ordem social a elite cultural e política, formada pelos burgueses. Em Paris se instaura o progresso, era uma sociedade exibicionista burguesa, o capitalismo é explorado até aonde se pode imaginar. Essa exuberância e modismo levam multidões a visitar a cidade, dentre elas autoridades mundiais como reis e monarcas. Não resistiam a festas luxuosas, a uma exibição da moda, aos cafés, tudo era atraente. A França era um país próspero e se manteria assim por um tempo. Mas esta era uma condição a classe mais abastada, no que diz respeito a classes subalternas, o custo de vida era bastante alto para estes trabalhadores que foram considerados uma classe perigosa e ameaçadora, pois onde habitavam considerado como violento e vulgar. Considerados um problema social pelas autoridades, é investido alto na higienização os empurrando para os subúrbios, vide as reformas urbanas em Paris.

1.2 O contexto artístico e o sistema das Artes

Na Arte, as mudanças efervescentes no que diz respeito à estruturação da sociedade francesa no final do século XIX, implicam no individualismo dos artistas, acostumados a serem financiados pelos mecenas em outros tempos, agora o reconhecimento, assim como a circulação de suas obras dependem unicamente no esforço e principalmente das relações sociais que possuem. Gombrich (1985) explica que os entendidos na época haviam feito uma distinção entre a Arte com A maiúsculo e o exercício de um ofício, pois haviam academias, exposições e críticos. E ainda Gombrich descreve e caracteriza esse artista que precisou adaptar-se aos novos tempos

O artista que vendia a sua alma e se mostrava complacente com o gosto daqueles que careciam de educação estética estava perdido. O mesmo acontecia ao artista que dramatizava a sua situação, que se considerava um gênio pelo simples fato de não encontrar compradores. Mas a situação só era desesperada para os débeis de caráter. Pois a vasta gama de opções, e a independência dos caprichos do cliente, que fora conquistada por tão alto preço, também tinham suas vantagens. Pela primeira vez, tornou-se verdade que a arte era um perfeito meio para se expressar a individualidade – desde

que o artista tivesse uma individualidade a expressar. (GOMBRICH, p.398, 1985).

Para ser considerado um artista é preciso antes de qualquer coisa ser um intelectual, um intelectual burguês que na maioria das vezes cultivava o hábito de ter contato com a “boêmia” no caso, os artistas homens. Briony Fer (1998) nos fala desta prática artística moderna

[...] quero simplesmente registrar o fato de que uma prática artística “moderna” é construída a partir de um sentido de *diferença*. Poderíamos até mesmo dizer que o moderno é uma forma de diferença e que, a partir de meados do século XIX, pelo menos no que diz respeito à pintura, determinou uma relação particular entre os tipos de temas contemporâneos e os tipos de *tratamento* [...] (p. 8).

O que aconteceu antes na Arte que se possa entender esta modernidade no campo artístico? Por que esta prática artística era dita moderna?

O século XIX mostra-se como um momento histórico vivo em dissoluções. Rupturas que se mostram a partir da história – Revolução de Julio (1830) e de março (1848) na França que se identificam com a crise da filosofia especulativa dos grandes sistemas idealistas.

Segundo Marchan Fiz (2007), a filosofia compreendida a partir de princípios próximos a antropologia, colocam a estética e a arte, nos primeiros anos do século XX, em uma direção onde ambas são consideradas revelações da natureza humana, representações do homem completo, real, cotidiano, do homem de carne e osso. Ou seja, a crítica ao sistema se mostra a partir da reflexão estética que busca uma nova fundamentação em uma antropologia sensualista, a que aborda a natureza do homem a partir de seus sentidos.

A crise se aludiu a partir de vários aspectos: Marx nos seus primeiros escritos – Manuscritos (1844), onde evidencia a crítica quanto a dependência da arte e estética a filosofia, a religião e ao Estado. E, Engels, onde a crítica a Hegel consiste em uma saída da arte de seu labirinto para acender a esse conhecimento real e positivo do estético, tal como encontramos na experiência cotidiana e na história da arte. Na opinião de Marchan Fiz (2007) a crítica ao sistema encontra razão na necessidade do espírito humano de superar contradições.

Já desde meados da década de 40 do século XIX, a historiografia alemã se coloca contra a estética idealista. No mesmo período os próprios Hegelianos se voltam contra a teoria do mestre (o qual coloca a arte, e conseqüentemente a estética, inferior a filosofia);

Da mesma forma, também encontra razão na crescente desconfiança sobre o destino da beleza com noção central na estética clássica, e a constatação de seu desprendimento desde o Romantismo, agora cristalizado na estética do feio. Na verdade, nos anos 30, a estética do feio era uma das preocupações do período.

Portanto, é no século XIX que surgem as primeiras histórias da estética e as teorias de Zimmerman em “História da Estética como ciência filosófica (1868)”; Hartmann – “Estética alemã desde Kant (1889)”; e Menendez Pelayo – “História das idéias estéticas na Espanha (1891)”.

Ainda, Fiz refere que, no ensaio de Théophile Gautier (1859) se critica de forma veemente o oportunismo da escola eclética, assim como a famosa doutrina da indissociabilidade das três propriedades transcendentais do ser: o verdadeiro, o bom e o belo. A própria academia proporciona alento a essas teorias que se colocam bastante a favor de uma estética como ciência do belo. Tanto do ponto de vista dos professores, jurados (críticos) da arte como a ciência política, o que é importante para que possamos entender tanto o julgamento quanto o conceito de Arte e as atribuições de um sistema que legitima o que é Arte e suas contradições.

O impressionismo, por exemplo, é um movimento que surge fora da Academia, deslegitimando (em parte) a ciência do belo.

Talvez essa seja a situação que desde então caracteriza a estética sistemática em nossa modernidade, ou seja, o pensamento de Baudelaire a respeito dessa transitoriedade do objeto artístico e das tensões promovidas em face de um sistema que critica o passado “Desde o salão de 1846 a beleza vem sendo entendida como a tensão entre o eterno e o transitório, o absoluto e o particular ou histórico. São muitas as obras que fazem referência a experiência cotidiana e o paradigma histórico, como por exemplo na obra “*Le déjeuner sur l’herbe*” de Edouard Manet.



Figura 02- Édouard Manet. **Le déjeuner sur l'herbe**. 2,08 x 2,64 m. 1863
Paris, Musée d'Orsay.
Fonte: ARGAN, 1992, p. 96.

Édouard Manet (1832-83) artista francês começa a entender a Arte de outra forma no mesmo período. Uma de suas obras causa grande alvoroço dentre os críticos de arte da época *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863. Uma tela que representa uma mulher nua, que conversa com dois senhores vestido. Mas o que causa tanto estranhamento é o fato da Arte estar saindo de certos padrões pré-estabelecidos há tantos séculos, o artista estar começando a pensar por si só e pintar o que vê. O artista começa a pertencer a seu próprio tempo

Portanto, pode-se dizer que a modernidade na Arte vem em oposição ao clássico, Giulio Argan (1992) esclarece

Eles se referem a duas grandes fases da história da arte: o "clássico" está ligado à arte do mundo antigo, greco-romano, e àquela que foi tida como seu renascimento na cultura humanista dos séculos XV e XVI; o romântico, à arte cristã da Idade Média e mais precisamente ao Românico e ao Gótico. (p.11).

Hoje quando se fala em Arte é de senso comum que se pense e lembre diretamente do Renascimento, movimento estilístico na história da Arte que procurou resgatar o estilo clássico grego e romano. Ainda no início do século XIX na Europa, mais especificamente na França, que pode se entender tratar-

se de um dos berços da Arte mundiais, este estilo era considerado e aceito como Arte.

Entre tantos outros artistas que trabalhavam naquele período, o francês Jean- Dominique Ingres (1780-1867) procurou estudar e se qualificar de todas as formas palpáveis de que dispunha. Permaneceu em Roma durante muito tempo, pois se interessa em estudar Rafael e Poussin. Encontra um estilo um tanto diferenciado em suas pinturas, estava preocupado com a forma que se pode ver nos seus retratos seu “gênero” preferido. Este artista não tinha interesse em interpretar os sentimentos ou a psicologia de seus personagens, para ele isso tudo estava implícito na forma. Os retratos eram muito semelhantes, não eram caracterizados cabia ao olhar apurado observar e entender que o que estava ali representado era apenas aquilo. Na obra *A banhista de Valpinçon* de 1808 (figura1), começa a fugir dos padrões, pois não tinha interesse na perfeição, ele representa uma figura um tanto desproporcional e isto incomodou críticos um tanto quanto acostumados a ver pinturas de belos corpos nus como se ao observá-los poderiam acariciá-los.

ARGAN (1992) refere que Ingres é o primeiro a reduzir o problema da arte ao problema da visão. E assim é possível entender o porquê sua obra serviu de base de estudos para alguns impressionistas como Renoir, Degas e Cézanne.



Figura 03- Ingres. **A banhista de Valpinçon**. 1,46 x 0,97m. 1808. Paris, Louvre.
Fonte: Disponível em:< <https://www.google.com/culturalinstitute/>>.
Acesso em 22 de maio 2016.

Da mesma forma, pertencente a estilo do romantismo Eugène Delacroix (1798-1863), pintor do primeiro quadro político na história da pintura moderna intitulada *A Liberdade guia o povo*, 1830 (figura 2). Delacroix não tinha interesses em temas eruditos impostos pela Academia, seu foco eram a pintura e a cor, e não o desenho. Para Delacroix, a liberdade é a independência nacional e na grande tela de 1830 a mulher que agita o estandarte é, ao mesmo tempo, a Liberdade e França (ARGAN, 1992).



Figura 04-Eugène Delacroix. **A Liberdade guia o povo**. 2,60 x 3,25 m. 1830. Paris, Louvre.
Fonte: ARGAN, 1992, p.55.

Pode se dizer que com Delacroix a arte passa a privilegiar e representar acontecimentos de seu próprio tempo e deixa de remeter ao antigo.

Movimentos independentes aconteciam paralelamente à arte aceitável da época. Talvez o mais conhecido seja o impressionismo que se formou em Paris entre 1860 e 1870, teve a sua primeira exposição em 1874 no atelier do fotógrafo Nadar¹⁷ (1820-1910). Seguiram-se as de 1877, 1878, 1880, 1881, 1882 e 1886. Argan (1992) descreve bem a repercussão destas exposições

[...] sempre provocando reações escandalizadas na crítica oficial e no público bem pensante. Os únicos críticos que compreenderam a importância do movimento foram Duret e Duranty, e ainda, com algumas reservas, o escritor Émile Zola, amigo de Cézanne (p. 76).

As exposições aconteciam sempre em lugares alternativos ao invés de salões, devido a não aceitação do novo estilo por parte de um grande público e

¹⁷ Gaspar Félix Tournachon, mais conhecido como Nadar, atrai as maiores personalidades francesas ao seu estúdio. Começou como artista, mas logo trocou o pincel pela sua lente. Nadar foi um dos primeiros fotógrafos.

da maioria dos críticos de Arte. Contudo, eles faziam questão que o espaço independente não os prejudicasse em nada comparando a exporem em grandes Salões, eles assim o desejavam.

[...] o desejo de expor de modo independente não era simplesmente consequência de uma eventual exclusão por motivos estilísticos. Além de qualquer outra coisa, embora muitas das mostras impressionistas fossem relativamente grandes (165 obras na primeira, 250 na segunda e um número intermediário nas demais), eram uma fração do tamanho dos Salões, nos quais sobretudo os quadros de menor tamanho tinham uma grande probabilidade de passar despercebidos[...] (HARRISON, 1998, p. 147).

Arnold Hauser (1998, p. 896) nos diz que “o mais impressionante fenômeno ligado ao progresso da tecnologia é o desenvolvimento de centros culturais em grandes cidades no sentido moderno, constituindo o solo no qual a nova arte ganhará raízes”. O que pode explicar o fato de o grupo ser composto por integrantes de várias classes sociais vinda em sua maioria de camadas inferiores e médias da burguesia. Porém havia entre eles membros da burguesia abastada e até da aristocracia. Os principais integrantes do grupo eram Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Auguste Renoir, Berthe Morisot, Marie Bracquemond, Eva Gonzáles e Edgar Degas. Paul Cèzzane e Paul Gauguin participam de algumas exposições e por último junta-se ao grupo Mary Cassatt.

Até então possivelmente em nenhum outro movimento era permitido às mulheres freqüentarem os ateliers. Neste grupo pode-se observar que havia integrantes femininas como Berthe Morisot, talvez dentre elas seja a artista impressionista mulher que mais aparece na historiografia da Arte. Morisot era esposa de Eugène Manet, irmão de Édouard Manet. Tamar Garb (1998) explica que a artista optou por representar em suas obras cenas domésticas, ao invés de aderir ao espetáculo da modernidade. Morisot trabalhou com a iconografia tradicional feminina. A vida e a arte de Morisot eram centradas na sua residência, passeios no parque e principalmente no seu marido e sua filha. Por vezes artistas e escritores eram convidados a saraus em sua residência. Ela mantinha contato com a Arte meio as conversas na sala de estar e seu atelier. Sua Arte era voltada aos rituais da feminilidade burguesa, ela não experimentou a cidade moderna e não participava de círculos artísticos como seus colegas, no entanto Morisot era uma das responsáveis em organizar as

exposições impressionistas. Já Marie Bracquemond iniciou seus estudos no ateliê Ingres e como era bastante comum na época aos artistas, ela passava grande parte do tempo no Louvre a estudar as obras dos grandes mestres. Neste local ela conheceu o artista Félix Bracquemond com quem veio a se casar em 1869 e teve um filho. Assim como Morisot, Bracquemond representou a esfera doméstica, a modernidade estava em seu trabalho no que diz respeito às roupas e não no ambiente. A obra de Marie foi bastante influenciada por Paul Gauguin¹⁸ (1848-1903). Ela permanece pouco tempo junto aos impressionistas, pois foi impedida e criticada por se cônjuge Félix. Acaba por continuar pintando em seu ateliê que era junto a de seu esposo.

Eva Gonzalès foi aluna e por muitas vezes modelo de Manet. Do mesmo modo que as outras mulheres artistas ela retratou os espaços da feminilidade. Tamar Garb (1998) descreve Gonzalès como uma jovem artista ambiciosa que ousou tentar “dominar” as convenções pictóricas existentes na época, representando em suas obras ainda que timidamente ou de forma adaptada a esfera pública dominada pelos homens. Ela causou-se e aos trinta e quatro anos falece em trabalho de parto.

A última delas é objeto de estudo nesta pesquisa: a artista estadunidense Mary Cassatt. Apresentada ao grupo pelo francês Edgar Degas (1834-1917) membro da alta aristocracia que fazia parte do movimento impressionista, talvez um dos integrantes mais importantes, contudo seu estilo se diferenciava dos demais. Para Giulio Argan (1992) Degas buscava a síntese entre movimento e espaço. Era capaz através do desenho, captar a realidade e se apropriar dela. Suas melhores obras foram executadas em pastel. Mais adiante, já na maturidade usa a escultura como base para a pintura, assim como recorre também à fotografia na tentativa de captar o que os olhos não conseguiam ver. Degas era admirador de Ingres, o que parece ter influenciado em seu estilo, mas ainda assim ele é considerado um impressionista. Ainda

¹⁸ Artista francês pós-impressionista. Era corretor de valores e artista. Teve sua estreia no cenário artístico na primeira exposição impressionista. Devido a um colapso econômico, acaba decidindo peça carreira artística. Alargando as suas relações com outros artistas, começa a ser aceito em salões. Contudo decide passar um tempo no Taiti.

Argan o descreve como um espírito ambíguo que pagou em vida seu excesso de lucidez com a solidão.

Cassatt pertencia a uma família da alta aristocracia estadunidense o que lhe facilitou e muito a sua peregrinação desde cedo pelo aprendizado no que diz respeito à Arte. Ela viaja por toda Europa por vezes acompanhada por uma amiga, e outras a mãe estava com ela. Cassatt precisava ter contato com as obras dos grandes mestres, por isso se deteve em Roma por certo tempo onde conheceu Degas. Griselda Pollock (1998) relata que Mary Cassatt percebe o seu interesse por Arte quando tem sua mãe como “professora”. A mãe Katherine Cassatt havia tido a oportunidade de ser educada por uma tutora francesa, disponibilizada pelo seu pai, desta forma dentre os ensinamentos Katherine deve ter tido acesso ao da Arte. Entretanto era o ensino de uma Arte aceitável para uma mulher na época, e, por conseguinte foram passados, entre outras especialidades femininas, à filha tais ensinamentos. Cassatt por sua vez não se contentou em aprender Arte como prenda doméstica e foi muito além em seus estudos. No entanto, mesmo que ela tenha oportunamente passado por diversos estudos, a questão de gênero era bastante presente. Sabe-se também que em sua maioria, os mestres que Cassatt teve ensinavam a arte apropriada para mulheres. Uma arte voltada para a decoração. Cassatt é bastante conhecida por retratar mães e filhos, sendo que se sabe que ela nunca foi mãe. É comum questionar qual a afinidade existente entre a artista e maternidade. O fato de haver uma temática apropriada a ser usada pelas artistas pode ser um viés para entender esta questão. Conforme Griselda Pollock (1998) pintar mulheres e crianças era típico dentre os demais artistas. Ademais explica que a origem deste tema vem desde o período medieval e renascentista no Ocidente, devido à propagação de uma visualização advinda da teologia do Cristianismo, onde a mulher como “santa”, pura e casta tem em seus braços o menino-filho.

Tanto Griselda Pollock (1998) como Tamar Garb (1998) vão dizer que a maternidade é associada à mulher, principalmente no período moderno onde segundo as autoras o poder feminino esta situado no coração da família. E a maternidade é considerada a única forma de legitimação feminina.

Elisabeth Badinter (1985) descreve outra concepção sobre a maternidade, ao que diz respeito a uma evolução do pensamento feminino sobre o assunto após algumas manifestações feministas, “A contradição entre os desejos femininos e os valores dominantes não podem deixar de engendrar novas condutas, talvez mais perturbadoras para a sociedade do que qualquer mudança econômica que se produza” (p. 331).

Talvez este seja um dos motivos que levaram Tamar Garb (1998) a ressaltar a presença barulhenta na mulher na sociedade francesa do século XIX.

Existia uma pressão social para que a mulher fosse mãe devotada. Porém, com todas as manifestações feministas havia algumas mulheres que foram adeptas a esterilidade voluntária em nome de suas carreiras. Os homens e é claro a sociedade percebem o grande problema que tinham em mãos

A única solução sugerida para por fim ao conflito dos dois papéis é eliminar um deles, ou seja, o trabalho feminino fora do lar. Em vão, pois as mulheres se recusam a dar ouvidos. Ao contrário, são cada vez mais numerosas as que evitam ao máximo não só as tarefas domésticas, como também as maternas, que já não consideram o “seu lar”, pessoas e coisas, como seu reino natural (BADINTER, 1985, p. 338).

Mary Cassatt reivindicou o direito de não ser mãe, a artista abriu mão do casamento para ter a oportunidade de se realizar profissionalmente. Badinter (1985, p. 357) assinala que [...] uma quase maioria de mulheres já não circunscreve a feminilidade na maternidade, e pensa que é inteiramente possível ser uma mulher realizada sem filhos [...].

POLLOCK (1998) relata que Mary Cassatt e sua amiga também estadunidense Louisa Havemeyer, que estudaram juntas em Paris em certo momento, no entanto Havemeyer tinha abdicado de sua vida profissional como artista para casar-se. Eram ativistas feministas e ambas aderiram à causa do sufrágio feminino.

Depois que Mary Cassatt se junta aos impressionistas não para de estudar pelo contrário, adentra ainda mais no campo das Artes, cabe explicar que tudo acontece moderadamente visto que era uma mulher, porém a sua condição financeira proporcionava um avanço maior para ela do que para outras artistas.

Harrison (1998) explica que classificar o artista como impressionista era dizer que este sujeito era alguém em cujo trabalho certa informalidade técnica parecia revelar uma visão do mundo natural que ao mesmo tempo imediata e individual, visto que o conceito de arte enquanto expressão era associada a um reconhecimento “moderno” dos aspectos subjetivos da percepção e experiência.

É uma arte preocupada com a sensação. Silva (1995, p. 37) coloca que “a sensação é consciência de um estímulo (gosto, cheiro, som, temperatura), é a experiência incipiente, mas ainda não é o conhecimento”. Pois ainda conforme a filósofa o conhecimento se dá através de um conjunto de sensações que se transforma em percepção de algo ou de um objeto específico tornando-se assim conhecimento.

Uma das críticas mais fortes aos impressionistas na época era o distanciamento da arte acadêmica. Sabe-se que em sua grande maioria os integrantes do grupo passaram pela academia e um dos costumes da época era ir a museus, no caso Paris, no Louvre estudar as obras dos grandes mestres. Porém também em sua maioria, os integrantes preferiam pensá-las sem a intenção de imitá-las. Talvez seja possível dizer que tiveram sim influências destes mestres, porém não pela obra em si, mas pela forma como a obra foi pensada, os estudos por detrás. Entende-se, por exemplo, Leonardo Da Vinci (1528-1588) com seus estudos que não conheceram limitações sobre fenômenos da natureza pudesse tê-los influenciado, assim como a tantos outros influenciou. Alguns, ainda depois que as exposições já estavam em andamento dedicavam grande parte de seus tempos a visitar o Louvre e ali permaneciam por diversas horas a observar

A expressão artística é a manifestação da intencionalidade do corpo no mundo da vida. O corpo é o meio de conhecimento anterior ao conhecimento objetivo, pois ele está junto às coisas. Na arte há uma linguagem em que não existem caminhos em verdadeira oposição ou opções sem volta. A busca por uma adequação intelectual não tem sentido e, se deve haver sempre um suporte racional objetivo para conhecimento, o pensamento falante, presente na expressão artística, tem o privilégio de manejar este suporte. Assim, o que é expresso não fica detido pelo tempo nem por significados adquiridos, mas ultrapassa, transcende seu próprio poder de significação (SILVA, 1995, p. 62).

Silva (1995) assinala que a arte é parte de nós, de nossa corporeidade. Que vivemos o mundo para depois interpretarmos.

Nessa Paris que fervorosamente seduzia em todos os sentidos, tínhamos um escultor trabalhando incansavelmente com uma Arte que já estava em extinção, à modernidade veio para terminar com a arte clássica e a escultura ainda não havia acompanhado as mudanças estilísticas como a pintura e a arquitetura. O francês Auguste Rodin (1840-1917) grande estudioso da obra de Miguel Ângelo¹⁹ (1475-1564), foi um dos poucos artistas a ter o privilégio de ver a consagração de seu trabalho. Criava suas esculturas para dar a cidade moderna, monumentos modernos, Giulio Argan (1992) vai dizer que a cidade moderna não era monumental e ainda explica que a escultura não reproduz um objeto, ela transpõe em uma matéria para dimensão metafísica a história, alegoria e o mito. Observemos a obra *Les bourgeois de Calais*, 1884-1886 (figura 4) que retrata um episódio da Guerra dos Cem Anos, Rodin remete ao estilo simbolista²⁰ e mostra uma obra de certo modo inacabada, no sentido de se parecer com um esboço. Os impressionistas precisaram lidar com críticas semelhantes, logo nas primeiras exposições havia comentários que as pinturas pareciam mais borrões na tela, por não existir contorno. Os espectadores precisaram aprender que para apreciar um quadro impressionista era necessário se afastar um pouco e então percebiam que os borrões e manchas ganhavam vida ao se organizarem aos olhos. Assim sendo para alguns historiadores da Arte como E. H. Gombrich (1985) e H. W. Janson (2001) Rodin é identificado como um impressionista. Contudo Giulio Argan (1992) entende que Rodin se afasta do impressionismo e sua obra acaba por se caracterizar simbolista. O estilo simbolista definiu-se pelo sentido espiritualista no que se refere ao subjetivo se opondo ao impressionismo que era visualidade pura.

¹⁹ Artista renascentista italiano. Era pintor, escultor e arquiteto. Responsável por grandes obras como o teto da Capela Sistina. É considerado juntamente com Leonardo Da Vinci um dos artistas mais geniais que já existiram na história.

²⁰ Estilo que surgiu no final do século XIX na França em oposição ao Realismo e ao Naturalismo. Suas principais características eram o subjetivismo e o misticismo.

O estilo se sustenta nas poéticas literárias. É uma Arte que revela por signos:

[...] uma realidade que está aquém ou além da consciência. As imagens que se erguem das profundezas do ser humano encontram-se com as que provêm do exterior: o quadro é uma tela diáfana através da qual se opera uma misteriosa osmose, se estabelece uma continuidade entre o mundo objetivo e subjetivo. (ARGAN, p. 83, 1992).

Ainda segundo Giulio Argan é uma Arte que projeta o fluxo da imaginação a imagens visíveis.



Figura 05- Auguste Rodin. **Les bourgeois de Calais**. Bronze. 1884-1886. Paris, Musée Rodin.
Fonte: ARGAN, 1992, p. 147

Rodin era mestre de Camille Claudel. A artista trabalhava com ele em seu ateliê desde os 17 anos. A compatibilidade entre os dois vai além da Arte, pois tiveram um relacionamento afetivo o qual leva Claudel a desencadear um comportamento fora dos padrões da época. O irmão da artista Paul Claudel a interna em um asilo para deficientes mentais e de lá nunca mais a tira. Era uma prática comum a internação feminina sobretudo no quadro do diagnóstico de um desequilíbrio mental para tirar de circulação uma pessoa que foge dos

padrões de uma sociedade que ainda, em processos modernizadores, se configura bastante conservadora.

É notório que ambas as artistas estudadas nesta pesquisa protagonizaram uma imensa mudança em todos os campos em especial no que se referia a Arte.

Desta forma o moderno da arte está relacionado com a experiência da modernidade, quer dizer que esta sempre mudando e é sentida mais no centro metropolitano da cidade. Sendo assim, como estes artistas conseguiram perpetuar sua Arte neste território em movimento constante?

Este artista preocupado em uma relação entre o tema e a técnica, ou melhor, meios de representação não tinha a intenção de retratar temas modernos. Não, pelo contrário eles queriam (assim o fizeram), retratar o cotidiano.

Talvez dentre tantas outras a maior dificuldade que enfrentaram foi à invenção da fotografia por Daguerre²¹ (1789-1851) que havia se associado ao francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) o primeiro artista a conseguir registrar uma imagem por meio técnico em 1822. Até então se acreditava impossível fixar imagens por meio de uma máquina, no entanto DaVinci já havia precedido esta invenção com a câmara escura. Daguerre por meio de seus daguerreótipos conseguia uma imagem suave e cinzenta que na época custava um alto valor a quem quisesse obter. Alguns pintores usavam como técnica auxiliar, como já mencionado Edgar Degas se utilizou da fotografia (Figura 5). Outros pintores tornaram-se fotógrafos profissionais e com o tempo deixaram de exercer sua atividade paralela: a pintura.

²¹ Louis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851) inventor do daguerreótipo um aperfeiçoamento da máquina fotográfica que usava a impressão positiva em 1839.



Figura 06 – Edgar Degas, **After The Bath, Woman Drying Her Back**. Fotografia. 1896. 12 x 16,5 cm. Paris. *Coleção The J. Paul. Getty Museum*. Disponível em: < <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/after-the-bath-woman-drying-her-back> > Acesso em de junho de 2017.

Walter Benjamin (2012) exemplifica de que forma a utilização fotografia seria benéfica.

É comum que alguém, por exemplo, ainda que de modo grosseiro, pretenda obter informação a partir do andar das pessoas, mesmo que seguramente nada saiba da sua atitude na fracção de segundo do <<avançar o passo>>. A fotografia com seus meios auxiliares, o retardador, as ampliações, permite-lho. Deste inconsciente óptico só se tem através da fotografia, da mesma forma que só através da psicanálise se tem conhecimento do inconsciente instintivo. (BENJAMIN, p. 100, 2012).

Assim segundo o filósofo a fotografia revela aspectos fisionômicos, imagens que residem em um mínimo, que permaneciam ocultas e invisíveis até então.

Sendo assim a apreensão do real é possibilitada por este meio, e a pintura parece que perderá força. No entanto isto acontece somente no início quando era novidade. A discussão para saber se a fotografia é arte ou não se dura um bom tempo. Benjamin (2012) assinala que essa discussão não

encontra sustentação em nenhuma teoria e acaba por se entender que ambas seriam consideradas Arte, no entanto com direções diferenciadas.

Sobre cultura da época que não se detém apenas a um estilo de fazer arte, Briony Fer. (1998) nos diz que

O que quero dizer é que a pintura moderna foi produto de uma cultura moderna, mas não o único produto; foi uma forma de produção entre muitas outras formas complexas de representação visual, incluindo a pintura acadêmica, a ilustração popular, a fotografia e assim por diante. Formas de diferentes de representação são produzidas da mesma cultura e é possível demonstrar que essas formas interagem, têm convenções e suposições em comum sobre o mundo e *também* contestam o que é significativo nesta cultura (p. 13).

Porém, mesmo que a arte dita moderna tenha acontecido em paralelo a tantas outras manifestações havia uma distinção que privilegiava a obra de certos artistas. Seria o valor estético que acreditavam possuir algumas obras em relações a outras. E este fato é questionado da seguinte forma por Briony Fer. (1998, p. 14) “o que está em disputa é até que ponto o valor estético pode ser visto como independente de outros valores e interesses – sociais políticos e culturais”.

É possível perceber um conjunto de valores que levam o artista a conceber a sua obra e pode ser analisada sob o ponto de vista deste conjunto todo. Mas o valor estético é usado na época também para excluir uma categoria que é base desta pesquisa, apesar de se tratar de uma categoria e sim um todo no que se refere à arte, seria a exclusão da mulher artista

Muitas historiadoras da arte feministas têm visto a ênfase dada pela crítica Modernista a uma noção particular de “valor estético” como um poderoso mecanismo de exclusão que, pelos próprios termos que estabelece, marginaliza as artistas mulheres (FER, 1998, p. 14).

Não se classifica “homem artista”, então porque se fala “mulher artista”? Seria apenas para enfatizar o fato de a mulher ser inferior ao homem também na arte? O valor na arte pode ser algo que muda também, depende de vários fatores e não de quem a faz. Não se pode pensar em termos de aparências e representações, deve-se também entender como foram feitas ou o contexto em que foram produzidas.

Tamar Garb (1998) vai nos descrever o que levava os críticos a terem esta categoria de distinção

No século XIX, algumas feministas demonstram que o que era visto como uma disparidade entre as realizações dos homens e das

mulheres nas artes era mais indicativo de suas posições sociais relativas do que uma consequência de suas qualidades intrínsecas (p. 231).

Nesta época se sabe que havia um enorme número de mulheres artistas trabalhando na França, talvez existisse certa “liberdade” pela questão da modernização não só do espaço físico, mas também na forma de pensar. Sabe-se da existência conforme já mencionado anteriormente da Associação de Mulheres Pintoras e Escultoras da qual faziam, uma importante instituição de Arte mantida e organizada por mulheres artistas da época. O fato de elas terem acesso a estudos sobre arte, contudo é necessário colocar que apenas as que eram de uma classe economicamente alta, mais precisamente uma elite, mas não estudavam para serem artistas, apenas para serem amadoras e terem dotes elogiáveis e considerados necessários a constituição de uma identidade feminina aceitável pela sociedade da época.

No último terço do século XIX a segunda direção, a que prefigura não só um fracionamento se não uma verdadeira atomização da estética sistemática, se orienta a partir da psicologia experimental. Nesse sentido, as obras de arte passam para um outro momento, onde a figuração clássica já não está mais em primeira ordem enquanto Arte. O objeto artístico passa a falar mais especificamente a relação simbólica e experimental. A estética psicológica, enquanto método, investiga a experiência do ponto de vista da recepção, e da criação artística. Segundo Fiz (1997), a psicologia da estética oferece menos ambigüidades do que a sociologia da arte. A teoria alemã da *Einfühlung* como uma primeira influência da discussão sobre a psicologia da arte traduzida como empatia, ou simpatia simbólica, ou de certa forma carregando o caráter hedonístico, expressivo e comunicativo da arte ou da natureza dos sentimentos humanos a projetar sobre os objetos. Em princípios do século XX, seja como for, se transfigura em uma fórmula quase mágica, apta, aparentemente, em resolver todos os problemas da estética.

O próprio Simbolismo enquanto estilo (ainda preconizando a relação entre arte e literatura), a escola de Pont Aven, ou mesmo o pós-impressionismo (onde abundam as tentativas de elaboração de uma linguagem artística que transfigure aos signos visíveis ou fonéticos os estados psíquicos) podem se configurar como um exemplo desse tipo de transformação artística e estética.

1.3-Representação e Gênero no contexto francês

A palavra representação tem vários significados. Dependendo da língua, pode significar a ideia de “retratar”, “atuar como um agente para alguém” ou “colocar algo no lugar de”. Entretanto, interessa-nos o referente ao uso do termo no sentido de corresponder a algo ou a alguém, como ideia de algo. Então a imagem representa o que ou aquilo que é representado, ainda que haja ambigüidade no que se refere ao uso do termo, no que diz respeito à ausência e presença

Por um lado, a “representação” faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere presença. Mas a contraposição pode ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é a presença, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar. (GINZBURG, 2001, p. 85).

Contudo, o que interessa neste estudo é a representação no que se refere à Arte e seus sentidos. Dominique dos Santos (2011) esclarece como o conceito é entendido e utilizado pelos historiadores da Arte

Em história da arte, por exemplo, de uma maneira geral, esta forma foi utilizada para caracterizar tentativas de *representações* objetivas do “real”. Geralmente, os artistas considerados realistas pintavam paisagens, cenas do cotidiano, etc, em que tentavam, a partir da observação direta da “realidade” *representá-la* em tela. (SANTOS, p. 40, 2011).

Para Frank Ankersmit (2012) deve-se deixar de lado o que diz respeito à verdade sempre que se estiver lidando com a linguagem representacional. O historiador e também filósofo discute acerca da verdade e falsidade na representação. Se utilizando do exemplo da pintura, mais precisamente o retrato, ele vai dizer que o resultado de uma representação pode vir a ser uma “maravilha”, o que provavelmente vai diferir e muito da descrição. Defende que o representado seja ele um objeto ou sujeito é a referência e a representação seria a atribuição a referência. Entende-se que a identidade do representado não deve ser levada em conta, pois pode haver várias representações de um mesmo objeto ou sujeito com percepções diferente de quem os representam. Logo as representações podem ser inúmeras, embora objeto ou o sujeito

permaneçam os mesmos. Seriam os aspectos de algo ou alguém dependendo da perspectiva em que é observada. O autor define como aspectos do real, pois somente podem representar certas características e nunca o objeto ou sujeito em si. Ele é único e não se pode apreendê-lo.

Entretanto deve-se observar que este conceito é estudado em vários outros contextos como, por exemplo, no que se refere à representação social aonde os fenômenos humanos são vistos e analisados de uma perspectiva coletiva, mas sem deixar de lado o individual. A partir desta perspectiva tenta-se estudar a realidade comum construída em um conjunto social. Desta forma é possível realizar aproximações no que diz respeito à representação social existente na França no final do século XIX. Essa sociedade precisou adaptar-se as mudanças e testemunhar a consolidação do sistema de fábrica, a ascensão e a conquista da ordem burguesa. Protagonizaram os avanços da ciência sobre a natureza e precisaram ver as transformações urbanas. Sandra Pesavento (1997) define acerca da representação coletiva da sociedade francesa nesse período

Ora, toda sociedade elabora para si um sistema de representação coletiva, constituída de idéias-imagens que formam como que um esquema de referência para a vida e a compreensão do mundo. Este imaginário social, assim constituído, dá legitimidade à ordem vigente, orienta condutas, pauta e hierarquiza os valores, estabelece as metas e constrói seus mitos. (PESAVENTO, p. 14, 1997).

Pesavento (1997) entende que a burguesia havia criado um mundo utópico no qual a universalização das idéias-imagens da representação coletiva tinha o intuito de sonharem e desejarem o triunfo do progresso e um mundo melhor fosse construído. Todas as nações aspiravam e eram seduzidas pelo progresso, no caso o francês.

Esta representação social a qual a historiadora define refere-se à modernidade que Marshall Berman (1986) entende como experiência vital e histórica. Pois para ele a modernidade se dualiza na sensação de ganho e perda, no fascínio e no repúdio diante das transformações que acontecem com muita rapidez para quem este aberto a percebê-las. Então para BERMAN (1986) a modernidade seria uma experiência sensorial.

Em se tratando do conceito de gênero a corrente teórica feminista utilizada nesta pesquisa é a perspectiva da também estadunidense Joan Scott

(1995). A filósofa esclarece que por muitas vezes nos anos 70 e 80 a palavra “gênero” era usada pelas feministas como sinônimo da palavra “mulher” para dessa forma alcançarem uma legitimidade acadêmica, nesta época, elas investigavam sobre a história das mulheres, porém essa história foi entendida e confinada por historiadores a margem da história tradicional. A história das mulheres era compreendida como a história da família no que diz respeito à esfera doméstica, pertencendo assim ao grupo dos excluídos. A partir daí, há por parte de alguns historiadores o esforço em tornar as mulheres visíveis no que diz respeito à História Geral apesar das críticas de historiadores mais tradicionais. Foi identificada na história das mulheres a importância da diferença sexual na organização da vida social em diversos contextos, essa é a questão que direciona a presente pesquisa.

Chega-se ao entendimento por parte dos historiadores que não se poderia estudar as mulheres em separado dos homens, assim o estudo das mulheres cede lugar ao estudo das relações entre os sexos. Também é a percepção que SCOTT (1995) defende logo é o que justifica a utilização da mesma como referencial teórico metodológico nessa pesquisa. Carla Pinsky (2009) esclarece o estudo de gênero pelos historiadores

Os Estudos de Gênero entraram na História. Nesse *debut*, herdaram muitos dos pressupostos, preocupações e metodologias de pesquisa da já atuante História das Mulheres, mas também reformularam ou contestaram vários outros.

Uma das formas, talvez a mais interessante, de adoção do termo é seu emprego como categoria de análise. Nesse sentido, uma das propostas da História preocupadas com gênero é entender a importância, os significados e a atuação das relações e representações de gênero no passado, suas mudanças e permanências dentro dos processos históricos e suas influências nesses mesmos processos. (PINSKY, p. 162, 2009).

Para SCOTT (1995) gênero é um campo pelo qual o poder é articulado. Desta forma no momento em que é utilizado como categoria de análise é necessário perceber e entender sistemas de significados e processos de significações.

É bastante claro no que diz respeito a linha de pensamento de Joan Scott (1995) a questão de o poder estar relacionado com o caráter normatizado e essencialista que rejeita toda e qualquer representação do individualismo por meio dos sexos e gêneros. SCOTT (1995) esclarece o uso da categoria de

gênero deve contemplar as relações entre o masculino e o feminino no que se refere à diversidade das representações distintas entre os sexos em vários contextos e culturas. Levando em conta as transformações históricas assim como o entrecruzamento que abrange classe, raça, etnia entre outros.

Partindo deste pressuposto, adentremos a sociedade francesa, tentando analisar o começo da “emancipação” feminina. Este fato tem início a partir do século XIX. Talvez as transformações decorrentes da modernização da sociedade francesa naquele século tenham propiciado mudanças na mentalidade dos sujeitos. No entanto cabe colocar que era tudo um princípio, ainda de maneira bastante modesta comparando à proporção que tomou nos dias atuais e as ramificações existentes. A França era um dos países mais liberais da Europa compartilhando esta condição com Inglaterra e Alemanha, o comportamento feminino começa a dissolver paradigmas existentes há séculos. Porém, esta transformação comportamental que ainda era muito pequena, estava apenas no princípio acontecia em uma classe específica a mulher aristocrata. Às outras mulheres pertencentes a classes inferiores ainda eram alienadas e condicionadas a viverem a margem dessas mudanças devido a implicações da condição financeira.

Neste momento na França a mulher aristocrata começa a se liberar, por exemplo, das preocupações maternas, começam a ter a prática de não ter filhos e com isso ganham liberdade propiciada por uma condição financeira. Esta mulher começa a intelectualizar-se, saber outrora reservado aos homens. Pois antes ainda que tivessem acesso a livros e estudo era pertinente a sua condição de mulher sendo preparadas para se tornarem esposas crentes e mães zelosas. No entanto essa concepção sofre uma mudança, pelo menos por parte das mulheres, pois já para os homens era visto com maus olhos. Elas estavam em processo de libertação, mas a sociedade ainda era muito bem estruturada em termos de gênero. Logo precisavam enfrentar grandes obstáculos caso quisessem fugir dos padrões. Muitas ousaram e tiveram êxito outras esbarram em vários fatores e acabaram por serem “esmagadas” por essa sociedade.

Na Arte as questões de gênero não diferem em nada das demais profissões. A mulher era vista como modelo no que se refere a ser a superfície

e a matéria. Já aos homens tinham o domínio e a criatividade. Tanto nas esculturas quanto nas pinturas retratavam as mulheres passivas, deitadas ou sexualmente disponíveis. Ainda que este período seja dito como moderno a mítica da narrativa bíblica mesmo que sutilmente estava inserida na estrutura dos pensamentos na época.

As questões de gênero e classe regiam as práticas artísticas, mesmo que houvesse certa liberdade na França naquele momento. Devido às condições inerentes ao sexo específico e as expectativas sociais homens e mulheres não desfrutassem oportunidades iguais para desenvolver suas carreiras artísticas.

As instituições de ensino da Arte eram de baixa qualidade quando se tratava do público feminino, pois as mulheres precisavam aprender a conter suas ambições para assim não perder sua essência feminina. O homem passava por processos rigorosos de aprendizagem para se tornar uma artista. Pois acreditavam que a mulher era desprovida de talento e incapaz de ser gênio no que se refere à maestria. Mas a questão de gênio foi questionada pelas feministas, pois na palavra genialidade estão implícitos outros conceitos como inspiração, virilidade, criatividade e potência entre outros, o que desqualifica a mulher enquanto artista e gênio. Pode ser talvez um dos motivos da inexistência das mulheres artistas na História da Arte.

As artistas mulheres eram advindas das classes médias e altas, em sua maioria pertencia à aristocracia. Além da condição financeira a mulher que pretendia ser artista enfrentava outro problema a mobilidade, seus movimentos eram restritos ao interior da esfera privada, lugar legitimamente feminino. Não se encaixavam com facilidade ao sistema das Artes, no entanto começavam a ter acesso aos ateliês. No início, os ambientes de criação eram exclusivamente masculinos e aos poucos os artistas homens aceitam a presença feminina em seus ateliês por vezes as tinham como alunas, e lhes ensinavam. As que tinham melhor condição financeira tinham seus próprios ateliês, contudo só conseguiram este fato depois de certa consagração enquanto artista. Aos poucos elas vão se inserindo e participando de salões, mas sempre expostas ao julgamento de sua condição feminina antes de da profissão de artista. A questão da crítica era um ponto crucial para a inserção no Sistema das Artes.

A reestruturação no que diz respeito à diversidade do mundo artístico propiciou às mulheres a inserção em um complexo mercado de arte e as exposições independentes sem júri acabam por ser o motivo de elas alcançarem um caminho profissional que nem sempre era com sucesso garantido.

**CAPÍTULO II. Mary Cassatt e Camille Claudel:
comparações possíveis de trajetórias distintas**

2.1 - Mary Cassatt: aspectos biográficos

Em 1844 nasceu na cidade de *Allegheny* na Pensilvânia, Mary Stevenson Cassatt, filha de Katherine Kelso Johnstone e Robert Simpson Cassatt. Seus antepassados vieram para América no século XVII, advindos da Holanda, Escócia e Irlanda. Uma vez no continente americano, imediatamente inseriram-se nas classes políticas e sociais. Geração após geração foram expandindo sua fortuna.²²

Em consequência destes esforços cumulativos e da crença no trabalho duro de seus antepassados a família de Mary Cassatt possuía sucesso social e financeiro em *Pittsburgh*.

O pai de Katherine (mãe de Cassatt) era banqueiro. Ficou viúvo muito cedo, contudo investiu fortemente na educação de sua filha. Aos dezesseis anos o pai de Katherine falece. Ela herda terras do outro lado do rio na cidade de *Allegheny*, o que lhe permitiu chegar ao casamento com amplos fundos.

Katherine tinha dezenove anos quando se casou com Robert que estava começando seu próprio negócio

Com a idade de vinte e três ele começou seu próprio negócio na empresa de Cook & Cassatt. Nos próximos dezenove anos (1829-1848), ele foi associado havia muitos interesses mercantis em Pittsburgh, incluindo a produção de algodão, e por algum tempo dirigiu uma empresa de expedição comercial, Irwin, Cassatt, & Co. O negócio envolvia a compra de materiais e peles para produtos agrícolas enviado para Pittsburgh ao longo dos rios de Ohio, Kentucky, e em outros lugares e revendê-los aos compradores do Oriente (MATHEWS, 1994, p. 5, tradução minha).²³

²² Todas as informações sobre a trajetória da artista Mary Cassatt contidas neste capítulo são advindas das biografias escritas por Nancy Mowl Mathews intitulada "*Cassatt: a life*", (1994) e Griselda Pollock que traz a obra "*Mary Cassatt: Painter of Modern Women*", (2010).

²³ [...] By the age of twenty-three he had started his own investment business, the firm of Cook & Cassatt. For the next nineteen years (1829-48) he was associated with many mercantile interests in Pittsburgh, including the manufacture of cotton and for some time headed a firm of commission or forwarding merchants, Irwin, Cassatt, & Co. The business involved buying materials-from furs farm produce- shipped into *Pittsburgh along the rivers from Ohio, Kentucky, and elsewhere and reselling them to buyers from the East.*

Mary Cassatt tinha quatro irmãos. Lydia Simpson (1837), Alexander Johnston (1839), Robert Kelso (1842), e Joseph Gardner (1849). George Johnston, nascido em 1846, morreu na infância.



Figura 07: *Peter Baumgärther, Robert Cassatt and His Children, 1854, pencil drawing, in scribed "Baumgärther/1854/Heidelberg." Private collection. From left: Gard, Robbie, Mary, and Robert Cassatt.*

Fonte: MATHEWS, 1994, p.12.

Sua família detinha inúmeros bens e a estabilidade financeira lhes permitia viajar com frequência, e por vezes na Europa por longo tempo.

Estavam em Paris no ano de 1855 quando o irmão de Cassatt, Robert veio a falecer e a família retorna para a Pensilvânia depois de cinco anos na França.

Em 1860, Mary ingressa na *Academy of Fine Arts* na Pensilvânia onde estuda por dois anos. No entanto, resolve ampliar sua área de conhecimento. Se desloca para Paris em 1865 e permanece por um ano tendo aulas particulares com Gérôme copiando pinturas no Louvre. Era de praxe na época artistas em processo de formação passarem por essa etapa. Conhece Eliza Haldeman também estadunidense que ferequentava a mesma classe de Gérôme. Nancy Mathews (1994) explica:

Chaplin, como Gérôme, eram bem conhecidos dos americanos, mas praticavam um retrato de gênero de estilo mais decorativo. Ele foi um dos integrantes de um pequeno grupo de mestres em Paris que

ministrou aulas especificamente para as mulheres (p. 40, tradução minha).²⁴

Cassatt encantou-se com as aulas deste mestre, pois eram bem estruturadas e proporcionavam a experiência de desenhar e pintar modelos vivos. O que diferenciava as aulas da Pensilvânia onde desenhavam moldes de gesso e copiavam obras de arte.

Porém eram aulas particulares. Onde os pais confiavam suas filhas a mestres especificamente “preparados” para ministrarem aulas ao público feminino. Para Tamar Garb (1998) esta situação advinha da hierarquia de prática no mundo artístico em uma sociedade estrutura em termos de gênero

[...] cabia aos homens passar pelos rigorosos processos de treinamento das escolas de arte mantidas pelo governo, enquanto as mulheres eram enviadas para caras e elegantes escolas particulares de arte para aprenderem a ser amadoras talentosas[...] (p. 231).

Tamar Garb (1998) descreve a sociedade francesa do século XIX, e explica que Paris era a cidade capital do mundo.

Cassatt e Haldeman contestaram os padrões de ensino da Arte a mulheres assim como outras artistas mulheres na época. Os paradigmas estavam sendo quebrados. Perceberam que havia necessidade de complementar suas aulas e criaram um grupo de estudos que se reuniam à noite. Dividiam os custos de contratar modelos regulares.

Decidiram deixar o ambiente artificial e em 1867 foram em busca do contato com modelos em seu ambiente natural no campo, em uma localidade próxima a Barbizon quando Cassatt conhece Jean François Millet²⁵ (1814-75). No mesmo ano uma pintura de Mary Cassatt é recusada pelo Salão.

Na sua peregrinação em busca do conhecimento no ano de 1868, Cassatt tem por professor o mesmo mestre de Édouard Manet²⁶ (1832-83).

²⁴ [...] *Chaplin, like Gérôme, was well known to Americans, but practiced a more decorative portrait and genre style. He was one of the small group of masters in Paris who held classes specifically for women.*

²⁵ Artista francês realista do século XIX representou em suas obras cenas da vida no campo.

²⁶ Artista francês do século XIX, é considerado o último apegado as tradições e o primeiro entre os artistas modernos por exprimir uma nova concepção da realidade por meio da Arte.

No início de 1870 continua seus estudos em Roma na companhia da mãe. Seu trabalho é aceito em um Salão. Mas, devido a guerra Franco-Prussiana ela volta para os Estados Unidos.

Em 1871 começa novamente suas viagens, passa por Parma onde trabalha em uma pintura que posteriormente é aceita em um Salão em Paris. No mesmo ano viaja sozinha para Madrid e instala-se em Sevilha. Acompanhada pela mãe em 1872 vai para a Holanda e Bélgica. Passa por Paris e Parma, mas permanece em Roma. No ano de 1874 Degas²⁷ também estava em Roma onde teve contato com uma pintura em um Salão a qual lhe chamou a atenção e procurou saber quem era a artista.

Neste mesmo ano estava acontecendo a primeira exposição Impressionista em Paris. Cassatt tem contato com Louisine Elder (mais tarde Havemeyer) em Paris, ela será uma peça chave na carreira de Cassatt e os impressionistas. Recebe a visita da irmã Lydia. Volta aos Estados Unidos em 1875. Ainda no meio deste ano volta a Paris, onde Lydia a visita mais uma vez.

Em 1877 os pais e a irmã decidiram estabelecer-se com ela em Paris. Convidada por Degas juntou-se aos impressionistas e alugou seu ateliê separadamente.

A sua estréia como novo membro do grupo é adiada devido uma pausa nas exposições. Durante este tempo Cassatt trabalha incessantemente sempre com sua irmã ao seu lado. Os outros impressionistas matinhos têm uma boa relação com Lydia, ela querida por eles.

No dia 10 de abril de 1879, com seus trinta e quatro anos Mary Cassatt estréia, mas a primeira noite era dedicada a convidados ilustres e familiares. Nancy Mathews (1994) descreve este cenário no qual Mary Cassatt estava acompanhada pelos seus pais e sua irmã Lydia elegantemente vestidos, onde ela foi apresentada a alta sociedade intelectual francesa, como se tivesse dezesseis anos e estivesse debutando.

Mary Cassatt estava colhendo alguns frutos, após tantos anos de peregrinação para obter conhecimento necessário e a inserção do campo da

²⁷ Artista francês do século XIX pertencente ao grupo dos impressionistas, contudo criou um estilo próprio e sua obra é bastante realista distanciando-se assim da técnica impressionista.

Arte, juntamente com os outros artistas ela têm o trabalho reconhecido e ainda obtendo lucro.

Seu pai estava orgulhoso e surpreso supondo Mathews (1994). Escreve a seu irmão Alexander que havia ficado nos Estados Unidos relatando o sucesso de Mary ter acontecido da noite para o dia

Em suma todo mundo diz agora que (a) futuro, não importa o que dizem os jornais sobre ela - ela é hoje conhecida no mundo das artes, bem como ao público em geral, de forma a não ser esquecida novamente enquanto ela continuar a pintar! (CASSATT, 1879 *apud* MATHEWS, 1994, p. 137, tradução minha).²⁸

Recorta a crítica de um jornal e anexa a carta para enviar a Aleck e a Gard (assim eram chamados os irmãos de Cassatt pela família):

Não é uma pintura, nem um pastel por senhorita Mary Cassatt que é uma sinfonia requintada de cor. Mary Cassatt gosta de cores puras e possui o segredo de misturá-las em uma composição que é ousada, misteriosa e fresca. A mulher lendo vista de perfil é um milagre de simplicidade e elegância. Não há nada mais graciosamente honesto e aristocrático do que o espelho colocado atrás dela refletindo seus ombros e cabelos ruivos (CASSATT, 1879 *apud* MATHEWS, 1994, p.137, tradução minha).²⁹

Esta crítica pode definir a artista por assim dizer de maneira poética³⁰. Assim é possível ter uma ideia do sucesso alcançado pela artista dentre os críticos.

Eram exposições independentes porque não aconteciam em galerias de arte e sua cede eram em lugares alternativos como apartamentos alugados e os custos eram divididos entre os integrantes do grupo. Talvez este fato represente o início de um cotidiano de vanguarda artística, onde a criticidade

²⁸ *In short everybody says now that in [the] future it dont matter what the papers say about her - She is now known to the Art world as well as to the general public in such a way as not to be forgotten again so long as she continues to paint!*

²⁹ *There ins't a painting, nor o pastel by Mlle. Mary Cassatt that is not an exquisite symphony of color. Mlle. Mary Cassatt is fond of pure colors and possesses the secret of blending them in a composition that is bold, mysterious, and fresh. The Woman Reading, seen in prolife, is a miracle of simplicity and elegance. There is nothing more graciously honest and aristocratic than her portraits of young women, except perhaps her Woman in a Loge, with the mirror placed behind her reflecting her shoulders and auburn hair*

³⁰ As críticas artísticas do século XIX tinham uma característica literária que a transformava antes de qualquer coisa, em poesia.

sobre a imagem e o momento de debate sobre as produções ganhem visibilidade. Estava à artista freqüentando este espaço, uma condição diferenciada dos padrões sociais femininos vigentes.

De 1879 a 1882 o grupo realizou uma exposição por ano, ainda assim paralelamente Mary Cassatt mantinha contatos importantes nos Estados Unidos e sempre tinha uma obra em exposição em alguma galeria, principalmente na cidade de Nova Iorque. E em Paris havia nutrido amizade com Durand-Ruel proprietário de uma galeria de arte bem estabelecida. Foi o primeiro a promover obras impressionistas a partir do início dos anos 1870. Durand-Ruel levou as pinturas de Cassatt e estabeleceu um relacionamento com ela que se desenvolveria ao longo dos próximos vinte anos, esta amizade era o que iria impulsionar o movimento impressionistas para alcançar reconhecimento internacional. Com a ajuda de Cassatt Durand-Ruel leva as obras até as galerias de arte dos Estados Unidos. Seu sucesso lhe deu motivação suficiente para continuar as suas viagens. Juntamente com seu pai passa por várias cidades da Itália como Milão. Quando se deu por conta tinha apenas seis meses para produzir as obras da próxima exposição, da outra vez tinha mais de dois anos. Isso a preocupava. Porém havia se envolvido no processo de gravura, técnica que estava em alta na época. Ela permanece no atelier de Degas produzir incansavelmente. A amizade entre eles havia tomado proporções enormes Nancy Mathews (1994) diz que eles eram vistos sempre juntos. Além de colega de profissão era um amigo social. Ele freqüentava a casa de Mary, assim como freqüentavam o teatro juntos acompanhados pela família de Cassatt. Seguidamente estavam no Louvre estudando os grandes mestres. Mathews (1994) vai dizer que Cassatt de natureza romântica havia nutrido bem mais que amizade por Degas, mas não demorou muita para ele a decepcionar como tinha feito com os outros integrantes. Berthe Morisot já a tinha avisado sobre Degas. Ainda assim, depois da decepção ela continuou leal a ele.

Embora continuasse a valorizar a sua amizade, Cassatt havia aprendido a tomar o que podia de sua inspiração, conselho ou arte quando lhe foi oferecido, sabendo muito bem que ele poderia se retirar ou alterar-se sem aviso prévio. Ela o amava como um amigo e como um artista brilhante para o resto de sua vida, mas ela nunca se permitiu ser traída novamente. Curiosamente, ela nunca mais usou o

tema de teatro ou de qualquer forma reviveu as cenas de flerte que haviam ocupado a ela naquele inverno (MATHEWS, 1994, p. 149, tradução minha).³¹

Degas era criticado por seus companheiros por dar grande importância à questão financeira, mas vale ressaltar que a própria Cassatt visava de certo modo obter lucros com sua arte. Pela sua trajetória narrada, parecia demonstrar bem os resultados que poderia alcançar. Talvez a aproximação com os negócios da família a tinha feito ter essa visão diferenciada no que se referia ao mercado de Arte

Cassatt não era sentimental quando se trata de expor e vender seu trabalho. Quando os membros da família pousaram para suas pinturas a menos que pousassem para retratos previamente designado para a parede da família em particular as pinturas foram tratadas como parte da produção profissional de Cassatt. Ela acreditava desde seus dias de estudante que seu objetivo como artista era expor e vender, para alcançar fama e fortuna. Seu sucesso deriva em grande parte da clareza de sua visão a esse respeito (MATHEWS, 1994, p. 159, tradução minha).³²

Seu pai não concordava com a venda das pinturas as quais pertenciam ao grupo familiar, ele entendia que eram lembranças felizes. Mas Mary as vendeu e depois sob muitos protestos familiares teve de recuperá-las. Seu pai tinha por objetivo não fins lucrativos, queria apenas admirar o talento da filha. Todos os membros de sua família a viram atingir ao sucesso da noite para o dia Cassatt continuava a alcançar os seus objetivos e sua visão era ampla

Um corolário de suas próprias vendas foi a compra simultânea de obras de outros artistas, para si, para outros colecionadores, ou para revenda. Seus motivos foram amplamente generosos. Ela acreditava nas obras que comprava e queria ajudar os artistas monetariamente e de outras maneiras. Mas ela também estava convencida de que

³¹ *Although she continued to treasure his friendships, Cassatt learned to take what she could of his inspiration, advice, or art when it was offered, knowing full well that it could be withdrawn or altered without warning. She loved him as a friend and as a brilliant artist for the rest of his life, but she never allowed herself to be betrayed again. Curiously, she never again used the theater subject or in any way revived the scenes of flirtation which had occupied her that winter.*

³² *Cassatt was not sentimental when it came to exhibiting and selling her work. When family members posed for paintings – unless they posed for portraits designated in advance for a particular family wall – the paintings were treated as part of Cassatt's professional output. She believed since her student days that the goal of an artist was to exhibit and sell, to achieve fame and fortune. Her success stems largely from the clarity of her vision in this regard. (MATHEWS, 1994, p. 159).*

essas obras eram bons investimentos e, muitas vezes calculado o aumento do valor de um Monet, Manet, Degas ou um que tinha comprado ou recomendados para outra pessoa (MATHEWS, 1994, p. 159, tradução minha).³³

Estava consciente no que se reverteria essas aquisições. Cassatt e sua família pertenciam a uma elite cultural e financeira e o seu círculo de amizades incluía muitas pessoas importantes no campo da Arte. O próprio Durand-Ruel já mencionado anteriormente e sua amiga Louisine Havemeyer serão responsáveis pelas intermediações de vendas das obras. Mary Cassatt é responsável pela aceitação dos impressionistas internacionalmente.

As próximas exposições seguiram com altos e baixos. Mary de tempos em tempos precisava afastar-se para cumprir com afazeres familiares. No ano de 1880 a família recebe a visita de seu irmão Alexander, esposa e filhos. Cassatt e a cunhada Lois não se entendiam muito bem, Lydia mediava esta situação. O irmão queria levar a esposa para viajar pela Europa então trouxeram as crianças para que seus pais as cuidassem. Para isso alugaram uma casa de verão e permaneceram por lá durante dois meses. Mary aproveitou para pintar as crianças e sua família.

Acontece mais uma exposição em 1881. Mas em 1882 ela precisou retirar-se devido ao agravamento da doença de Lydia e sua mãe havia apresentado problemas de saúde também.

Mais uma vez alugam uma casa nas intermediações de Paris (campo), para que ambas pudessem se recuperar. Sua mãe melhorou e apesar de todos os esforços possíveis da medicina da época, Lydia não conseguiu ter o mesmo destino. Ela vem a falecer em novembro deste mesmo ano. Mary perde a perspectiva de um futuro de tranqüilidade doméstica que segundo Nancy Mathews (1994) ela intencionava ter ao lado da irmã

Olhando para além da morte de seus pais, ela viu que viver com Lydia seria uma maneira feliz para deslizar até a velhice. Ela estava tão confiante desse arranjo que tinha usado Lydia como um escudo

³³ *A corollary to her own sales was the simultaneous purchase of other artists' works, for herself, for other collectors, or for resale. Her motives were largely generous. She believed in the works she purchased and wanted to help the artists monetarily and in other ways. But she was also convinced that these works were good investments and often calculated the increase in the value a Monet, a Manet, or a Degas she had bought or recommended to someone else.*

contra o caminho óbvio de ação, o casamento (p. 162, tradução minha).³⁴

Sua cunhada Lois relata que várias vezes Mary estava triste e a confidenciava que havia se arrependido de não ter se casado, pois naquele momento não estaria sozinha. Cassatt tinha chegado a um ponto crucial de sua vida, de certa forma estava se questionando as suas escolhas e caminhos trilhados. Neste momento ela estava fragilizada pela perda. Talvez as temáticas usadas por ela em suas obras tenham haver com momentos como esse em sua vida.

Aleck deixa os Estados Unidos e se estabelece com a família em Paris. E por ironia ou por carência Mary se aproxima muito de sua cunhada Lois. Ela ajuda emocionalmente Cassatt naquele momento. Este fato não se restringe unicamente a cunhada, Mary havia se aproximado de seus colegas como Berthe Morisot, Degas e Renoir e suas respectivas famílias com exceção de Degas que ficara solteiro, agora mais uma forte relação de amizade do que o interesse em Arte. Eles freqüentavam a casa da família de Mary assiduamente.

Por certo tempo diminui a intensidade de sua produção artística, pois tinha tarefas domésticas a cumprir como cuidar de sua mãe que estava melhorando gradativamente, mas inspirava cuidados. Ainda assim continua a expor nos Estados Unidos e também em Londres.

Em 1886 foi à última exposição impressionista. Nesta, a obra de Cassatt já apresentava características diferentes das demais expostas anteriormente, estavam mais sólidas e menos espontâneas.

Para Nancy Mathews (1994) ela havia conquistado respeito tanto de seus colegas quanto no mundo maior da Arte parisiense. Sua ousadia tinha levado a sua arte a um patamar de requinte e originalidade. Havia sugestões psicológicas em suas obras. Era uma artista figurativa, impressionista e moderna, tinha o domínio das expressões fisionômicas, era capaz de capturar a gestualidade dos personagens os quais representava. Suas obras se mantiveram em venda por muitas vezes com maior valor que um Degas e um

³⁴ Looking beyond the deaths of her parents, she saw living with Lydia as a happy way to glide into old age. She was so confident of this arrangement that she had used Lydia as a shield against the obvious course of action, marriage.

Monet. Ela alcançou todos os seus objetivos. As abdições para isso acontecem a fizeram pagar um preço alto, um a um foi perdendo seus entes queridos primeiro seu pai falece em 1891. Depois precisa lidar com a perda de Morisot em 1894. Um ano depois a mãe também se vai.

Dedica-se a impressões de imagens de mães e filhos nos anos 1895 a 1897. No ano seguinte volta aos Estados Unidos para receber comissões de trabalhos.

E em 1910 Cassatt vai para o Egito com Gardner permanece por um ano. Gardner falece e Mary Cassatt fica muito abalada e deixa de trabalhar por dois anos.



Figura 08: *Photograph of Mary Cassatt on a camel, Egypt, 1911. Private collection.*
Fonte: MATHEWS, 1994, p. 290.

Em 1908 ela visita uma exposição de Henri Matisse³⁵ (1869-1954) em Paris atendendo a um pedido de Gertrude Stein³⁶. Em 1913 ela trabalha com foco em mães e filhos mesmo ano que é diagnosticada com catarata. Tenta salvar de todas as formas sua visão, mas não obtêm sucesso algum. Em 1917 falece Degas e em 1920 sua cunhada Lois.

No ano de 1915 Louisine Havemeyer organiza uma exposição na galeria de Arte em Nova Iorque, na qual estavam obras de Mary Cassatt e Degas da coleção particular de Havemeyer. Esta exposição foi benéfica para a

³⁵ Artista francês do início do século XX pertenceu ao movimento estilístico Fauvismo. Esse movimento tinha por técnica a simplificação das formas e uso das cores de forma aleatória e que não correspondia a realidade.

³⁶ Escritora poetiza e ativista feminista, foi responsável pela ascensão de vários artistas dentre eles Pablo Picasso.

campanha do sufrágio das mulheres. Tanto Mary Cassatt, como Louisine Havemeyer haviam aderido à causa.

Em 1920, Louisine Havemeyer palestra sobre Cassatt na Associação Nacional de Mulheres pintoras e escultoras.

E em 1926 falece Mary Cassatt.

No ano de 1927 a artista ganha um memorial de exposição na Filadélfia.

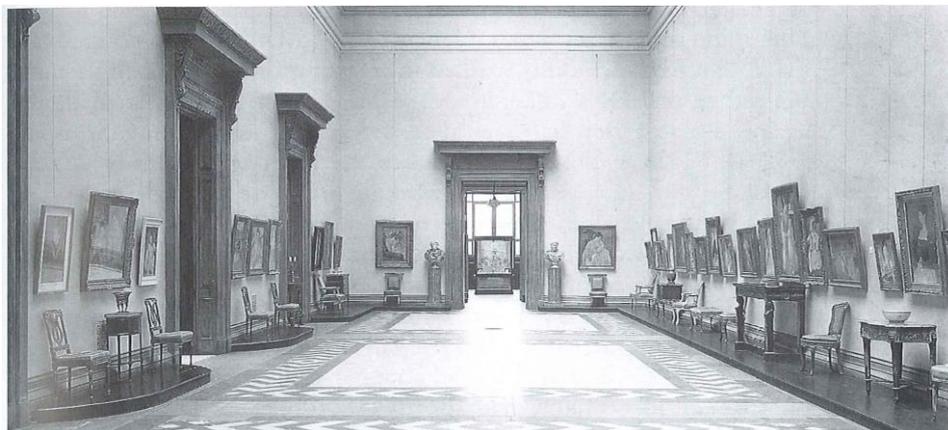


Figura 09: *Mary Cassatt Memorial Exhibition at the Pennsylvania Museum of Art in Philadelphia 30 April-30 May 1927.*

Fonte: POLLOCK, 1998, p. 27.

Ela não formou sua própria família. A nossa percepção fora de que fez as suas próprias escolhas e estava cercada por pessoas do mundo da Arte. No entanto, precisou lidar com ambigüidades dentro de sua trajetória, o que pode ser percebido através de suas produções.

2.1.2 O feminino nos espaços internos e externos representados;

Mary Cassatt deixou um acervo amplo de obras na qual representou o feminino. Ela estava inserida em uma sociedade moderna onde tudo girava em torno do consumo, espetáculo e dinheiro. Pertencia a uma posição social privilegiada e possuía diferentes experiências da de seus colegas os que eram homens. Estes geralmente usavam como temática o nu feminino, o bordel e o bar. No que difere da artista mulher que se apropriava de um contexto bem mais reservado como temática. Havia uma estruturação social na França do século XIX, uma dessemelhança entre os sexos que predominava e pode-se observar o espelhamento dessa sociedade nas obras da artista.

Griselda Pollock (2005) diferencia as representações das artistas mulheres da de seus colegas homens se utilizando do espaço como referência

Elas não representam o território que estavam tão livremente ocupados por seus colegas homens e utilizaram em suas obras, por exemplo, bares, cafés, bastidores [...] A variedade de lugares e temas foi fechado para elas, enquanto aberto a seus colegas do sexo masculino que podiam se mover livremente com homens e mulheres no mundo público socialmente fluido das ruas, popular de entretenimento e troca sexual comercial ou casual [...] (p. 80, tradução minha).³⁷

Havia diferenciação na forma como mulheres e homens se locomoviam na França do século XIX. Os homens tinham ampla liberdade para passear e habitar a cidade da maneira que lhes convinha. O que não estava à disposição das mulheres burguesas que era de onde vinham a maioria das artistas. Mesmo que as mulheres pertencentes a esta classe social pudessem desfrutar das inúmeras atratividades comerciais da Paris moderna, ainda assim seus movimentos eram restringidos, pois se quisessem freqüentar as galerias e ruas de comércio só poderiam fazê-lo se estivessem em grupo ou com damas de companhia.

Tamar Garb (1998) salienta que para as mulheres solteiras era complicado sair à rua desacompanhada, corriam o risco de serem confundidas com uma prostituta, visto que naquela época havia uma polícia de costumes que controlava a quantidade de mulheres nas ruas. Ainda descreve que a mulher não poderia ir a um restaurante, por exemplo, se ousasse a entrar seria um espetáculo para os homens que iriam zombar dela.

A mulher burguesa deveria habitar a esfera privada. Era apropriado para ela circular no jardim particular e no interior da esfera doméstica. Havia também os espaços de recreação burguesa.

A vida social interna representada na pintura de Mary Cassatt refere ao espaço doméstico, a área privada onde a mulher burguesa poderia circular. Espaços como a sala de jantar, a sala de visita, quartos, a varanda e o jardim

³⁷ They do not represent the territory which their colleagues who were men so freely occupied and made use of in their works, for instance bars, cafés, backstage [...] A range of places and subjects was closed to them while open to their male colleagues who could move freely with men and women in the socially fluid public world of the streets, popular entertainment and commercial of casual sexual exchange [...].

privado. Nas obras que analisamos, a representação do território masculino que seus colegas homens habitavam, com exceção de uma obra que retrata a figura feminina no teatro.

Na pintura “*A Woman and a Girl Driving*”, 1881, se observa a representação de uma cena ao ar livre onde uma mulher dirige uma condução ao lado de uma menina. Existe a presença de uma figura masculina ainda que discreta, porém perceptível. A um primeiro olhar pode-se nem perceber a presença dele. Pois se vê a mulher que dirige de forma firme e segura e a menina que a acompanha a julgar pelo detalhe da mão esquerda estar no apoio da condução e a expressão facial pode se talvez entender certa insegurança e apreensão. Contudo o que vem ao caso é a questão de uma mulher estar no comando de uma função especificamente masculina. Levando em conta a época na a qual é criada a obra.

A menina é Odile Fèvre, sobrinha de Degas. Ela vai aparecer em várias outras obras de Cassatt. A mulher que dirige é sua irmã Lydia Cassatt.

Griselda Pollock (2005) coloca que nesta obra Cassatt mostra uma mulher madura que é competente em conduzir uma viagem por um espaço público em contraponto a nervosa menina que a acompanha. Segundo a autora são dois momentos da feminilidade e é uma alegoria para mostrar “as idades da mulher”. É também um panfleto feminista e mostra o engajamento da artista que ao longo de suas obras vai construir um discurso visual que se contrapõe ao discurso criado pelos seus colegas homens o principal discurso excludente e dominante.



Figura 10: Mary Cassatt. **A woman and a girl driving**. Óleo sobre tela. 89 x 130 cm. 1881.
Philadelphia Museum of Art.

Fonte: Disponível em: <<http://www.philamuseum.org>>.
Acesso em: 13 jul. 2016.

Ainda a teórica ressalta uma assimetria histórica de uma diferença social e econômica entre ser homem ou mulher na Paris do século XIX. Diferença essa que segundo ela, era advinda de uma estruturação social que privilegia o masculino. Talvez essa questão explique a presença da figura masculina. Mulheres não andavam desacompanhadas e não eram consideradas capazes de assumir funções predominantemente masculinas.

“*Tea By*”, 1880, representa uma cena tipicamente social burguesa, no interior de um ambiente doméstico: a esfera privada. Duas mulheres estão sentadas em um sofá diante a uma mesa posta com um aparelho de chá provavelmente de prata a julgar pelo que está representado é possível se tratar de porcelana chinesa, visto que na época era de praxe a elite financeira possuir itens um tanto exótico como este.



Figura 11: Mary Cassatt. **Tea by**. Óleo sobre tela. 64 x 92 cm. 1880.
 Museum of Fine Arts, Boston.

Fonte: Disponível em: <<http://impressionistsgallery.co.uk>>.
 Acesso em: 13 jul. 2016.

A mulher que está mais próxima ao espectador parece pensativa e silenciosamente observa algo ou alguém que não é revelado. A outra figura feminina tem o rosto levemente ocultado pela xícara, contudo mantém uma postura tipicamente burguesa ao tomar o chá. Retratam um comportamento burguês, de regramento social feminino, como por exemplo, a forma como se pega uma xícara, a atitude contemplativa, evasiva, passiva.

Na obra "*Woman reading*", 1878-1879 a irmã da artista Lydia é representada. Os tons pastéis usados nesta composição são de extrema suavidade e delicadeza. A pintura é comprimida e parece que a figura escorrega delicadamente em direção ao espectador. Cassatt representa uma mulher lendo. Griselda Pollock (1998) explica que Mary Cassatt transgrediu ao mostrar uma mulher burguesa em uma atividade intelectual. Existem várias outras pinturas de Cassatt retratando a leitura de mulheres.



Figura 12: Mary Cassatt. **Woman reading**. Óleo sobre tela. 76 x 97 cm. 1878-1879. Josylin Art Museum, Omaha.

Fonte: Disponível em: <<http://impressionistgallery.co.uk>>.

Acesso em: 13 jul. 2016.

Pode-se ser que a representação feita pela artista chame a atenção do espectador para o fato de uma mulher de meia idade que no interior da esfera doméstica trabalha sua mente, intelectualizando-se. Da mesma forma, é frequente no final do século XIX a leitura de folhetins, o que pode ser uma das intenções da pintura em questão.

No que se refere às representações em lugares públicos na obra de Cassatt temos o teatro ou ópera. Atentando as obras nas quais Cassatt retratou o teatro, se percebe que como unanimidade ela vai apresentar a mulher em seu camarote. Não será possível ver os bastidores como Degas representou, mais interessado em desvelar intimidades e o erotismo das relações. O interior do teatro e o contato com os artistas do espetáculo era permitido somente aos homens. As mulheres apenas freqüentavam para

apreciar de seus camarotes, sua posição endossada e sempre acompanhada.

Tamar Garb (1998) descreve esta situação

A ópera, portanto, ocupa um lugar especial na iconografia do moderno das artistas, pois nela encontravam um ambiente que podiam freqüentar sem embaraços, mas que também oferecia um vislumbre do espetáculo urbano com o qual tinham um relacionamento, na melhor das hipóteses, desconfortável. É certo que elas não tinham a liberdade de vagar por seus recessos e explorar, sem serem observadas, os seus fascínios ocultos (p. 258).

Por meio da obra “In the Loge”, 1978 pode ser que seja possível identificar traços da personalidade da artista, em seu repertório esta pintura diferencia de todas as outras que “celebram” belas mulheres como espetáculo da ópera.

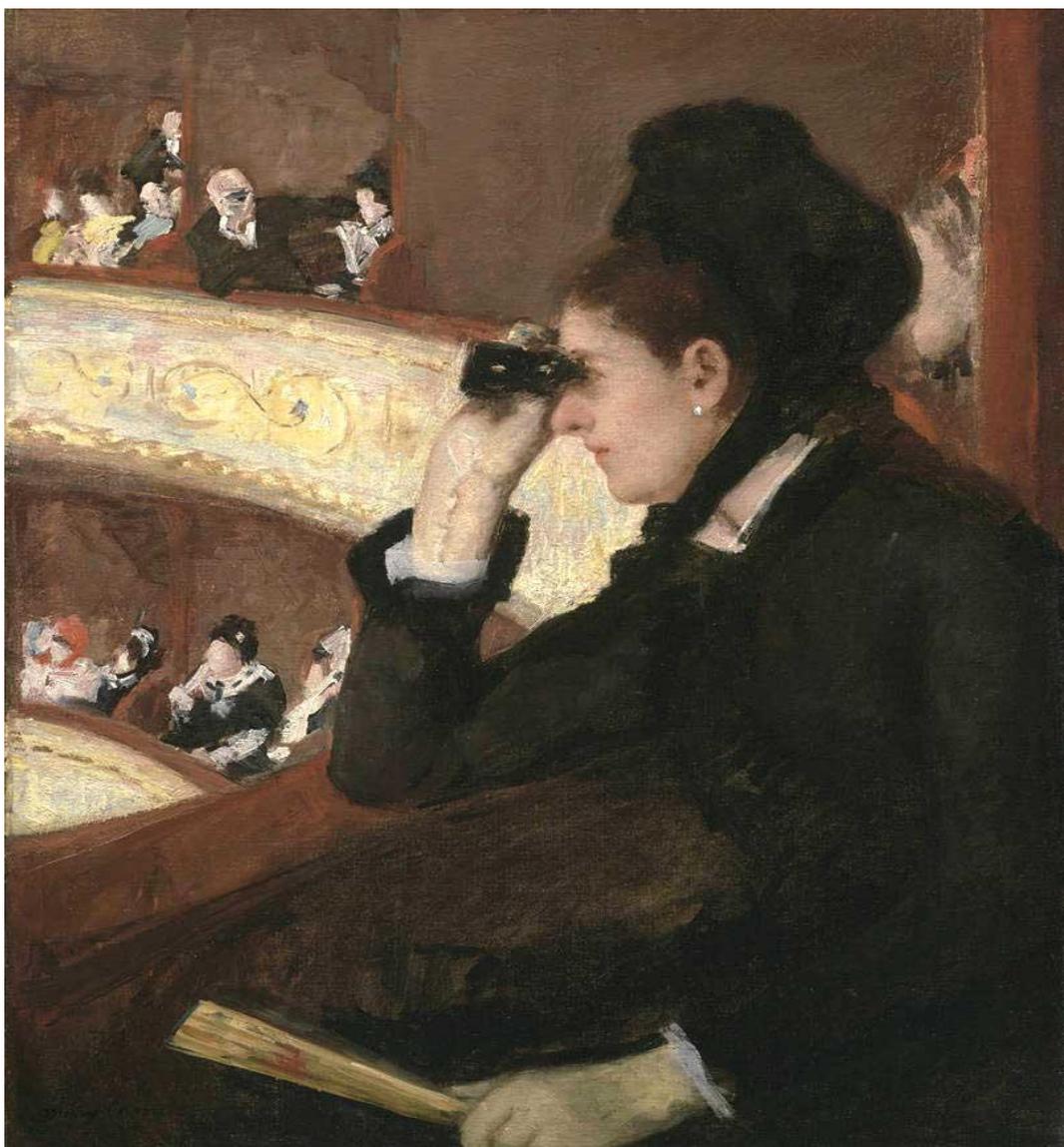


Figura 13: Mary Cassatt. ***In the Loge***. Óleo sobre tela. 81 x 66 cm. 1878. *Museum of Fine Arts, Boston*.

Fonte: Disponível em: <<http://impressionistsgallery.co.uk>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

Uma mulher vestida de preto destoa de tudo antes representado na ópera ou teatro. Ela é representada de perfil, não há contato com o espectador.

É representada sozinha. Segura o leque firmemente na mão. Seus olhos são ocultados pelo binóculo, esta ali para apreciar o espetáculo e não para ser o próprio. No canto da pintura há uma figura masculina ao fundo que em uma atitude de espanto a observa, como que um índice que legitima a inadequação da atitude comportamental e até a expressão corporal da figura feminina representada, agora não mais passiva e contemplativa.

O rosto representado é tão realista que segundo Tamar Garb (xxx), é possível ser ao autorretrato da artista.

Nessa obra a artista acaba por desestruturar o comportamento idealizado social burguesa de uma mulher em um espaço público onde o homem era predominante soberano. Mas o com talvez impacte é a inovação da artista mulher na representação do feminino.

A artista tem entre os seus trabalhos mais admirados as obras em que retratou mães e filhos. Porém Mary Cassatt nunca foi mãe. Então como podemos explicar a identificação da artista com esses modelos? De que forma ela conseguiu captar o entrelaçamento de olhares entre mães e filhos e a imagem de íntimo envolvimento entre eles?

O historiador Frank Ankersmit (2012) defende a existência da verdade proposicional, suposta verdade que cabe ao espectador decidir. E ainda descreve a representação da seguinte forma

[...] se as representações são representações de um representado, os representados devem diferir também, na medida em que um representado é aquilo que é representado por uma representação. Isto obriga-nos a abandonar a visão de que o representado deve ser identificado como o modelo que se senta em frente ao pintor (p. 189).

Para o autor deve-se rejeitar a identidade do representado, pois sempre se procura encontrar algum aspecto da vida real, segundo o mesmo há um distanciamento entre o que é representado e sua representação. Um seve de espelho para o outro em um processo de identificação.

Parte-se desta teoria para se tentar entender a empatia maternal e a intensidade emocional do gesto representado por Mary Cassatt.

Griselda Pollock (1998) relata que Mary Cassatt percebe o seu interesse por Arte quando tem sua mãe como “professora”. Talvez como Katherine Cassatt havia tido a oportunidade de ser educada por uma tutora francesa, e por esse motivo tenha tido o acesso a ensinamentos de Arte. Contudo a Arte aceitável para uma mulher na época, e, por conseguinte foram passados, entre outras especialidades femininas, à filha tais ensinamentos. Cassatt por sua vez não se contentou em aprender Arte como prenda doméstica e foi muito além em seus estudos. Sabe-se também que em sua maioria, os mestres que Cassatt teve ensinavam a arte apropriada para mulheres. Uma arte voltada para a decoração. Desta forma havia uma temática apropriada a ser usada,

conforme Griselda Pollock (1998) pintar mulheres e crianças era típico dentre os demais artistas. Ademais explica que a origem deste tema vem desde o período medieval e renascentista no Ocidente, devido à propagação de uma visualização advinda da teologia do Cristianismo, onde a mulher como “santa”, pura e casta tem em seus braços o menino-filho. Mas essas concepções vão mudando através dos tempos e podemos perceber que,

Com o declínio da hegemonia cultural do cristianismo, desafiado pelo racionalismo iluminista, esta iconografia sofreu uma tradução radical. É já fortemente imaginado o transporte despojado do seu significado teológico, emprestou seu poder evocativo à ideologia emergente das novas burguesias em que as definições, não da natureza divina que se fez carne, mas da natureza dos sexos humanos, deveriam ser determinados por a função de reprodução (POLLOCK, 1998, p. 188, tradução minha).³⁸

Tamar Garb vai dizer que Mary Cassatt se apropriou de uma metáfora do poder feminino no que diz respeito ao desejo de ser mãe para desta forma validar a maternidade como única opção de poder para as mulheres. Frank Ankersmit (2012) define metáfora da seguinte forma

A metáfora é geralmente considerada como um fenômeno puramente lingüístico: a interação semântica entre os termos [...] A metáfora é um jogo de significados – embora, é claro esse jogo tenha conseqüências no modo como olhamos para partes do mundo e/ou para o nosso conhecimento delas e de como podemos lidar com elas posteriormente (p. 196).

Ainda segundo o autor a metáfora nos convida a interação entre os significados dos termos de ambos os lados do par e o significado é projetado na realidade. Sendo assim o apresentado em uma representação é uma maneira de olhar o mundo. E desta forma nós, espectadores, olhamos de uma perspectiva situada no exterior do mundo. É interessante pensar como a artista se apropria da imagem do poder maternal, não tendo filhos e expõe publicamente seus quadros. Entendo que desta forma ela estivesse se expondo também.

³⁸ With the waning of Christianity's cultural hegemony, challenged by Enlightenment rationalism, this iconography underwent a radical translation. Its already heavily freighted imagery, stripped of its theological significance, lent its evocative power to the emergent ideology of the new bourgeoisies in which definitions, not of the nature of the divine made flesh, but of the nature of the human sexes, were to be determined by the function of reproduction.

Tamar Garb (1998) explica que a artista estava em uma melhor posição para observar a maternidade do que seus contemporâneos homens por ser mulher. Desta forma havia menos barreiras entre ela e seus modelos devido à familiaridade com o quarto das crianças.

Em suas obras Cassatt muitas vezes mostra mulheres adultas fazendo tarefas domésticas com as crianças. Estão ensinando-as a ler, banhando-as e alimentando-as. Contudo é evidente que a criança apresentada não está na obra como mera “coadjuvante”, pelo contrário, talvez quando Cassatt se utiliza da temática da maternidade ela está mostrando o complexo processo de se tornar ser humano, assim sendo a artista está especificando a situação psicológica vivida pelo ser humano na infância. Em uma de suas obras, a primeira impressão é de que a questão da ternura do olhar entre mãe e filho se evidencia. Mesmo que se soubesse que ao invés da mãe pudesse se tratar de uma babá. No pastel sobre papel *“Baby's First Caress”*, 1890 existe uma ligação emocional e pictórica entre mãe e filho quando este segura casualmente o queixo da mãe e ela por sua vez tem em sua mão esquerda um pequeno pé da criança.

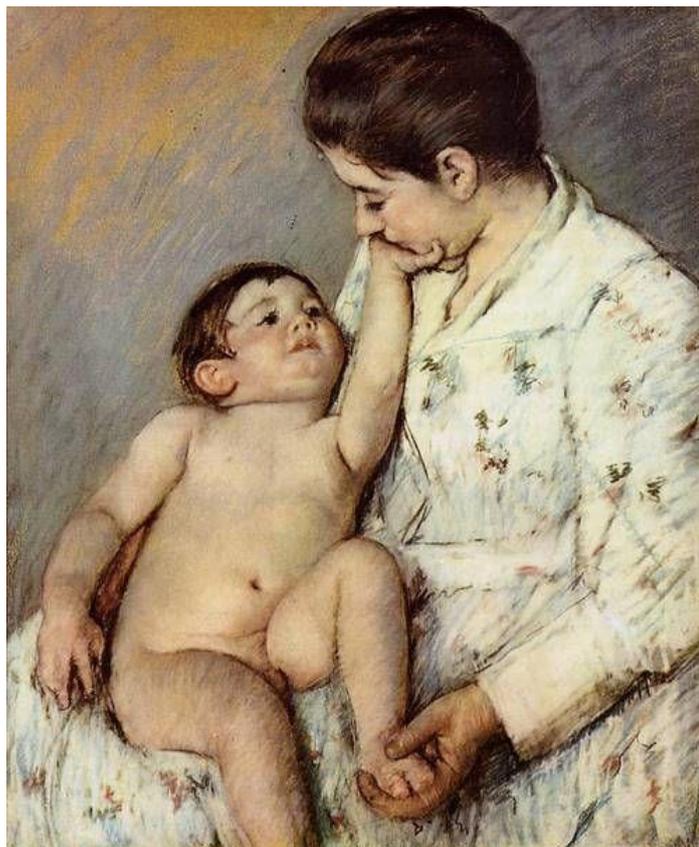


Figura 14: Mary Cassatt. **Baby's First Caress**. Pastel sobre papel, 74 x 59 cm. 1890. *New Britain Museum of Art*.

Fonte: Disponível em: <<http://www.abcgallery.com>>.

Acesso em: 13 jul. 2016.

A obra representa uma cena de toailete da criança. Mary Cassatt vai retratar estas cenas diversas vezes. Um primeiro contato, cenas de cuidado. As figuras estão em primeiro plano, próximas ao espectador. A artista enfatiza o papel ativo da mãe e como se o rosto deva ser identificado e admirado, pois o discurso trata de menosprezar. Cassatt captura o quanto a mulher é ocupada nesse afazer e fica invisibilizada.

Na obra *"Mother and Child"*, 1889, a mãe segura o bebê em seus braços. Ela encontra-se de costas ao espectador, o seu rosto é ocultado. Apenas aparece levemente um perfil, é perceptível que ela executa uma tarefa doméstica e precisa segurar a criança ao mesmo tempo, ou a tarefa executada é com a própria criança. Deve ser levado em conta que a verdade depende da interpretação do espectador conforme Frank Ankersmit (2012) teoriza.



Figura 15: Mary Cassatt. **Mother and Child**. Óleo sobre tela. 73 x 60 cm. 1889. Cincinnati Art Museum.

Fonte: Disponível em: <<https://www.google.com/culturalinstitute/>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

Talvez, mais uma vez Cassatt coloca a criança em evidência. É ela quem faz o contato com o espectador.

“*Mother about to wash her sleepy child*”, 1880 (figura 23) tem-se mais uma cena de toalete, onde a mãe está prestes a lavar o filho que acaba de acordar. A criança ainda está sonolenta e escorrega levemente no colo da mãe que por sua vez a olha cuidadosamente, parece haver uma retribuição.



Figura 16: Mary Cassatt. **Mother about to wash her sleepy child**. Óleo sobre tela. 100 x 65 cm. 1880. Los Angeles County Museum of Arts.

Fonte: Disponível em: <http://impressionistsgallery.co.uk>. Acesso em: 13 jul. 2016.

O rosto da mulher está levemente ocultado, aparece em perfil sob certa perspectiva. A criança novamente é quem conversa com o espectador.

Pode-se também observar em “*Breakfast in Bed*”, 1897, onde apenas o verde usado para construir a cabeceira do leito o qual a mãe está com seu filho diferem dos tons de marfim que sobressaem na pintura.



Figura 17: Mary Cassatt. ***Breakfast in Bed***. Óleo sobre tela. 65 x 73 cm. 1897. *Huntington Library and Art Gallery*.

Fonte: Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/mary-cassatt/breakfast-in-bed-1897>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

Neste caso tanto a mãe quanto a criança estão em evidência, um tanto diferente ao restante das obras da artista que representam mães e filhos. Pode ser que Cassatt convide o espectador a questionar o sentido bom ou mal da maternidade. E a condição da mulher de uma suposta subalternidade, pré-destinação, ou legitimação feminina.

É possível que a artista não pintasse a maternidade, o que pretendia era mostrar a construção da identidade destas crianças e como o ser humano se comportava desde a infância. Suas obras trazem consigo uma carga psicológica cabendo uma análise também multidisciplinar. Em um primeiro momento pode-se entender que a artista tenha um desejo reprimido de ser mãe, mesmo que ela tivesse abdicado, ainda assim ela tem a afinidade em expressar por meio da pintura os sentimentos maternos. Contudo, poderia ter

relação com tantos outros motivos, que vão desde a esfera doméstica da qual tinha acesso, até uma forma de reflexão sobre os espaços destinados a mulher. Existe a possibilidade de ela ter usado uma estratégia, fez com que esta temática se transformasse em uma interpretação pessoal da artista e conseguiu fazer algo que ainda não se vê em obras de outros artistas: se interessou pela infância, pelo comportamento feminino em sua esfera social. É nítida a percepção de que estas mulheres nem sempre estavam contentes nos seus papéis sociais, muitas vezes arregimentados desde o momento do nascimento, através do regimento comportamental, das regras de etiqueta, do alcance e censura de suas ações.

2.2. Os (des) caminhos de Camille Claudel: aspectos biográficos

Em 8 de dezembro de 1864, nasce em *Fère* na França Camille Claudel. Seu pai era Louis-Prosper Claudel e sua mãe Louise Athénaïse Cerveaux. Tinha dois irmãos Paul Louis Claudel e Louise-Jeanne Claudel que assim como Camille possuíam inclinações para as artes. Sua irmã viria a ser pianista e Paul se tornaria um dos maiores poetas da França.



Figura 18: **Louis –Prosper Claudel e os filhos Camille, Louise –Jeanne e Paul Claudel.**

Fonte: Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.fr/fr/collections>
Acesso em 16 de jul de 2017.

Camille pertencia a uma família burguesa, seu pai cobrava hipotecas para o governo. Contudo viveram no campo em um presbitério mantido pelo sacerdote tio da mãe de Camille. Nas biografias³⁹ escritas sobre a artista consultadas para o desenvolvimento dessa pesquisa consta como unanimidade entre as escritoras o fato de o pai de ser uma pessoa amorosa e atenta a educação dos filhos o que difere da mãe, pelo menos no que diz respeito a Camille, é descrita como uma pessoa mesquinha e amargurada. Desde a infância Camille tem problemas de convivência com a mãe. Sempre a criticava pelo seu comportamento um tanto inapropriado para uma menina. Haviam constantes comparações a postura correta de sua irmã Louise.

³⁹ *Camille Claudel, uma mulher*. Anne Delbée, 1988. *Camille et Paul: La passion Claudel*, Dominique Bona, 2006. *Musée Camille Claudel*. Disponível em: < <http://museecamilleclaudel.com> > e no filme *Camille Claudel*, 1915. Dir.: Bruno Dumont. Prod.: Rachid Bouchareb. França: 3B Productions, 2013.

A irmã Louise é mais próxima a mãe, mas Paul sempre teve uma relação fraternal com Camille. Sempre se apoiaram e estiveram juntos na infância .

Desde pequena começa a ter interesse por modelar. Usa o barro como material e surgem suas primeiras esculturas sempre com temáticas bíblicas. Pode ser que sua preferência se apóie com sua estada para aprendizado em 1870 com a irmãs da Doutrina Cristã. Mas sua educação assim como a de seus irmãos foi confiada a um tutor: o senhor Colin.

Provavelmente tenha sido esse tutor que percebeu a vocação precoce de Camille para escultura. E tenha incentivado o pai a ajudá-la. Mesmo contrariado o pai pede a um conhecido artista Alfred Boucher ⁴⁰(1850-1934) para fazer uma avaliação do trabalho da filha. Boucher reconhece o talento de Claudel e começa a aconselhar e a ensinar. Incentiva o pai de Claudel a instalar-se em Paris com a família para que dessa forma Camille possa aprimorar seus conhecimentos. O que soa um tanto complicado aos pais dela, pois uma escultora mulher no final século XIX iria contra a ordem da sociedade no que se refere ao feminino. Uma mulher tinha apenas uma escolha naquele período: o matrimônio. Caso contrário escolheria uma carreira que levaria a solidão e a renúncia familiar. Essa era a grande preocupação dos pais de Claudel. Ainda assim em 1881 a família transfere-se para Paris onde Paul teria a oportunidade de prosseguir em um ensino superior e Camille poderia continuar seus estudos. Ela entra para a Academia Colarossi. Paralelamente ela aluga um atelier com outras mulheres escultoras. Uma vez por semana Boucher a visitava para dar sequência a seu aprendizado. Quando Boucher e convidado a se instalar na Itália ele deixa sua aprendiz aos cuidados do então amigo e também artista Auguste Rodin. No entanto ainda antes de partir Boucher apresenta Camille Claudel a Paul Dubois (1829- 1905) na época presidente da Academia de Belas Artes.

Rapidamente Rodin impressionado pelo trabalho de Camille a convida a frequentar seu ateliê, onde torna-se sua colaboradora, modelo, musa e amante.

⁴⁰ Alfred Boucher (1850-1934) escultor francês premiado, mentor de Camille Claudel. Boucher responsável por ajudar jovens artistas. Em 1881 muda-se para Florença a trabalho, e pede a seu amigo Auguste Rodin para observar e continuar a ajudar Camille Claudel.

Essa relação atormentada interferiria drasticamente na vida dos artistas, principalmente na de Camille.



Figura 19: Retrato de Camille Claudel, aos 20 anos , por César. Retrato de Auguste Rodin por, Étienne Carjat, em 1879. *Musée Rodin*.

Fonte: Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel> Acesso em 16 de jul de 2017.

Assim se inicia um diálogo artístico intenso da mesma forma que a relação amorosa que os dois mantiveram na época. Rodin estava com inúmeras encomendas e precisava de ajudantes percebeu em Camille talento e compatibilidade com seu trabalho. Ela o admirava, dessa forma se entrega sem hesitar. E assim decorre entre altos e baixos durante anos.

Em 1886 ela viaja e permanece na Inglaterra por alguns meses com seu irmão Paul, onde tem a oportunidade de mostrar seu trabalho no Castelo de Nottingham. No mesmo ano retorna a Paris e continua a trabalhar com Rodin. Ainda em 1886 dois eventos familiares deixam Camille envolvida apesar de já não residir mais com a família. O casamento da sua irmã Louise e a conversão de Paul ao catolicismo (Paul Claudel é considerado um dos maiores poetas católicos da França). Rodin aluga um atelier para viver e trabalhar com Claudel.



Figura 20: Folie-Neubourg, rua Canção do Lark, atelier onde Rodin trabalhou com Camille
Foto: Eugène Druet (1868-1916)
Fonte: Disponível em:< <http://www.museecamilleclaudel>> Acesso em 17 de jul de 2017

Em uma das Exposições Universais no ano de 1889 ela tem contato pela primeira vez com a arte japonesa por intermédio de Claude Debussy (1862-1918). Ainda em 1889 Rodin é membro fundador da Sociedade nacional de Belas Artes. E em 1891 Claudel se torna júri desta mesma fundação.

Segundo informações contidas na breve biografia descrita no site no museu da artista Camille aluga uma residência em 1892 independentemente de Rodin, pois acontecia um primeiro rompimento na relação amorosa e profissional. Contudo Camille continua a expor na Sociedade Nacional de Belas Artes. Camille e Rodin produziram muito juntos. A ponto de vermos referencias autorais quase que de imperceptível diferença, ou seja, o que é de autoria de ou de outro. Essa questão dificulta e muito no que diz respeito a estudos relacionados à artista, pois sempre sua obra aparece atrelada ao acervo de Rodin, por vezes devido a características bastante semelhantes, por outras o simples fato dela ter sido aluna e ajudante dele interfere no reconhecimento de seu talento individual. E talvez o que mais seja levado em conta é o fato dela ser uma artista mulher que parece não ter se preocupado com o que a sociedade, ainda que em mudança, conservadora iria pensar ou julgar a respeito de seus atos e suas escolhas.

Em 1893 Camille e Rodin rompem e ela dá seguimento a sua carreira solitariamente. Recebe elogios dos críticos, no entanto sempre elogios comparativos e associando a obra de seu mestre.

Segue trabalhando afastada de tudo e todos, enquanto Rodin está no auge da sua carreira e se estabelece em uma residência com sua esposa Rose Beuret. Na mesma época Paul é transferido para os Estados Unidos a trabalho. Se isola ainda mais. No entanto ela ainda continua a expor trabalhos na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Camille recebe financiamento de pessoas importantes como a condessa de Maigret. O seu contato com Eugène Blot (1857-1938) permite a divulgação de seu trabalho, pois Eugène havia herdado uma galeria famosa em Paris responsável por expor trabalhos dos Impressionistas como Renoir, Monet e Degas entre outros artistas de pertencentes a outros movimentos estilísticos. Em 1905 Eugène Blot lhe dedica uma exposição com onze esculturas dela. Essas obras acabam por ficar na coleção permanente da galeria e seriam exportadas regularmente.

Camille continua mantendo contato com essas pessoas e por vezes vendendo e expondo suas obras. Ao mesmo tempo que acompanha Paul seu irmão em suas viagens internacionais como cônsul.

[...] Quase todo ano, ela exibia na Sociedade Nacional de Belas Artes, no Salão do Outono ou no Salão dos Independentes e exibiu também nas galerias Bing e Eugène Blot. Camille Claudel exibiu também fora da França, em Bruxelas, no Salão da Livre Estética, em 1884, em Genebra, Roma, talvez até em Nova Iorque [...] (COSTA, 2015, p. 66).

Ainda assim a situação financeira de Camille estava precária nesta época e ela tentava usar os meios de que dispunha para resolver, como nessa carta enviada a Eugène Blot em 1905

Sr. Blot
 Você poderia me dar os cinquenta francos que você me deu para o rosto de joelhos, ou um adiantamento do mesmo preço, ou mais de sessenta francos no grupo.
 Tenho sessenta francos de contribuição para pagar, ou sem isso eu vou ser presa amanhã.
 Deixei atrasado por tanto tempo que tenho que pagar tudo.
 Desculpas e r. s. v. p.
 C. Claudel
 (A. RIVIÈRE, B. GAUDICHON, 2003, p. 245. Tradução minha).⁴¹

⁴¹ *Monsieur Blot*

Nessa carta, Claudel explicita sua necessidade financeira, para finalizar o trabalho que intitula provisoriamente como “*rosto de joelhos*” pois se percebe que vive da escultura. Diferente por exemplo, de outras artistas como a Cassatt.

Contudo a partir de 1911 a sua saúde mental se agrava, ela começa a destruir suas obras em uma carta ela relata que havia feito

[...] Lorsque j'ai reçu votre lettre de faire-part, j'étais dans une telle colère que j'ai pris toutes mes esquisses de cire, je les ai flanquées dans le feu, ça m'a fait une belle flambée, je me suis chauffée les pieds à la lueur de l'incendie, c'est comme ça que je fais quand il m'arrive quelque chose de désagréable, je prends mon marteau et j'écrabouille un bonhomme. (...) La grande statue a suivi de près le sort malheureux de ses petites sœurs en cire car la mort d'Henri a été suivie quelques jours après d'une autre mauvaise nouvelle (...). Aussi beaucoup d'autres exécutions capitales ont eu lieu aussitôt après, un monceau de plâtras s'accumule au milieu de mon atelier, c'est un véritable sacrifice humain. [...].

[...] Quando eu recebi a sua carta de convite, eu estava com tanta raiva que eu levei todos os meus esboços de cera, eu ladeado o fogo, ele me fez uma lareira, l aquecê-los no brilho do fogo, é assim que eu faço quando acontece alguma coisa desagradável, eu levo o meu martelo e esmago um homem. (...) A grande imagem tem seguido de perto a desgraça de seu pouco de cera irmãs desde a morte de Henry foi seguido alguns dias após a outra má notícia (...). Também muitas outras execuções teve lugar imediatamente depois, uma pilha de lixo se acumula no meio do meu estúdio, é um sacrifício humano real. [...] (A. RIVIÈRE, B. GAUDICHON, 2008)

Pourriez-vous me donner les cinquante francs que vous disiez me donner pour la petite figure à genoux', ou une avance du même prix ou plutôt soixante francs sur le groupe.

J'ai soixante francs de contribution à payer ou sans cela je serai saisie après-demain.

Je suis en retard depuis si longtemps que j'ai tout à payer.

Excuses et r. s. v. p.

C. Claudel

Camille Claudel à Eugène Blot

s.d. (octobre-novembre 1905)

coll. Part.

Essa carta não possui data, a informação existente a cerca dela no site do Museu da Camille Claudel é de que provavelmente seja do ano de 1912. Nesse trecho Camille descreve como fica perturbada ao receber notícias ruins e como destrói seus trabalhos por conta disso.

Ela perde seu pai no dia 03 de março de 1913, porém não foi avisada do acontecido pela sua família, não comparecendo assim ao funeral.

No dia 10 de março deste mesmo ano ela é internada em um asilo por sua mãe e seu irmão Paul Claudel, diagnosticada de surtos psicóticos. Devido aos acontecimentos já no contexto da I Guerra Mundial, Camille é transferida para um asilo em Montdevergues em 1914. Ela permanece no asilo pelo resto da vida, sua mãe nunca foi visitá-la assim como sua irmã também não o fez. E durante os trintas anos em que ela permaneceu por lá, seu irmão Paul a viu menos de seis vezes. Esses acontecimentos são bem abordados no filme de Bruno Dumont produzido em 2013 e intitulado “*Camille Claudel, 1915*”⁴² a agonia que ela sente em estar em um lugar a qual visivelmente não pertence. Pois é bem evidente que a forma como escolheram mostrar a representação da artista e seu comportamento dentro do asilo confirma que ela não pertencia aquele lugar, diferia das outras internas em todos os aspectos. Em toda a duração do filme ela espera. Espera que a mãe a visite. Espera que o irmão a tire de lá. Espera que o tempo passe e ela possa voltar a viver na simplicidade que seja, como ressalta várias vezes em suas falas durante o longa-metragem.

Domingo

Meu querido Paul,

Ontem, sábado, recebi os cinquenta francos que você teve a amabilidade de me enviar, e que será muito útil para mim, asseguro-lhe (o tesoureiro ainda não me pagou os cinquenta francos "apesar do fato de termos feito uma boa doação há mais de um mês). Você vê o quão difícil é neste asilo e quem sabe se não será pior em um tempo.

Na realidade, alguém gostaria de me forçar a fazer escultura aqui, visto que não faço, me impuseram todo tipo de problemas.

Neste momento das festas, sempre penso em nossa querida mãe. Nunca mais a vi desde o dia em que você tomou a resolução fatal de me enviar para o asilo de insanos! Penso no retrato bonito que eu fiz com ela na sombra do nosso lindo jardim. Os grandes olhos onde havia uma tristeza secreta, a esperança da resignação que reinava em todo o seu rosto, as mãos cruzadas de joelhos com abnegação completa; tudo indicava modéstia, o sentido do dever empurrado para

⁴² “*Camille Claudel, 1915*” filme de nacionalidade francesa, lançado no ano de 2013, dirigido por Bruno Dumont e com duração de 1h e 35min.

o excesso, era mesmo nossa mãe. Nunca mais vi o retrato (mais!). Se você já ouviu falar sobre isso, você vai me dizer. Não penso que o personagem odioso de quem falo com frequência tem a audácia de atribuí-la, como minhas outras obras, seria muito forte, o retrato da minha mãe! (A. RIVIÈRE, B. GAUDICHON, 2003, p. 340. Tradução minha).⁴³

Nesse trecho de um manuscrito enviado a Paul em 1938 pode-se perceber vários fatos, dentre eles a mágoa de Camille por terem a colocado em um asilo. Ela se pune para punir aos outros não fazendo o que mais ama: a escultura. Provavelmente entendiam que essa seria uma das únicas qualidades de Camille. A percepção descrita por ela quanto à personalidade da mãe. Uma mulher com o comportamento típico e adequado no que se refere ao feminino da época. Menciona a questão de Rodin talvez ter se apropriado da escultura que ela fez de sua mãe. E enfatiza para Paul que isso seria demais para ela. Pois segundo a própria Camille ele já teria atribuído a ele a mesma autoria de outros trabalhos executados por ela. Claudel permaneceu nessa agonia por todo o tempo em que esteve presa no asilo. É provável que Paul nunca tenha sanado essas dúvidas com relação a seus trabalhos, visto que ele a visitou pouquíssimas vezes enquanto permaneceu por lá e a saudade de sua mãe

⁴³ *Dimanche, Mon cher Paul,*

Hier, Samedi, j'ai bien reçu les cinquante francs que tu as bien voulu m'envoyer et qui me seront bien utiles, je te l'assure (l'économe ne m'ayant pas encore payé les cinquante francs qu'il me "redoit" malgré qu'on ait fait un bon il y a plus d'un mois). Tu vois combien il y a de difficultés dans cet asile et qui sait si ce ne sera pas encore pis dans quelque temps.

En réalité on voudrait me forcer à faire de la sculpture ici, voyant qu'on n'y arrive pas on m'impose toutes sortes d'ennuis.

À ce moment des fêtes, je pense toujours à notre chère maman. Je me l'ai jamais revue depuis le jour où vous avez pris la funeste résolution de m'envoyer dans les asiles d'aliénés! Je pense à ce beau portrait que j'avais fait d'elle dans l'ombre de notre beau jardin. Les grands yeux où se lisait une douleur secrète, l'esprit de résignation qui régnait sur toute sa figure, ses mains croisées sur ses genoux dans l'abnégation complète; tout indiquait la modestie, le sentiment du devoir poussé à l'excès, c'était bien là notre pauvre mère. Je n'ai jamais revu le portrait (pas plus qu'elle!). Si jamais tu en entends parler, tu me le diras

Je suis bien fâchée de savoir que tu es toujours souffrant, espérons que cela se remettra peu à peu. J'attends la visite que tu me promets pour l'été prochain mais je ne l'espère pas, c'est loin Paris et dieu sait ce qui arrivera d'ici là? Je ne pense pas que l'odieux personnage dont je te parle souvent ait l'audace de se l'attribuer, comme mes autres œuvres, ce serait trop fort, le portrait de ma mère!

Camille Claudel À Paul Claudel

s.d. (novembre-décembre 1938)

SMAF: Société des manuscrits des auteurs français (GAN)

nunca foi remediada devido ao fato de ela não ter ido visitar Camille nenhuma vez.

2.2.1. Os conflitos e simbolismos nas obras da artista.

Ainda que Claudel tenha destruído algumas de suas obras muitas esculturas permaneceram intactas. Há representações em materiais variados como mármore, gesso e bronze que chegaram até a contemporaneidade.

Um dos conflitos que a artista teve de lutar ainda em vida foi a questão da comparação de sua obra/estilo com as de seu mestre Rodin. Essa comparação era feita por críticos e pessoas envolvidas do sistema da Arte da época. Ainda pouco era difícil distinguir quais obras eram realmente da artista, pois com o passar dos anos acaba que nem só o envolvimento amoroso entre ela e Rodin tenha sido evidenciado, suas obras acabaram se entrelaçando de certo modo.

Com a criação e inauguração do Museu Camille Claudel em 2017 é possível diferenciar e ter acesso a informações mais precisas acerca das obras e vida da artista.

Na escultura "*Femme Accroupie, 1884-85*" em que Camille representa uma mulher agachada pode se perceber que apesar de se tratar de um corpo feminino não é evidenciada a sexualidade tão comum em representações feitos por artistas homens. Pelo contrário ela esconde. Esconde o rosto, o seio a genitália. Sua expressão é dramática. Não é uma obra aberta no sentido de ser convidativa. É fechada. A artista não modela o corpo, sim o sentimento. A alma dessa mulher perturbada, triste.



Figura 21: Camille Claudel. **Femme Accroupie**. Gesso patinado. H. 37,50 cm L. 37,50 cm Pr 24,50 cm. 1884-85.
Musée Camille Claudel.

Fonte: Disponível em: < <http://www.museecamilleclaudel.fr/collections/femme-accroupie#top> >
Acesso em 26 de agosto de 2017

Talvez possa se dizer que uma das obras mais conhecidas de Claudel seja “*Sakountala, 1886-1905*”. Se trata da representação de uma lenda indiana que conta a história de um príncipe que sob um encantamento abandona sua mulher e o filho. Depois arrepende-se e pede perdão de joelhos a ela. Estudiosos da obra de Camille entendem se tratar de uma representação acerca da própria situação amorosa que Claudel vivia. Seria uma das obras as quais sua vida pessoal está nitidamente entrelaçada com a profissional. Claudel representa uma figura feminina que têm seu corpo levemente inclinado, e sua cabeça apoiada em um rosto que parece beija-la levemente. Esta figura encontra-se ajoelhada, com os braços envoltos no torço da mulher. Nas biografias e trabalhos escritos sobre Camille Claudel consultados para o desenvolvimento dessa dissertação sempre é mencionado o fato de Claudel

pelo menos uma vez ter ficado grávida. Quando aconteceu ela foi levada por Rodin para uma localidade no campo, longe de Paris. Mas perdeu o bebê aos seis meses de gestação.



Figura 22: Camille Claudel. **Sakountala**. Mármore. 1886-1905. *Musée Rodin*.
Fonte: Disponível em: < <http://www.musee-rodin.fr/en/exhibition/camille-claudel> >
Acesso em 27 de agosto de 2017

Ela ganha uma menção honrosa em um salão quando expõe Sakountala.

Dentre seus trabalhos Camille tem uma série de bustos de pessoas pertencentes a sua família, onde até uma velha senhora chamada Helena que viveu com a família de Claudel foi contemplada. Existem também alguns bustos de Rodin. Mas talvez o familiar mais representado tenha sido seu irmão Paul Claudel.



Figura 23: Camille Claudel. **Paul Claudel à treize ans**. Bronze 1881.
Fonte:Disponível em:< <http://www.camille-claudel.org/pageweb/paulcaudela13ans>>
Acesso em 27 de agosto de 2017

Em “ *Paul Claudel à treize ans ou Jeune Achille, 1881* ” , Camille representa o irmão mais novo em traje histórico em uma postura ereta, firme. Talvez Claudel tenha retrato também as relações de poder existentes entre eles. A relatos em suas biografias que desde pequenos os dois tiveram uma relação de amizade bem intensa. Até quando Camille escolhe viver com Rodin no atelier, ainda assim mantinham contato. Camille viaja por diversas vezes o acompanhando a outros países nas suas funções de consul. Após o rompimento de Claudel e Rodin ela fica em situação financeira delicada, Paul tenta ajudar, mas ela recusa. Mesmo tendo dificuldades Camille ainda tinha seus contatos com o universo artístico e ainda poderia usar suas relações para expor e tentar vender suas esculturas. Existem biografias dedicadas exclusivamente a história dos dois irmãos que se torna complexa através dos tempos. Conforme a escritora Dominique de Bona escreve “ *Camille Et Paul: La Passion Claudel* ” em 2006, narrando episódios da vida dos dois irmãos. Contudo Paul juntamente com a sua mãe é responsável por internar Camille no

asilos. E apesar das suplicas por meio de manuscritos e durante as raras visitas que ele fez a ela, nunca a tirou de lá.

A obra “*La Sirène ou La Joueuse de flûte, 1905*” foi encomendada como uma sereia que tocava flauta. No entanto Claudel opta por representar pernas no lugar da cauda tradicional da sereia, e marca um certo erotismo na peça.



Figura 24: Camille Claudel. ***La Sirène ou La Joueuse de flûte***. Bronze. H. 53 cm. L. 27 cm. Pr. 34 cm. 1905

Musée Camille Claudel

Fonte: Disponível em:< <http://www.museecamilleclaudel.fr/collections/la-sirene-ou-la-joueuse-de-flute>>

Acesso em 27 de agosto de 2017

. Esse fato não agradou Eugène Blot que tinha feito a encomenda da escultura. Mas mesmo assim *La Sirène* permaneceu exposta em sua galeria, a mesma galeria usada pelos artistas impressionistas para suas exposições independentes. Pode-se dizer que essa escultura de Claudel não parece simbolizar nenhuma fase da sua vida, ela difere um pouco das outras obras da artista que na maior parte das vezes aborda temas emocionais.

No acervo de obras deixados por Camille se tem “ *La Valse*, 1889-1905” que assim como *La Sirène* destoa dos tons melancólicos e dramáticos tão característicos da escultura de Claudel. Essa obra possui certa leveza da dança, mas ao mesmo tempo algo que refere a amorosidade, um compartilhamento de emoções.



Figura 25: Camille Claudel. **La Valse**. Bronze. H. 41,050 cm. L. 37 cm. Pr. 20,050 cm. 1889-1905.

Musée Camille Claudel

Fonte: Disponível em: <http://www.camille-claudel.org/>

Acesso em 27 de agosto de 2017

Claudé representa uma dança entre uma figura masculina e feminina. Esse casal se entrelaça de certa forma que quase parecem um ser somente. Existe cumplicidade, delicadeza, amor entre eles. Estão nus, mas em nenhum momento a obra expressa sexualidade. Dentre as pessoas que Claudel conheceu por intermédio de Rodin está o músico e compositor francês Claude Debussy (1862-1918) o qual manteve laços de amizade. Anne Delbée (1988) em sua biografia ficcional sobre a artista insinua que Claudel e Debussy se

apaixonaram, contudo deixa claro que não tiveram nenhum envolvimento amoroso. E então a artista faz essa obra em homenagem ao músico e compositor. Além de Delbée em outras biografias sobre a artista Debussy é sempre mencionado assim como os laços estreitos que ambos mantiveram. Inclusive Debussy possuía uma cópia dessa escultura assim como Eugène Blot. Além deles Camille em uma carta direcionada ao diretor de *Beaux-Arts*, solicita uma visita para nova avaliação de seu grupo “*La Valse*”

21 de dezembro de 1892

Diretor de Belas Artes

Para cumprir as sugestões do Sr. Dayot, Inspetor de Belas Artes, que havia sido encarregado no último mês de examinar meu grupo "La Valse", fiz durante todo o verão estudos de drapanes sobre esse mesmo grupo que agora terminou.

Estou pronta para suborná-los novamente à avaliação do senhor Inspetor e peço para receber sua visita para conhecer sua opinião sobre o meu trabalho.

Por favor, aceite, querido diretor de Belas Artes, meu respeitoso tributo.

Camille Caudel

Escultora

113 Boul 'd' Italie

(A.RIVIÈRE, B. GAUDICHON, 2003, p.91- 92, tradução minha).⁴⁴

E obtém por resposta

para Senhorita Claudel

Senhorita

Tenho a honra de informar-lhe que, de acordo com os seus desejos, uma Inspetor do BA é responsável por ir à sua casa para rever o seu grupo "La Valse" de novo.

(A.RIVIÈRE, B. GAUDICHON, 2003, p.92, tradução minha).⁴⁵

⁴⁴ 21 Dècember 1892

Monsieur le Directeur des Beaux Arts

Pour me conformer aux avis de monsieur Dayot inspecteur des Beaux-Arts qui avait ètè chargè au mois de Juin dernier d'examiner mon groupe " La Valse" j'ai fait pendant tout l'ètè des études de draparies sur ce même groupe qui sont maintenant terminèes .

Je suis prête à les soumenttre de nouveaua á l'exame de monsieur l'Inapecteur et je demande à recevoir sa visite pour connaitre son avis sur mon travail.

Veillez agréer, Monsieur loe Directeur des Beaux Arts, l'hommage de tout mon respect.

Camille Caudel

sculpteur

113 Boul' d' Italie

Camille Claudel au directeur des Beaux-Arts

21 dècember 1892

AN: Archives nationales, Paris. F21 4299

⁴⁵ à M.elle Claudel

M.elle

Ela própria negociava seus trabalhos. Usava dos meios que dispunha e das relações que possuía para se adentrar ao sistema das Artes.

“ *L' Agê mûr*, 1889” é entre as obras de Camille Claudel a mais autobiográfica.



Figura 26: Camille Claudel. *L' Agê mûr*. Bronze. H.61,50 cm. L. 85 cm . Pr. 375 cm. 1889. Musée Camille Claudel.

Fonte: Disponível em : <http://www.museecamilleclaudel.fr/collections/lage-mur>
Acesso em 27 de agosto de 2017

Essa escultura é concebida pela artista logo após o rompimento definitivo com Rodin. Se trata de uma alegoria sobre o tempo. O homem que parece ter meia idade é levado por uma figura também em idade mais avançada representando o destino ou para quem conhece a história de Camille

J' ai l'honneur de vous informer que o selon votre dêsir un insp' des BA est chargè de se rendre chez vous afin d' examiner à nouveau votre groupe " La Valse".

Le sous-secrètaire d'État des Beaux-Arts à Camille Claudel

28 dècember 1892

AN: Archives nationales, Paris. F 21 4299

e Rodin diria que essa figura seria Rose esposa de Rodin. A mulher jovem ajoelhada em súplica seria Camille implorando para que ele fique com ela.

Apesar da trajetória que refere a grandes dificuldades financeiras que se estendem à emocionais, Claudel deixou seu talento evidenciado em cada uma das suas obras. Claudel vivenciou um momento conturbado para o ser artista mulher. O comportamento feminino que foge aos esquemas de passividade, como a produção e tentativa de reconhecimento artístico não poderia ser aceito facilmente naquele período, ainda mais por alguém desprovido socialmente. Ainda que a sociedade não tenha aceito o seu trabalho, assim como e a historiografia tradicional não a tenha dado projeção suficiente, as suas obras perpetuam até a contemporaneidade e são hoje revisitadas, assim como sua trajetória de vida.

Considerações finais

É de senso comum que não tenham existido artistas mulheres, por vezes é possível se depara com questionamentos como: Alguma vez houve uma artista mulher que tenha tido sucesso e talento? Que tenha feito pinturas que se equiparem as de Leonardo da Vinci por exemplo? Algum que outro as vezes se dá por conta e tenta sanar essas dúvidas. Esse fato acontece provavelmente porque historicamente mulheres artistas eram invisibilizadas e as que aprendiam Arte era para fins ornamentais. Dotes atribuídos a feminilidade, o que era aceito pela sociedade. Hoje, o repertório de trabalhos acadêmicos contempla e tenta resgatar a história dessas mulheres que não só existiram, mas também obtiveram sucesso e conseguiram levar seus trabalhos a um patamar tão elevado quanto aos artistas homens. Porém foram esquecidas e obscurecidas pela escrita da história. A partir dos anos 90 o interesse por suas biografias começa a aumentar e elas ganham espaços em uma escrita ainda que sejam historiadoras e filósofas feministas.

Essa dissertação procurou estabelecer a relação entre as histórias de duas artistas que estavam ativamente inseridas no campo das Artes na França no final do século XIX: a estadunidense Mary Cassatt e a francesa Camille Claudel. Tiveram trajetórias distintas, contudo viveram em uma época estava

mudando constantemente e tais acontecimentos interferiram em suas vidas pessoais e profissionais. A presentificação do passado parece dar entender que em um momento tudo parou e todos os caminhos levavam até Paris. Onde o progresso advindo da modernidade estava no auge, tudo girava em torno do comércio. Tudo seduzia. Tudo era moda. Tudo mudava para melhor e pior. A Arte estava lá para questionar os padrões acadêmicos enraizados por séculos. Artistas tiveram de lidar com o progresso de suas técnicas por exemplo no que se refere ao aparecimento da fotografia. As academias abrem espaços para as artistas mulheres. Era um primeiro passo. Os ateliers aceitavam a presença feminina. Mas tudo girava em torno do poder financeiro de que dispunham.

Duas mulheres artistas com trajetórias distintas. Ambas viveram na França em uma época que o mundo estava em transição. Em Paris onde escolheram residir naquele momento, a mudança era sentida com grande intensidade. Esse fato impactou positivamente e negativamente nas escolhas de vida delas.

Os caminhos percorridos por Mary Cassatt desde que escolheu a arte como profissão e deixou a vida que tinha nos Estados Unidos a levaram até Paris, não somente ela, sua família a acompanhou sempre. Na França ela perde sua irmã Lydia precocemente, talvez seja a pessoa pela qual ela tenha tido maior afeto. Lydia a acompanhava na sua vida onde quer que ela fosse. Seus irmãos continuaram a viver nos Estados Unidos, mas Alexander Cassatt sempre vinha a Paris visitá-la. Seus pais permaneceram com ela até falecerem. O pai de Cassatt demonstrava grande orgulho da filha artista ao que parece nas biografias estudadas. Sempre a apoiou no que ela decidisse. Contudo sabe-se também, de acordo com as biografias, que Cassatt era totalmente independente em todos os sentidos, mas não deixou que suas escolhas profissionais interferissem na sua relação familiar. Nunca casou. Abdicou da vida amorosa. Estava interessada em sua carreira.

Camille Claudel nasceu no interior da França. Tinha apenas apoio de seu pai em suas decisões. Ele não mediu esforços para que ela desenvolvesse o talento como escultora. Assim que possível estabeleceu-se com a família em Paris para que Claudel pudesse prosseguir seus estudos, assim como seu irmão Paul que mais tarde se tornaria diplomata e escritor. A mãe de Claudel

era contra a praticamente tudo que envolvesse as escolhas da filha, levando em conta as biografias estudadas sobre a artista. O fato de Camille ser mulher e escolher ter uma profissão a incomodava muito. Ainda mais uma profissão, que na época, era de exclusividade masculina. A relação decaí ainda mais quando Claudel se envolve amorosamente com seu mestre Auguste Rodin que era casado. A relação de Claudel e Rodin interferiu negativamente em sua carreira. Ele, ao que se pode entender pelos manuscritos e biografias a ofuscou, mas não intencionalmente. Pelo contrário Rodin tentou ajudá-la quando precisou, mas Claudel não aceitou. Havia gerado grandes expectativas em torno do romance vivido por eles. Expectativas essas que nunca foram alcançadas. Rodin nunca deixou a esposa. Apesar do envolvimento com Camille ser de conhecimento público. Claudel se desestabiliza emocionalmente por isso. E esse fato é aproveitado por sua mãe juntamente com seu irmão para interná-la no asilo até o fim da sua vida.

Ricoeur exemplifica através da Retórica III de Aristóteles a questão da visibilidade na narrativa: “Esse poder da figura de colocar sob os olhos deve ser ligado a um poder mais fundamental que define o projeto retórico, considerado em toda a sua abrangência, a saber, a faculdade de descobrir especulativamente o que, em cada caso, pode ser própria para persuadir....persuasão não é sedução....ela aparece através da retórica...essa definição da retórica como *teckné* do discurso próprio para persuadir está na origem de todos os prestígios que o imaginário é suscetível de enxergar na visibilidade das figuras da linguagem (RICOEUR, 2007, P. 428)”. A representação-operação pode ser tida como a fase reflexiva da representação-objeto.

Sua tristeza e seu abandono é expressado por meio de sua obra. As esculturas de Claudel exteriorizam todos esses sentimentos. É difícil se perceber alegria, vida e paz. O que a diferencia de Mary Cassatt de certa forma, pois ela traz em suas pinturas a vida das mulheres burguesa, quase como se fosse um relato de costumes e vivências. A artista representa as mulheres da infância à velhice. Por vezes mulheres em seus afazeres domésticos, outras representações trazem a mulher burguesa portando-se em sociedade sempre evidenciando as questões de gênero. Indiretamente talvez,

ou não como no caso das representações de mães e filhos. No que se pode entender ela se aprofunda ao mostrar aquelas mulheres não em relação de afeto mas uma relação de esgotamento físico e talvez mental nas atribuições maternais impostas às mulheres naquela época.

Cassatt participou inúmeras exposições e salões de Arte obtendo sucesso. Tinha investidores, suas relações sociais advindas de sua posição social contribuíram bastante para esses patrocínios. Claudel ao contrário do que se lê a respeito da artista também participou de várias exposições e salões. Não obteve grande sucesso, mas manteve relações com pessoas pertencentes ao mundo das Artes que facilitaram por certo tempo sua vida. No início por intermédio de Rodin. Depois ela mesmo conseguiu admiradores de seu trabalho e por conseguinte investidores. Contudo a relação amorosa dela com seu mestre sempre a perseguiu. A sombra dele estava em seus ombros. A sociedade não a perdoava por isso. Muito menos sua família. Cassatt não precisou expor sua vida particular, simplesmente por que abdicou de tudo por sua carreira. Pode ser que tenha sido premeditado por ela essa escolha ou a vida a tenha levado a outros caminhos que ela julgava serem mais importantes.

Ser mulher não era fácil naquele momento. Escolher uma profissão que era dominada pelo universo masculino era ainda mais complicado. E ter sucesso seria quase impossível se na França naquele final de século o mundo não estivesse se modificando e abrindo espaço para que as mulheres começassem a buscar seus espaços. Essa questão facilitou a vida de Cassatt, mas para Claudel foi diferente. Ela praticamente foi esmagada pela sociedade de seu tempo. Não deram espaço a ela. Teve uma vida turbulenta de arte e dor. Testemunhou a opressão da mulher na sociedade. Uma vida trágica, pode ser dizer que uma das mais trágicas da história da arte. Foi ofuscada, não somente por Rodin, mas também pelo contexto social no qual estava inserida. Na contemporaneidade, depois de novas pesquisas sua história começa a se desvincular da de seu mestre e finalmente sua vida e obra podem ser melhores conhecidas.

Cassatt conheceu o sucesso em vida. Não conheceu limites. Seu trabalho foi adaptando-se através do tempo e acompanhou as mudanças de

estilos artísticos que protagonizou. Além da Arte preocupou-se com ativismo político e principalmente com os movimentos feministas que estavam emergindo na época.

Mesmo que elas estivessem obtendo espaço, a sociedade não era generosa quanto ao comportamento feminino sair fora dos padrões e quem se destacou de alguma forma pagou um preço alto por isso.

A trajetória de Camille Claudel descrita por meio de suas cartas e obras confirma exatamente esse fato. Uma mulher que decide ser artista ainda criança escolhendo uma profissão exclusivamente masculina já esta fora do que se entendia por adequado às mulheres da época. Teve o apoio de seu pai o que a impulsionou a tentar chegar aonde queria. O problema foi que Claudel, mesmo que estivesse moldando no interior da França apresentava características diferenciadas que eram julgadas por quem estivesse inserido no contexto das Artes no que diz respeito a escultura de extrema semelhança ao trabalho de certo escultor em ascensão na época: Auguste Rodin. A vida tratou de colocar Rodin no caminho de Claudel. Ela tornou-se aprendiz, ajudante e amante. Abandonou sua família, foi viver em um atelier. Alimentou fortes esperanças de que Rodin a assumiria, mas ele era casado, pelo menos ao que se sabe tinha uma mulher legítima a qual nunca abandonou. Produziu muito enquanto esteve com ele. Por seu intermédio começou a se relacionar com agentes e críticos de Arte que faziam com que expusesse suas obras. Contudo sempre era lembrada como aprendiz e amante de Rodin, pois seu relacionamento era de domínio público. O que incomodava sua família, no caso sua mãe mais diretamente. Camille rompe com Rodin, se endivida muito e não consegue se reerguer. Após a morte de seu pai, sua mãe junto com seu irmão a interna no asilo, tirando-a de circulação e resolvendo o problema por meios bastantes usados na época quando uma pessoa, principalmente uma mulher acaba por querer tomar decisões sozinha e guiar a sua vida como melhor entendia. Camille morreu no asilo.

Para Mary Cassatt a vida foi mais generosa, teve oportunidades ocasionadas pelo seu poder financeiro. Estudou onde e como desejou. Sua família mudou toda sua vida para adaptar-se as escolhas profissionais e pessoais feitas por ela. Desde jovem demonstrava independência e a usou.

Contudo não afrontou a sociedade como Claudel, ela apenas fez o que o dinheiro proporcionou a uma mulher que desejava ser artista em Paris no final do século XIX. Produziu muito. Expôs junto aos impressionistas e sozinha também por intermédio de agentes. Sua obra não conheceu limites, foi conhecida no exterior também. Seu acervo retrata a vida da mulher burguesa da infância a velhice. Habitou a esfera privada. Teve o cuidado em manter seu comportamento perante a sociedade intacto. Nunca casou. Tornou-se uma personalidade respeitada no meio das Artes e na sociedade em geral. Pagou um preço por ter escolhido a solidão, teve de lidar com os falecimentos das pessoas de quem amava um a um. Perde sua irmã, seus pais e amigos e colegas. Atravessa o tempo, chega no século XX ainda aprimorando seu conhecimento sobre Arte. Suas técnicas mudam, adaptam-se e acabam por ganhar características advindas da Arte Moderna. Antes de falecer se envolve em ativismos feministas.

As duas artistas viveram em temporalidades distintas apesar de mesma espacialidades. Nesse sentido, compreendeu-se que ambas inseriram-se no sistema das Artes por intermédio de suas relações pessoais. Ainda que distintas, suas posições sociais influenciaram para que obtivessem espaço em um campo dominado pela masculinidade. Mary Cassatt conheceu o sucesso e o desfrutou o mesmo não aconteceu com Camille Claudel que teve de lidar com uma sociedade com padrões rígidos no que diz respeito ao comportamento de uma mulher independente demais para a época.

REFERÊNCIAS

ANKERSMIT, Franklin Rudolf. **A escrita da história: a natureza da representação histórica.** Londrina: Eduel, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARTER, Judith. **Mary Cassatt: Modern Woman.** New York: Art Institute of Chicago in association with H.N. Abrams, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política.** Relógio D'Água Editores, 2012.

BERMANN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BULLARD, John. **Mary Cassatt: Oils and Pastels.** New York: Watson-Guption Publications, 1972.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes.** Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2002.

CHESSMAN, Harriet Scott. **Lydia Cassatt leyendo el periódico matinal.** Barcelona: Ediciones B, 2003.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno: Modos & Versões.** 4. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CONLIN, Jonathan. **História de duas cidades: Paris, Londres e o nascimento da cidade moderna.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DELBÉE, Anne. **Camille Claudel, uma mulher**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

EBERSOL, Isadora. **Territórios discursivos de gênero no cinema contemporâneo**: Representação de gênero através da direção de arte. 2015. 186f. Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas.

ELIAS, Nobert. **A Sociedade de Corte**: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FER, Briony *et al.* **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FER, Briony *et al.* **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 219-289.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

HABERMAS, Jürgen. **Direito e Democracia**: Entre facticidade e validade. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1997.

HALE, Nancy. **Mary Cassatt**. Garden City. New York: Doubleday, 1975.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

IGGERS, Georg. "Desafios do século XXI à historiografia." In: **História da Historiografia**. Ouro Preto. N. 4.

JANSON, H. W. **História geral da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MATHEWS, Nancy Mowll. **Cassatt and her circle: Selected Letters.** New York:Abbeville Press, 1984.

_____. **Mary Cassatt: a Life.** New York: Villard Books, 1994.

NOCHLIN, Linda. **The Politics of Vision: Essays on Nineteenth – Century Art and Society.** London: Thames Na Hudson, 1991.

NOCHLIN, Linda. **Why have there been no great woman artists?** In: REILLY, Maura. *Women Artists – The Linda Nochlin Reader.* United Kindom: Thames & Hudson, 2015.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade: a França do século XIX.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade do Século XIX.** São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Estudos de Gênero e História Social.** Revista Estudos Feministas, Vol. 17, n. 1/2009. Pg. 159-189.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art.** London; New York: Routledge, 1988.

_____. **Mary Cassatt: Painter of Modern Women.** London: Thames & Hudson, 1998.

_____. **Mary Cassatt.** London: Chaucer, 2005.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIVIÈRE, Anne; GAUDICHON, Bruno. **Camille Claudel Correspondance.** Collection Arts et Artistes, 2003.

SANTOS, Dominique Vieira dos. **Acerca do conceito de Representação.** Revista de Teoria da História. Ano 3, n 6, Goiânia, dez. 2011, p. 27-53.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p.71-99, jul./dez.1995.

SENNA, Nádía da Cruz. **Donas da beleza**: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX. 2007. 212f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação)- Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, Úrsula Rosa da. **Elementos de estética**. Pelotas: EDUCAT, 1995.115 p. (Série Temática Universitária).

SIMIONI , Ana Paula Cavalcanti; DIAS, Elaine. **Mulheres Artistas**: as pioneiras (1880-1930). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

TEDESCO, Cristine. **“E non dite Che dipingeva come um u omo”**: história e linguagem pictórica de Artemisia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença. 2013. 192f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

ANEXO I - Cronologia de Mary Cassatt, por Griselda Pollock (1998)



1844 Mary Stevenson Cassatt nasce na cidade de Allegheny, na Pensilvânia.

1850-1855 Família viaja para Europa, vivendo em Paris, Heidelberg e Darmstadt.

1855 O irmão Robert falece. Família retorna para a Pensilvânia.

1860-1862 Cassatt estuda na Pennsylvania Academy of Fine Arts (PAFA), na Filadélfia.

1865 Cassatt viaja para Paris. Têm aulas particulares de Gérôme copiando pinturas no Louvre.

1866-1867 Eliza Haldeman junta-se a Cassatt para estudar no atelier de Chaplin. Cassatt visita Barbizon e tem contato com Millet.

1868 Cassatt tem “O jogador do bandolim” aceito no Salão sob o nome Mary Stevenson. Ela viaja para Villiers le Bel para trabalhar com o professor de Manet Couture.

1870 Inverno: viaja com a mãe para Roma a estudos. Exibe “Mulher do

camponês” de Fobello no Salão. Agosto: Guerra Franco-Prussiana. Cassatt de volta para os EUA.

1871 Atende Emily Sartain, na Filadélfia. Queda: Em Chicago, onde vários de seus quadros foram destruídos no Grande Incêndio. Dec: Cassatt e Sartain viajam para Parma, via Rio de Janeiro, e Paris.

1872 em Parma, cópias Correggio, e pinta Duas mulheres jogando flores Durante o carnaval, aceito pelo Salão de Paris. Viaja sozinha para Madrid, visita o Prado, e instala-se em Sevilha.

1873 “Oferecendo o Panal”, um dos súditos espanhóis de Cassatt, exibido no Salão de Paris. Verão: Viaja com a mãe para a Holanda e Bélgica;

1874 Trabalha em Roma, retornando em junho para Villiers le Bel. Degas vê “Ida” sob o nome de “Mary Cassatt” no salão. Primeira exposição da sociedade de exibição

independente (impressionistas). Cassatt atende Louisine Elder (mais tarde Havemeyer) em Paris. Muda-se para Paris, e a irmã Lydia a visita. Oferecendo O Panal e na varanda exibido na National Academy of Design, em Nova York.

1875 Retrato de Lydia rejeitado por Salão, mas a srta. E. C. (untraced) aceitou. Verão: a Filadélfia. Agosto: de volta em Paris, onde Lydia a visita.

1876 Trabalhando em Paris. Segunda exposição coletiva Independente. Expoem Retratos da família e A Festa Musical em PAFA.

1877 Atende Degas, que a convida para juntar-se aos independentes. Pais e Lydia vêm em Paris para estabelecer-se com ela. Cassatt aluga atelier separado. Bacante mostrado em PAFA.

1878 Terceira exposição independente com algumas de quedas. Cabeça de uma mulher (não identificada) mostrada na Exposição Universal de Paris. Tintas Reading "Le Figaro", que é exibido em Paris antes de ser enviado para a Filadélfia. Toreador fumando mostrado na PAFA. At The Opera mostrado em Boston.

1879 Expoem na quarta exposição Independente. Ingressa Degas na revista Le Jour et planejado la nuit, experimentando as técnicas de gravação.

1880 Abril: mostra oito pinturas e desenhos, 8 gravuras na quinta

exposição Independente. Aluga casa de verão em Marly-le-Roi, perto de Morisot e da casa de Manet. Pinta filhos dos irmãos.

1881 Mostra dois pastéis e pinturas na sexta exposição Independente. Durand-Ruel torna-se seu representante. Na ópera mostrado na sociedade de artistas americanos, Nova Iorque (EUA) independentes.

1882 se retira da sétima exposição Independente. Doenças da mãe e da irmã. Lydia falece. Louisine visita Cassatt em Paris.

1883-1885 exhibe pinturas na Sociedade dos Artistas norte-americanos em Nova York e na primeira exposição impressionista de Dowdeswell em Londres. Trabalha fortemente perturbada por cuidar de mãe.

1886 Expoem com oitava e última exposição Independente.

1887-1888 Mostrado por Durand-Ruel em Nova York em primeira grande exposição do modernismo Paris. Famílias dos EUA a visitam. Sra Cassatt Leitura a seus netos mostrados em Londres e Pittsburgh.

1889 junta-se a Société des Peintres-Graveurs com exposições anuais em Durand-Ruel. Louisine Havemeyer vai para Paris.

1890 Exposições com Peintres-Graveurs. Exposição de gravuras japonesas nas École des Beaux Arts.

1891 Exposição individual de conjunto para impressões a cores,

com pinturas e desenhos em Durand-Ruel de, Paris. DEC: pai falece.

1892 Comissão para a construção do Mural para mulher moderna na Exposição Columbian Chicago.

1893 Mulher moderna mural enviados para e exibidos em Chicago. Grande retrospectiva de 100 Cassatt funciona desde 1878 em Durand-Ruel de, Paris.

1894 Compra Château Beaufresne norte de Paris, Berthe Morisot falece.

1895 Abril: Primeira exposição individual na Durand-Ruel, em Nova York. Outubro: mãe falece.

1895-1897 Trabalha em novos processos de impressão e imagens de mães e filhas.

1898 Primeira viagem para os EUA desde 1875 recebe comissões de obras .

1901 Viaja para Espanha e Itália, com Havemeyers como seu consultor de arte. Exposições continuamente em todo EUA para próximas duas décadas.

1904 Feita Cavaleiro da Legião de Honra.

1906 Queima muitas obras iniciais. Irmão Alexander falece.

1908 Viaja para os EUA. Visita exposições de Matisse em Paris, e atende Gertrude e Leo Stein. Durand-Ruel organiza exposição em Paris que, em seguida, viaja para Nova York, Washington e Pittsburgh.

1910-1911 Vai para o Egito com o

irmão Gardner e família. Gardner falece. Cassatt permanece incapaz de trabalhar por dois anos.

1912-1913 Achille Segard começa entrevistas para o livro Mary Cassatt: Un Peintre des enfants et des mères. Cassatt renova amizade com Renoir, enquanto vivia em Grasse.

1913-1914 retoma ao trabalho, com foco em crianças, mães e filhos. Surto de forças WWI mover para o sul de Grasse. Catarata diagnosticada.

1915 Obras de Cassatt e Degas exibidas em benefício ao Sufragio, organizada pelo Louisine Havemeyer, em Knoedler Galerias em Nova York.

1917 Degas falece. Na venda de seu estúdio, a menina do Cassatt Organizando seu cabelo (1886) é catalogada como um Degas. Cassatt tem a primeira operação em várias tentativas infrutíferas para salvar sua visão.

1920 Lois Cassatt, falece; sua coleção de obras impressionistas vendidas, e muitos trabalhos Cassatt desaparecem. Irritada, Cassatt começa a vender ou doar para coleções públicas. Louisine Havemeyer palestras sobre Cassatt a Associação Nacional de Mulheres pintores e escultores.

1926 Mary Cassatt falece.⁴⁶

⁴⁶ **1844** *Mary Stevenson Cassatt Born in Allgheny City in Pennsylvania.*

1850-55 Family travels in Europe, living in Paris, Heidelberg and Darmstadt.

1855 Brother Robert dies. Family returns to Pennsylvania.

1860-65 Cassatt studies in the Antique Class at Pennsylvania Academy of Fine Arts (PAFA) in Philadelphia.

1863-65 During American Civil War (1860-65) family leaves Philadelphia.

1865 Cassatt to Paris. Private instruction from Gérôme while copying paintings in the Louvre.

1866-67 Eliza Haldeman joins Cassatt to study in Chaplin's studio. Cassatt visits Barbizon to see Millet. The 1867 Salon refuses Cassatt's first submission.

1868 Cassatt's *The Mandolin Player* accepted at Salon under name Mary Stevenson. She moves to Villiers-le-Bel to study with Manet's teacher Couture.

1870 winter: travels with mother to Rome and studies under Bellay. Exhibits *A Peasant Woman of Fobello*. Aug: Franco-Prussian War. Cassatt back to USA.

1871 Meets Emily Sartain in Philadelphia. Fall: to Chicago, where several of her paintings destroyed in the Great Fire. Dec: Cassatt and Sartain travel to Parma, via Liverpool, London, and Paris.

1872 In Parma, copies Correggio, and paints *Two Women Throwing Flowers* during the Carnival, accepted at Paris Salon. Fall: travels alone to Madrid, visits Prado, and settles in Seville.

1873 Offering the Panal, one of Cassatt's Spanish subjects: with mother to Holland and Belgium; Fall: to Paris and Parma en route to Rome.

1874 Working in Rome, returning in June to Villiers-le-Bel. Degas sees Ida under name of "Mary Cassatt" at Salon. First exhibition of Independent exhibiting society (Impressionists). Cassatt meets Louise Elder (Later Havemeyer) in Paris. Fall: moves to Paris and sister Lydia visits. Offering the Panal and *On the Balcony* exhibited at National Academy of Design, New York.

1875 Cassatt's portrait of Lydia rejected for Salon, but Mlle. E. C. (untraced) accepted. Summer: to Philadelphia. Aug: back in Paris, where Lydia visits.

1876 Working in Paris. Second Independent group exhibition group exhibition. Exhibits family and *The Musical Party* at PAFA.

1877 Meets Degas who invites her to join Independents. Parents and Lydia come to Paris to set up home with her. Cassatt rents separate studio. *Bacchante* shown at PAFA.

1878 Third Independent exhibition falls through. Cassatt's *Head of a Woman*, (unidentified) shown at Paris Exposition Universelle. Paints *Reading "Le Figaro"* which is exhibited in Paris before being shipped to Philadelphia. *Toreador Smoking* show at PAFA. At the opera shown in Boston.

1879 April: exhibits II works in fourth Independent Exhibition. Joins Degas in planned journal *Le Jour ET La nuit*, experimenting with etching techniques.

1880 April: shows 8 paintings and pastels, 8 etchings at fifth Independent exhibition. Takes summerhouse at Marly-le-Roi, near Morisot and Manet's houses. Paints brother's children.

1881 Shows 11 pastels and paintings at sixth Independent exhibition. Durand-Ruel becomes her dealer. At the Opera shown at Society of American Artists, New York (US independent).

1882 Withdraws from seventh Independent exhibition. Illnesses of mother and sister. Nov: Lydia dies. Louise Elder visits Cassatt in Paris.

1883-85 Exhibits paintings at Society of American Artists in New York and at Dowdeswell's first Impressionist exhibition in London. Work severely disrupted by caring for mother.

1886 Exhibits with eighth and last Independent exhibition.

1887-88 Shown by Durand-Ruel in New York in first major exhibition of Paris modernism

1889 Junta-se a *Société des Peintres-Graveurs* com exposições anuais por Durand-Ruel.

1890 Exhibits with *Peintres-Graveurs*. Exhibition of Japanese prints at the Ecole des Beaux Arts.

1891 Solo exhibition of suite of 10 color prints, with paintings and pastels at Durand-Ruel's, Paris. Dec: father dies.

1892 Commission for Modern Woman mural for Women's Building at World's Columbian Exhibition, Chicago.

1893 Modern Woman mural shipped to and shown in Chicago. Major retrospective of 100 Cassatt Works since 1878 at Durand Ruel's, Paris.

1894 Buys Château Beaufresne north of Paris. Berthe Morisot dies.

1895 April: First solo show at Durand-Ruel's in New York. Oct: mother dies.

1895-97 Works on new printing processes and images of mothers and daughters.

1898 First trip to USA since 1875. Receives portrait commissions there.

1901 Travels to Spain and Italy with Havemeyers as their art adviser. Exhibits continuously throughout USA for next two decades.

1906 Burns many early Works. Brother Alexander dies.

1908 Trip to USA. Visits Matisse exhibition in Paris, and meets Gertrude and Leo Stein. Durand-Ruel organizes exhibition. Illnesses of mother and sister. Nov: Lydia dies. Louise Elder visits Cassatt in Paris.

1910-11 To Egypt with brother Gardner and family. Gardner dies. Cassatt unable to work for two years.

1912-13 Achille Segard begins interviews for book *Mary Cassatt: Un Peintre des enfants et des mères*. Cassatt renews friendship with Renoir while living in Grasse.

1915 Works by Cassatt and Degas shown in Suffrage Benefit Exhibition, organized by Louise Havemeyer, at Knoedler's Galleries in New York.

1917 Degas dies. At the sale of his studio. Cassatt's *Girl Arranging her Hair* (1886) is catalogued as a Degas. Cassatt has the first

operation in several unsuccessful attempts to save her eyesight.

1920 Lois Cassatt, sister-in-law, dies; her collection of Impressionist works sold, many early Cassatt works disappear. Angered, Cassatt starts to sell or donate to public collections works she would have willed to the family. Louise Havemeyer lectures on Cassatt to National Association of Women Painters and Sculptors.

1926 Mary Cassatt dies.

ANEXO II – Cronologia de Camille Claudel, por Anne Dellbée (1988)



1864 Nasce Camille Claudel.

1866 Nasce Louise-Jeanne Claudel, irmã de Camille.

1870 Louis- Prosper Claudel, pai de Camille é nomeado para *Bar-le-Duc*.

1876 Louis-Prosper Claudel nomeado para *Nogent-sur-Seine*. Camille se encontra com Alfred Boucher.

1879 Louis-Prosper nomeado para *Wassy-sur-Blaise*.

1880 A família chega em Paris.

1881 Camille entra na Academia Colarossi. Ateliê na rua *Notre-Dame-des-Champs*.

1882 Camille é recebida por Paul Dubois, diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Expõe “*A Velha Helena*”.

1883 Primeiro encontro com Auguste Rodin. Retrato de Mme.B. “*Busto de Paul Claudel aos treze anos.*”

1884 *Paul Claudel aos 16 anos.* “*Busto de Loius-Prosper*”. Retrato a óleo Mme. Louis-Prosper Claudel. Trabalha com Rodin.

1885 Trabalha com Rodin. *Mulher Velha: Helena* em terracota.

1886 O Retiro-Pagão (nome dado a residência a qual Rodin aluga para Camille) – *Folie Neuborg*. *Paul Claudel aos 18 anos. Busto de Rodin* (terrecota).

1887. É estagiária no ateliê de Rodin, rua de *l’Université*. *Busto da jovem Louise* (bronze). *Retrato de Rodin* (óleo). *Torse de femme* (gesso). *O jovem Romain*.

1888 *Paul Claudel aos 20 anos* (pastel). Esculturas de Ferdinand de Massary. *Louise de Massary* (pastel). *Busto de Rodin* (gesso). *Sakuntala*. Salão dos *Champs-Elysées*.

1889 *A prece. Charles Lhermitte*. Monumento em Villeneuve recusado.

1890 Viagem a *Touraine, Anjou*. Castelo de Islette, *Azay-le-Rideau*.

1891 13 de fevereiro: Claude Debussy, carta de adeus à desconhecida.

1892 Novo endereço: *Boulevard d’Italie*,113. *Busto de Rodin* (bronze)

1893 *A Valsa* (gesso). *Clotos* (gesso). Salão do Champ-de-Mars. Artigos de Geffroy e de Mirbeau na *Revue encyclopédique*. Camille só em Islette.

1894 Camille se afasta de Rodin. *O deus desvanecido* (gesso). Retrato da *Pequena Castelã*. Salão Champ-de-Mars. Camille em Guernesey no verão.

1895 *Estudo a partir de um japonês* (gesso). *Jeanne criança* (mármore). *O pintor* (bronze). *As tagarelas* (gesso). Artigo estusiástico de Mirbeau. Em maio reatamento das relações de Camille Rodin. Grupo *Sakuntala*. Em 10 de outubro: doação ao Museu de Châteauroux.

1896 Remessa de 19 esculturas à Exposição de Genebra.

1897 Encomenda do Monumento a Daudet (amigo de Paul Claudel) recusada. *Clotos* no Museu de Luxemburgo. *A Valsa*. *As tagarelas* (jade) em maio. Artigo de H. De Braisne. Torna-se sócia. Novembro encomenda de dez bustos de Rodin em bronze. Camille está doente.

1898 Deixa Boulevard d'Italie e se instala na rua *Turenne*, 63. *Hamadryade* (mármore e bronze). *Profonde pensée cheminée* (para a família Peytel). Ruptura definitiva com Rodin.

1899 Mudança de endereço: *Quai de Bourbon*, 19. *Retrato do Sr Conde*. *Clotos* (mármore). *A idade madura* (gesso). *Perseu* (maquete).

Exposição no Salão de Belas Artes. *Os caminhos da vida*. Salão da Nationale. Encontro com o general Tissier.

1900 Têm vontade de acompanhar Paul Claudel ao consulado.

1901 Artigo de C. Mauclair.

1902 Tissier manda fundir o grupo. *Os caminhos da vida*. *Perseu* (mármore).

1903 Artigo de Réval sobre Camille. *A idade madura*, 2º projeto (bronze). Cartas a E. Blot, seu editor. *Figura de joelhos*. *Fauna* (gesso). *Sereia*. *Cheminée*. *Frileuse*. *Perseu* (bronze). Encontra-se Henry Asselin.

1905 Verão estada com Paul Claudel nos Pirineus. *A Fortuna* (bronze). *Retrato de Louis-Prosper Claudel* (cranyon). *Paul Claudel aos 37 anos* (bronze). *Vertume e Pamone* (mármore). *Sakuntala*. *Mulher se aquecendo* (mármore). *A sereia*. Novembro Camille cai doente. De 4 a 16 de dezembro: última grande Exposição. Camille Claudel, por Eugène Blot.

1906 Começo das fugas de Camille. Destruição de suas esculturas.

1913 Morte de seu pai Louis-Prosper em 3 de março. Em 10 de março, internção de Camille Claudel em Ville-Evrard. Em julho: internação em Montdevergues.

1943 Em 19 de outubro morre Camille Claudel em Montdevergues.