

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7




9 788585 720957



Académie Julian e a formação de artistas brasileiros

Ana Paula Cavalcanti Simioni*



 desde a montagem da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, a viagem à Europa desempenhou um papel estratégico: permitia que os aspirantes à carreira artística se defrontassem com as obras e ensinamentos dos “grandes mestres”. Esses funcionavam como modelos que deveriam guiar a produção dos mais jovens, lições a serem incorporadas e citadas em suas obras. Foi durante a gestão de Félix Émile Taunay, em 1844, com a regulamentação do Prêmio de Viagem, que finalmente se concretizou a meta de enviar os melhores alunos ao exterior. Até 1855 Roma constituía o principal destino dos estudantes, mas, aos poucos a capital italiana cedeu espaço para Paris, alçada à condição de metrópole cultural do século XIX, chegando a congregar cifras notáveis de artistas estrangeiros, esses seriam 4.000, segundo Jacques Lethève¹.

Para muitos, a *Académie Julian* era o primeiro endereço buscado em Paris. A escola inaugurada em 1867 por Rudolf Julian (1839-1907) – um antigo aluno de Léon Cogniet e Alexandre Cabanel – consagrou-se internacionalmente pelo ensinamento em moldes comuns àqueles oferecidos pela *École des Beaux Arts*. Por meio da contratação de um grupo seletivo de professores, da disponibilização de estudos a partir do modelo vivo durante todo o dia, mesmo em períodos de recesso e, finalmente, por sua inovadora maneira de conceber ateliês exclusivos para mulheres, a *Académie Julian* firmou-se como instituição central, ainda que de caráter privado, no meio artístico parisiense. Com efeito, em pouco tempo tornou-se um império: o próprio jornal da *Académie*, publicado entre 1902 e 1912, fonte fundamental para esta investigação, noticiava em 1906 que a escola, inicialmente contava com não mais de 5 discípulas, mas em 1885 já possuía 400 alunas do sexo feminino e, quatro anos mais tarde, atingia a cifra de 600. Em duas décadas o diretor inaugurara 9 ateliês espalhados pela cidade de Paris; entre esses 5 dirigidos aos alunos do sexo masculino e os demais às mulheres².

* Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo; docente do Instituto de Estudos Brasileiros- USP. Autora de **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Edusp/ FAPESP, 2008. Email: anapcs@usp

¹ LETHÈVE, Jacques. **La vie quotidienne des artistes français au XIXème siècle**. Paris: Librairie Hachette, 1968.

² **Journal de l'Académie Julian**. Paris, nº1, ano 7, 1906.

A *Académie Julian* atraía discípulos franceses, americanos, poloneses, espanhóis, ingleses etc. Seu sucesso internacional fazia-se sentir também no caso de brasileiros. Ainda que a maior parte dos estudos sobre a questão da circulação e recepção dos modelos artísticos franceses frise o papel da *École de Beaux Arts*, cumpre notar que, a documentação consultada em Paris revelou apenas 5 nomes de artistas brasileiros nessa instituição (Almeida Jr., em 1878; Pedro Américo de Figueiredo e Melo em 1863; Rodolfo Amoedo em 1899; Lucílio e Georgina de Albuquerque, em 1910), ao passo que *Académie Julian* assinalou, segundo as listas disponíveis nos *Archives Nationales* concernentes aos artistas homens, a passagem de 79 brasileiros pela escola; enquanto que os documentos sobre os ateliês femininos, em mãos de um particular, mencionam 14 artistas patricias. Tais dados apontam a necessidade de investigar o tipo de formação legada por tal instituição tendo em vista sua centralidade para as trajetórias de artistas brasileiros, com o que pretendo contribuir para uma questão que foi levantada inicialmente por Jorge Coli, a seguir por Caleb Faria Alves, em meu próprio doutorado defendido em 2005 e, em texto mais recente, por Arthur Vale³.

Nesta apresentação procurarei debater três questões: primeiramente, as razões para a centralidade da *Academia Julian* no sistema artístico francês de finais do XIX e inícios do XX, e, por intermédio do caso de Georgina de Albuquerque, a mais afamada pintora acadêmica brasileira do período, sugerir algumas possibilidades de interpretação sobre uma segunda questão, concernente a um suposto “estilo” advindo da *Académie Julian* e, finalmente, arrolar algumas razões para seu obscurecimento historiográfico.

Em finais do século XIX, havia um conjunto significativo de ateliês particulares concentrados em Paris, tais como o Ateliê Colarossi, a *Académie Suisse*, a *Académie de la Grand Chaumière*, etc. O que distinguia a *Académie Julian* desse conjunto, tornando-a mais atraente do que as demais? Entre as razões possíveis, pode-se apontar primeiramente a questão do ensino artístico: a escola dispunha de modelos vivos em período integral, bem como facultava aos estudantes os mesmos métodos de ensino empregados na *École de Beaux Arts*, de sorte a funcionar, em um primeiro momento, como uma espécie de “cursinho preparatório” para o ingresso na prestigiosa academia oficial, cujos exames desde o regulamento de 1863 tornaram-se muito rígidos, especialmente para estrangeiros.

³ COLI, Jorge. **A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional**. Campinas: IFCH/UNICAMP, Tese de Livre docência em História da Arte, 1997; ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. Bauru: EDUSC, 2003; SIMIONI, Ana Paula C. **Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras**. São Paulo: FFLCH-USP, Tese de Doutorado em Sociologia, 2005; VALLE, Arthur. **Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930)**. **19&20**. Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm

Além disso, é preciso frisar que ela ocupava uma posição privilegiada no campo acadêmico francês na medida em que contava em seu corpo docente com mestres renomados, os quais detinham as posições dominantes nos salões. Fizeram parte do seu quadro docente: Jules Lefèbvre, membro da Academia em 1891 e presidente do júri de pintura na *Société des Artistes Français*; Tony Robert-Fleury, presidente da *Société des Artistes Français* e professor da EBA desde 1905; William Bouguereau, membro da Academia em 1876, professor da EBA em 1888 e presidente da *Société des Artistes Français* desde 1902; Gabriel Ferrier, membro da Academia em 1896 e chefe de ateliê de pintura na EBA desde 1904; Jean Paul Laurens, professor da EBA em 1885 e membro da Academia desde 1891; Gustav Boulanger, professor da EBA em 1883; M. Baschet, eleito para a Academia em 1913; F. Schommer, professor da EBA em 1910; Raoul Verlet, professor da EBA em 1905, além de Paul Gervais, Henry Royer e Paul Landowski.

O pertencimento à Academia implicava a possibilidade de eleger os júris dos Salons e de proclamar os vencedores do *Prix de Rome*. Certamente os professores contratados por Julian tendiam a aprovarem seus próprios discípulos, que conheciam bem e que seguiam seus próprios preceitos, do que desconhecidos. O sucesso dos seguidores poderia ser encarado como uma glorificação dos próprios mestres e isso trazia não apenas reconhecimento, mas também novos alunos e, portanto, mais recursos⁴; montava-se assim um círculo vicioso por meio do qual professores e alunos se promoviam mutuamente, garantindo a reprodução das posições dominantes e dominadas.

Em 1889, um grupo de alunos assinou uma petição contra a política clientelista exercida pela academia particular⁵. Segundo os peticionários, Bouguereau e Lefèbvre, membros da EBA e da Academia, apadrinhavam, dentre seus alunos, os que o eram também na Académie Julian. Isso pode ajudar a explicar a permanência de vários alunos na escola, mesmo após terem sido recebidos pela EBA, situação que era estimulada por meio de abatimentos nas matrículas e nos preços dos cursos que eram fornecidos⁶. A mesma política funcionava com relação ao *Salon*. Tony Robert Fleury, docente da *Académie Julian*, por intermédio de sua amizade com Bonnat e Carolus-Duran,

⁴ No jornal da Académie, veicula-se, em 1904, que dentre os 107 novos ingressantes da EBA, 44 eram discípulos de Julian. Entre as mulheres o índice é mais alarmante: 7 entre 10 aceitas eram egressas da escola. Como o jornal, nessa época, já era basicamente um meio de propaganda usado pela escola, vê-se que os concursos eram um importante sinal de prestígio no meio e deveriam servir para repor e alargar a clientela. **Journal de l'Académie Julian**. Paris, n°2, novembro, 1904.

⁵JACQUES, Annie. *Les Beaux Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris: ENSBA, 2001. Originalmente publicado em **La Curiosité Universelle**, 23 de setembro de 1889.

⁶ O jornal da Académie veiculava várias condições especiais de pagamento para os alunos recebidos na EBA. Consultar: **Journal de l'Académie Julian**. Paris, n°1, ano 3, novembro, 1903, Paris (BNF). Uma das alunas a desfrutar desses descontos foi a própria Georgina de Albuquerque.

presidentes do júri de pintura, indicava não apenas quais jovens artistas poderiam ter suas remessas aceitas, mas ainda palpitava na disposição das telas⁷.

Em 1904, o jornal da *Académie Julian* anuncia, orgulhosamente, que entre os 107 alunos aprovados no concurso da EBA, 44 eram alunos da escola. No caso das mulheres, o fato era ainda mais notável: entre as 10 recebidas, 7 eram alunas de Julian⁸. No ano seguinte, a capa do jornal reafirma a centralidade de seus professores: Robert-Fleury havia sido reeleito presidente da *Société des Artistes Français*, Jules Lefebvre ocuparia a presidência do júri de pintura para o Salão de 1905, enquanto Mercié faria o mesmo no caso da escultura⁹.

O significado da *Académie Julian* era ainda maior para formação das carreiras femininas. Sabe-se que Academia passara a não mais aceitar mulheres entre seus membros desde sua reorganização promovida com a Revolução, em finais do século XVIII. Se até tal data essas poderiam ser aceitas no limite de 4, e caso fossem julgadas “excepcionais” por sua majestade, com a nova era, foram formalmente excluídas da *École des Beaux Arts*, entretanto, era lhes facultada a possibilidade de participar das exposições de arte e concorrer aos prêmios aí distribuídos¹⁰. Foi apenas em 1897 que puderam ingressar como alunas regulares na *École de Beaux Arts*, e somente em 1902 que puderam se inscrever para concorrerem ao *Prix de Rome*. O fechamento institucional às mulheres derivou, em larga medida, do papel central que o estudo do nu adquiriu na formação dos artistas, visto como uma prática indecente para o sexo “frágil”. Com isso, as artistas eram aliadas do conhecimento do modelo vivo, justamente no momento em que este se tornara tão essencial para a figuração dos heróis. Estes por sua vez, tornaram-se fundamentais na composição das pinturas históricas, gênero mais alto da hierarquia. Assim, estar incapacitado de representar com perfeição o corpo humano implicava a exclusão do gênero mais elevado dentro dos rígidos cânones acadêmicos¹¹.

⁷ Marie Bashkirtseff se recordava de um episódio esclarecedor; quando o mestre lhe disse: “Haverá certamente no Salão, disse Tony, coisas vinte vezes inferiores a essas, mas não se pode ter certeza absoluta pois o pobre júri vê passar cerca de 600 obras por dia, e recusa, por vezes, coisas que foram vistas de mau humor; mas você tem algo por você, o aspecto, que é de tonalidade agradável. Além disso, há Lefebvre, Laurens e Bonnat que são totalmente meus amigos [...]. BASHKIRTSEFF, op. cit, p.177. Tradução da autora. Para aprofundar a questão da relação entre os júris dos salões e os professores da Académie Julian, consultar: NOEL, Denise. **Les Femmes Peintres au Salon**. Paris, 1863-1889. Paris: Université de Paris VII- Denis Diderot, 1997, p.152-6.

⁸ **Journal de l'Académie Julian**. Paris, 1904, nov, nº2.

⁹ **Journal de l'Académie Julian**. Paris, 1905, jan, nº4.

¹⁰ A este respeito consultar: LANDES, Joan. **Women and the Public Sphere in the age of the French Revolution**. New York: Cornell University Press, 1988.

¹¹ NOCHLIN, Linda. **Art and Sexual Politics**. New York: Maxilimilian Publishing and Co, 1973.

Entretanto, ao longo dos oitocentos, muitas artistas expuseram¹², algumas obtendo mesmo notoriedade em sua época¹³. Isso foi possível graças a proliferação de ateliês privados dentre os quais se destacou a *Académie Julian*¹⁴. Pouco depois de sua fundação, em 1868, a escola assinalava a existência de turmas mistas (em 1873). A partir de 1880, o diretor se deu conta de que as turmas exclusivamente femininas teriam ainda mais sucesso em virtude da pudicícia de muitas alunas francesas, as quais não negavam seu desconforto em coabitarem o mesmo espaço de colegas homens¹⁵. Nas novas turmas, as jovens encontraram uma formação equiparável à dos homens, podendo exercitar-se no estudo do modelo vivo, diariamente, contando ainda com as lições fornecidas pelos grandes mestres que também lecionavam na EBA. O único senão é que ali deveriam estar dispostas a pagar caro por tantos privilégios: as mensalidades e as anuidades para mulheres custavam, geralmente, o dobro das masculinas¹⁶.

Um outro aspecto positivo para o público feminino era a ênfase dada à formação de retratistas. Julian acreditava que, diferindo da pintura de história que por suas proporções gigantescas e sua carga simbólica constituíam um espaço quase que exclusivamente masculino, a pintura de retratos era um bom campo para as mulheres. O gênero estava então em alta, contando com diversos tipos de clientes nos vários países e, por suas dimensões pequenas e ênfase numa dimensão psicológica, parecia propício ao que outrora se acreditava ser uma típica *sensibilidade feminina*. De fato, muitas americanas, como Cecília Beaux ou Elizabeth Gardner, ou a suíça Louise Breslau, tiraram partido disso: do duplo vínculo de retratistas e expositoras bem sucedidas nos salões estabeleceram carreiras gloriosas em seus países de origem¹⁷. No caso brasileiro, vale lembrar a trajetória de Berthe Worms, pintora francesa sediada em São Paulo desde inícios do século XX, reconhecida localmente como eminente retratista, inclusive de personalidades políticas de destaque¹⁸.

¹² Cerca de 10% das obras enviadas aos salões eram de mulheres, em algumas áreas, como nas aquarelas, a presença era maior, chegando a 50%.

¹³ A esse respeito consultar a tese de NOEL, op. cit.

¹⁴ Ateliês particulares existiram desde o século XVIII, vários deles recebiam mulheres entre seus discípulos, alguns com exclusividade: como o de Abilaide-Guillard, o do próprio J. Luis David, Abel Pujol (entre 1822-1855), Léon Cogniet (1834-1860), Henry Scheffer, o famoso ateliê de Charles Chaplin (1860-1870), o ateliê para escultoras de Mme Leon Bertaux (1873-?), o de Mme Trélat, aberto em 1874, que contava com Gerôme, Leon Bonnat e Jules Lefebvre como professores, recebendo muitos escandinavos. Nesse contexto, é preciso entender a abertura de academias particulares no bojo de um processo geral de proliferação de escolas privadas.

¹⁵ Para aprofundar-se no assunto, consultar: FEHER, C. New Light on the Académie Julian and its Founder Rodolphe Julian. **Gazette des Beaux-Arts**. Paris, n°126, mai/jun, 1984.

¹⁶ Em 1902, uma mulher despendia 60 francos por uma jornada parcial de um mês e 100 francos por uma integral, ao passo que um homem gastava respectivamente 25 e 50 francos. Por uma anuidade de meio período elas gastavam 400 francos e, por integral, 700, enquanto que os alunos desembolsavam 200 e 400 francos por formação equivalente.

¹⁷ WEINBERG, Bárbara. **The Lure of Paris: Nineteenth-Century American Painters and Their French Teachers**. New York: Abbeville Press, 1991.

¹⁸ A esse respeito consultar SIMIONI, op. cit., especialmente o capítulo 4 “Trajetórias: carreiras e obras de pintoras e escultoras brasileiras”.

Algumas brasileiras também buscaram na *Académie Julian* a formação que lhes faltava em sua terra natal. Os dados sobre as mulheres são lacunares, pois cobrem apenas o intervalo de 1880 a 1905, e, mais grave ainda, se encontram em mãos de um proprietário particular. Ainda assim, o caderno referente as *Élèves dames groupées par nations et par Villes*, menciona as seguintes brasileiras: Mme. Barbosa (em 1889), Mme. Castillos (em 1889), Mme. Capper (em 1896), Mme. De Mesquita (1890), Hermina Palla (1893), Mme. De Sistello (em 1892 e novamente em 1900), Mme Silva (em 1900), srta. Mariette Rezende (em 1900), a srta. Negrão (em 1902), a srta. Herré (em 1902), srta. Valim (1904). Além destas, o documento menciona artistas mais conhecidas como as escultoras Julieta de França, que aportou no ano em que recebeu a bolsa conferida pela ENBA (1901) e Nicolina Vaz, que se inscreveu na escola em 1904; bem como a pintora paulista srta. Nicota Bayeux (1903) e a caricaturista Nair de Teffé, também conhecida como Rian (em 1905).

Artistas Brasileiras em Paris

No Brasil, as mulheres que queriam se formar como artistas deparavam-se com o seguinte quadro: até 1881, com a abertura das aulas para o sexo feminino no Liceu de Artes e Ofícios, não havia instituição pública alguma apta a acolhê-las como discentes. E, mesmo neste caso, o intuito era o de formar artesãos, mais do que artistas¹⁹.

Já a Escola Nacional de Belas Artes, a quem cabia o ensino superior das belas artes, apenas em 1892 começou a registrar o ingresso de mulheres, como resultado da publicação do decreto 115, artigo 187, que versava sobre as condições de matrícula para os cursos superiores, prescrevendo a seguinte sentença: “é facultada a matrícula aos indivíduos do sexo feminino, para os quais haverá nas aulas lugar separado”. A partir desse momento, nos cursos de livre freqüência serão encontradas recorrentemente alunas²⁰. Entretanto, a situação das mesmas era ambígua dentro da escola. Até 1896²¹, não havia uma turma exclusivamente feminina, contrariando os dispositivos da lei, o que implicava em turmas mistas, com alunas e alunos encontravam-se lado a lado no mesmo recinto. Tal fato, muito provavelmente, retardou a matrícula de mulheres nas aulas de modelo vivo. É importante

¹⁹ Felix Ferreira, importante crítico de arte do século XIX no Rio de Janeiro, louvava a iniciativa do Liceu em abrir classes femininas na medida em que ali poder-se-ia formar a mulher para “auxiliar eficazmente o marido, não só nas despensas preciosas do lar [...] é o sonho dourado de todo o casal operário”. O desenho seria a base que permitiria às mulheres ocupassem profissões como “as brochuras e as cartonações dos livros escolares, a revisão de provas, os desenhos para litografias ou gravura em madeira, o colorido de figurinos, mapas e estampas, o enfeite de chapéus [...]”. Com esse discurso percebe-se que a profissionalização artística feminina era aí compreendida como uma formação eminentemente técnica e voltada a um público pobre. Fonte: **Polyanthea comemorativa da abertura das aulas para o sexo feminino**. Rio de Janeiro: Liceu de Artes e Ofícios, 1881, pp 24-25.

²⁰ Em 1892; entre 82 inscritos em livre freqüência, 15 eram do sexo feminino.

²¹ Neste ano Henrique Bernardelli abriu um ateliê exclusivamente feminino dentro da instituição.

lembrar que o acesso ao corpo nu, embora facultado na lei, continuava a ser um grande tabu social e, neste caso, os costumes podiam ser ainda mais decisivos para cercearem as práticas femininas do que as prescrições jurídicas. Nos primeiros anos de século XX, Helena Pereira da Silva Ohashi, uma brasileira que estagiou na *Académie Julian*, e que, mesmo sendo filha de um artista (o pintor Oscar Pereira da Silva), ainda se lembrava do choque que sentiu quando se deparou com o corpo humano:

*Comecei o modelo vivo pela primeira vez na Academia Julian de Passages de Panoramas; quando vi o modelo nu, muito me intimidei. Eu ficava acanhada no meio das alunas, desenvoltas que riam e falavam entre elas [...]*²²

Com isso, compreende-se a importância desempenhada pela *Académie Julian* na formação das artistas brasileiras; nela, as artistas recebiam formação equiparável à dos homens. Por longo tempo se dedicavam àquele que era considerado o pilar da formação de um artista acadêmico: o conhecimento do desenho. Assim, alunos e alunas aplicavam-se ao desenho de figuras e de ornatos, etapa elementar na qual aprendiam a utilizar o lápis, o carvão, a captar as formas e os volumes principais dos objetos. Passado isso, poderiam dedicar-se à etapa crucial: o desenho do modelo vivo. Na *Académie Julian*, homens e mulheres dispunham de modelos posando durante todos os dias, inclusive nos períodos de férias, ou seja, desfrutavam de uma infra-estrutura satisfatória a fim de exercitarem e aprimorarem suas habilidades. E, com efeito, boa parte das obras produzidas por artistas brasileiros na instituição assinalam a centralidade do modelo vivo. O próximo passo era a pintura, eram os professores que decidiam quando o(a) aluno(a) estava apto a começar a utilizar as tintas, inicialmente, em estudos de natureza-morta, até finalmente, realizar os estudos “do natural”, considerado um grande desafio. Novamente o papel dos professores era fundamental, nas *scéances de correction*, apontavam seus erros e o modo com que cada uma das obras poderia ser corrigida e aperfeiçoada na captação, realista, do natural²³.

Praticamente todas as artistas brasileiras que passaram pela França na virada do século XIX para o XX consolidaram trajetórias de algum prestígio. Isso, é claro, dentro dos limites impostos pelo campo local à plena profissionalização dos artistas²⁴, ainda mais complexo no caso das mulheres, que enfrentavam, entre outros desafios, os julgamentos tendenciosos dos críticos de arte²⁵. Ainda assim, os casos das pintoras Georgina de Albuquerque, Berthe Worms, da caricaturista Rian, e

²² OHASHI, Helena Pereira da Silva. **Minha Vida**, s. i., 1969. [Pasta da artista. Pinacoteca do Estado de São Paulo].

²³ Consultar ALVES, op. cit, p. 108-109.

²⁴ Sobre a questão, consultar: MARQUES, Luiz. **30 Mestres da pintura no Brasil**. 30 Anos Credicard. São Paulo: MASP, 2001.

²⁵ SIMIONI, op. cit, capítulo 1 “Amadora: condição feminina. A crítica de arte e as representações sobre as mulheres artistas brasileiras”.

das escultoras Nicolina Vaz de Assis e Julieta de França são indicadores concretos do saldo positivo permitido pelos lucros reais, e simbólicos, auferidos pelo estágio na capital francesa. O caso da pintora Georgina de Albuquerque, tendo em vista sua trajetória de notória importância artística e institucional, pode ser tomado como paradigmático pelas possibilidades de compreensão da circulação de modelos que nos oferece.

Georgina de Albuquerque (1885-1962) partiu para a França às dispensas do marido, o pintor Lucilio de Albuquerque, em virtude de uma bolsa por este obtida como prêmio de viagem na ENBA. Ao chegarem em Paris em 1906, ambos inscreveram-se na *Académie Julian*. A estadia de ambos foi fecunda, Lucilio diversas vezes obteve prêmios internos, sendo mencionado pelo jornal da escola²⁶. Já Georgina recebera, em 1910, elogios nas páginas do periódico: “senhora Albuquerque (aluna de Gervais e Schommer) fez uma pintura sincera e luminosa”²⁷, isso após ter conquistado sucessivas premiações nos concursos internos promovidos pela escola. Durante 4 anos, cursou o ateliê da Rue Cherche Midi, dirigido por F. Schommer (1850-1935) e Paul Gervais (1859-1936)²⁸. O primeiro vencedor do *Prix de Rome* em 1878 e professor da *École des Beaux Arts* desde 1910, dedicou-se à pintura de batalhas e à pintura alegórica, tendo mesmo colaborado na decoração do Hotel de Ville de Paris. Paul Gervais, pintor nascido em Toulouse, estudou na *École de Beaux Arts* com Gerôme e Gabriel Ferrier, membro da *Société des Artistes Français*, diversas vezes premiado nos Salons, consagrou-se como pintor de história, alegorias e cenas de guerra. Se num primeiro momento pode-se imaginar que a orientação dos professores era por demais “acadêmica” para uma artista que se consagrou como “impressionista”, é preciso ressaltar que há muito tal contraposição havia perdido seu radicalismo original no interior da própria *Académie Julian*.

Na *Salle des Mariages* da *Mairie* de Toulouse, decorada por Paul Gervais, há um *panneau* intitulado *L'Amour Source de la Vie, Cythère* [Figura 1], realizado por volta de 1908, no qual, embora o tema e a composição sejam muito diversos daqueles levados a cabo pela artista, é possível

²⁶ O jornal da escola noticia que em fevereiro de 1909 obteve o sétimo lugar, com menção, na prova de desenhos escolhidos, sobre o qual diz a crítica “M Albuquerque (élève de Baschet et Royer) obtient aussi le prix pour homme bien équilibré, apuê sur sa lance, l'autre poing fermé” (*Journal de l'Académie Julian*, mars, 1909). No mesmo ano, em novembro, fica em quinto lugar no referido concurso bem como é citado na seguinte passagem “ [...] je tiens à nommer aussi M. Albuquerque et Mlle Casthélaz, dont l'effet d'ombres était amusant et séducteur” (*Journal de l'Académie Julian*, Paris, nov 1909, n°1).

²⁷ Segundo os jornais de 1910, conquista 16º lugar no concurso dos ateliês reunidos, categoria *Portrait Femme* em fevereiro. Nos concursos de outubro recebe prêmios de desenho (4º, 5º e 6ºs lugares) obtendo diversas menções; ainda no mês de novembro recebe a 6ª menção no concurso de *Académie Femme*. Ver *Journal de l'Académie Julian*. Paris, n°s. 9 e 10, ano 10.

²⁸ Não se sabe exatamente as razões para a escolha deste ateliê especificamente, mas uma delas pode ter sido a boa localização (perto do Bon Marche, local elegante e central em Paris) ou mesmo os preços que, aí, eram os mesmos para homens e mulheres, ver: *Journal de l'Académie Julian*. Paris, 1908, mars, n° 5. É provável que o casal tenha se inclinado por estudar no mesmo local, e com preços atraentes, tendo em vista que viviam da bolsa de viagem, e já tinham uma filha pequena.

reconhecer uma palheta cromática muito próxima, bem como um modo de interpretar a incidência da luz sobre os corpos nus femininos que Georgina, repetidas vezes, utilizará em suas obras [**Figura 2**]. Não é improvável que a artista, enquanto aluna de Gervais entre 1904 e 1910, tenha acompanhado a execução de tais *panneaux*.

Com efeito, muitos dos colegas de geração de Georgina, que como ela realizaram longas estadias na *Académie Julian*, tais como os irmãos Dario e Mario Villares Barbosa, ou ainda Marques Campão e Túlio Mugnani, em seu retorno realizaram pinturas em que o desenho seguro combinava-se perfeitamente com as pinceladas soltas e com o cromatismo vivo e rico dos impressionistas. Os diários de Marie Bashkirtseff, pintora russa que se destacou na *Académie Julian*, permitem visualizar que, ao menos desde a década de 1880, havia uma abertura para as novidades plásticas aportadas pelos impressionistas, as quais, todavia, eram compreendidas por meio de prisma realista, então dominante. Bastien-Lepage, pintor símbolo da geração, emergia como aquele capaz de “tudo reunir”: a perfeição no desenho anatômico, a captação do “instante” com notável realismo, bem como uma interpretação extremamente pessoal e emocionalmente densa. A absorção do impressionismo já ocorria desde então, mas aparentemente não em seus componentes mais radicais; ou seja, não foram os seus princípios estéticos, como a ruptura com a hierarquia acadêmica, que foram internalizados pela rotina da escola, mas sim seus efeitos visuais, como a captação da incidência da luz sobre os objetos, a palheta clara, vibrante e luminosa, elementos associados à possibilidade de se fixar com perfeição o instante visto. Assim, o impressionismo era assimilado, mas como um novo tipo de realismo.

Uma hipótese de interpretação é a de que o sucesso relativo em seus retornos tenha advindo justamente dessa engenhosidade em combinar elementos aqui considerados “modernos”, como as pinceladas rápidas e coloridas características da escola de Monet, a elementos mais conservadores, que seguiam o gosto mais recorrente ao público local, como sua aprimorada capacidade em representar o corpo humano, em especial o feminino, por intermédio de obras que utilizavam composições acadêmicas com uma pincelada que poderia ser classificada como “moderna”.

Se isso é verdade, pode-se compreender que tais sínteses eram inovadoras o suficiente para que Georgina pudesse ser considerada uma artista aberta às correntes contemporâneas, mas tímidas o bastante para que não desagradassem aos mais conservadores. Assim, a mais reconhecida artista acadêmica brasileira de sua geração, embora tenha ressaltado ao longo de sua vida o papel desempenhado pela EBA em detrimento da *Académie Julian*, ainda que na primeira tivesse permanecido apenas por poucos meses, deveu a segunda alguns dos princípios artísticos que mais a auxiliaram a equacionar sua produção ao gosto dos meios artísticos locais. Foi da junção dos conhecimentos mais tradicionais com o impressionismo ‘filtrado’ por essa perspectiva que aprendera

na *Académie Julian*, que a artista pôde responder com sucesso às expectativas nacionais por uma produção que fosse moderna, *ma non troppo*, coadunando com os valores de uma elite acanhada.

O “esquecimento de Georgina”: os anos finais da *Académie Julian*

No entanto, é muito revelador o quanto a própria artista fez questão de obscurecer essa fase de sua carreira ao rememorar, anos depois, sua permanência no exterior:

Fixamos residência em Montparnasse, o bairro dos artistas plásticos. Estudei no ‘Atelier Julian’ da rue Cherche Midi, e, no ano seguinte me matriculei na École de Beaux Arts, classificada em 4º lugar entre 600 candidatas no Concurso de admissão.

Lucilio estava receoso porque já tínhamos uma filhinha [...] Fiz em Paris vários cursos: de aquarela com Richard Miller, de arte decorativa com Eugène Grasset, de croquis com Jules Poitevia.²⁹

As memórias nem sempre são fontes confiáveis. Na verdade o casal chegara em 1906 a Paris e, desde esta data até 1910, freqüentaram a *Académie Julian*. Além disso, muito embora Georgina tenha sempre se referido em seus envios aos salões da ENBA e em suas autobiografias à sua passagem como aluna da *École de Beaux Arts*, o que o exame de sua ficha revelou foi uma surpreendente brevidade. Ao contrário dos longos anos gastos com o ensinamento privado, o documento oficial pertencente a *École de Beaux Arts* acusa apenas seu ingresso em caráter temporário em maio de 1910, não atestando matrículas nos anos posteriores, nem admissão em caráter definitivo³⁰.

A seleção de determinadas lembranças em detrimento de outras obedecia a uma lógica de interesses em grande parte regidos pelas disputas em curso no próprio campo artístico. As memórias foram escritas muitos anos depois da viagem realizada, quando a escola há havia perdido sua

²⁹ ALBUQUERQUE, Georgina de. **Autobiografia**, mimeo. Pasta da Artista (Pinacoteca do Estado de São Paulo).

³⁰ É possível que a documentação esteja incorreta, mas segundo sua ficha, que pode ser encontrada na série *AJ52 299. Élèves Étrangers*. [Archives Nationales-Paris], ela demandou inscrição no concurso de admissão da *École* em março de 1910. É então aceita na sessão de pintura. A seguir transcrevo sua ficha

“Feuille de Renseignements

Section de Peinture

Nom: Mme Albuquerque Née Adrade

Prénom: Lucilio Georgina?

Date et Lieu de Naissance: 4 février 1885 Taubaté Etat de San Paulo/Brasil

Autorisé à travailler dans les galeries le...

Admis dans l’atelier le...

A subi les

Épreuves d’admission en.....avris-mai 1910.

Admis a titre temporaire le.....14 mai 1910

Admis a titre définitif le.....”(AJ 52 299)

importância e legitimidade como centro formador. O declínio da escola ocorreu por inúmeros motivos. Paulatinamente, passara a simbolizar o baluarte de um sistema artístico em decadência e, como tal, sofria críticas que vinham das mais diversas direções.

O prestígio da escola declinara como consequência das transformações gerais do campo artístico, como a conquista de espaços simbólicos e institucionais por parte das vanguardas, aprofundando a crise do academismo. Ao lado do colapso do sistema oficial dos salões, com a inauguração, especialmente, do *Salon des Indépendants*, em 1881 e do *Salon d'Automne*, em 1903, ganhava espaço um sistema pautado pelas galerias e marchands, tais como Georges Petit e a Durand-Ruel, as quais atraíam um público mais seletivo, tanto financeiramente quanto culturalmente, bem como garantiam espaços expositivos para a arte dita de vanguarda, que, aos poucos conquistava espaço entre artistas, críticos e colecionadores. A crise do Salão oficial deflagrou a agonia de todo um sistema; se esse não mais centralizava a vida artística parisiense, isso significava a correlata perda de poder e prestígio daqueles que dele dependiam para assegurarem suas posições no mundo das artes, como seus membros, seus associados, os participantes do júri, os docentes da EBA, exatamente aquelas figuras que garantiam a fama, a qualidade do ensino e o sucesso do empreendimento de Rudolf Julian.

Para além da crise mais geral, havia ainda as querelas internas ao campo cultural brasileiro, as quais atingiam mais diretamente os artistas patricios. Muito especialmente no que diz respeito ao tema da nacionalização ou internacionalização da arte brasileira, presente nos discursos dos críticos desde os finais do XIX e transformados, com os apelos de Oswald de Andrade e Monteiro Lobato, em agenda programática. Não é exagero afirmar que ambos ergueram uma verdadeira “cruzada” contra a *Académie Julian*.

Em 1915, Oswald de Andrade publicava “Em Prol de uma Pintura Nacional”, contestando a “paisagem cultivada, ajardinada, composta pelo esforço do europeu”, que os bolsistas traziam em seu retorno da Europa. A crítica dirigia-se diretamente ao Pensionato Artístico, dirigido pelo senador Freitas Valle, o qual oferecia bolsas para os destacados jovens artistas paulistas. Geralmente para Paris inclinavam-se os pintores e para a Itália os escultores. O regulamento era bastante rígido, feito nos moldes do Prêmio de Viagem da ENBA³¹ e, para assegurar o cumprimento do programa, a Académie Julian parecia ser o local perfeito uma vez que sua orientação ia ao encontro das exigências prescritas pela elite paulista. Na década de 1910, pelo pensionato paulista inscreveram-se Túlio Mugnaini, Marques Campão, e mais tarde Helena Pereira da Silva Ohashi; lá encontraram os colegas cariocas, Campos Ayres, Antonio Parreiras, Lucílio de Albuquerque, Georgina de

³¹ CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial**. Crônica da Belle Époque Paulistana. São Paulo: Senac, 2001, p.173.

Albuquerque, Auguste Bracet, os irmãos Dario e Mario Villares Barbosa, entre outros, todos participantes ativos dos concursos e beneficiários de longas estadias, de até 4 anos³². Sinal do prestígio relativo de que ainda gozava a instituição.

Contra os desígnios do senador Freitas Valle, além de Oswald, insurgiu-se ferozmente o reputado intelectual e crítico de artes paulista, Monteiro Lobato, para quem a ida ao exterior,

*ao invés de apurar o nacionalismo das vocações, esperantiza-as, afrancesa-as, porque para a imbecilidade nacional o mundo ainda é a França. Pega o Estado no rapaz, arranca-o da terra natal e dá com ele no Quartier Latin, com o peão da raiz arrebentado. Durante a estada de aprendizagem só vê a França, só lhe respira o ar, só conversa com mestres franceses, só educa os olhos em paisagem francesa, museu francês [...]. Findo os cinco anos, retira-lhe a teta e fica todo ancho o governo, na certeza de que brindou o país com mais um grande artista.*³³

Em carta a Godofredo Rangel Lobato referia-se, com ironia, à Academia como uma escola feminina, o que certamente não era um elogio: “Há a genial dona Stella, pintora, que segue em março para o Velho Mundo, a cursar o Atelier Julian e voltar de lá gênio de primeira classe”³⁴.

Tais críticas deflagradas por todos os lados estavam no cerne das recusas de Georgina de Albuquerque em reconhecer a importância do período desfrutado na escola francesa. Era compreensível que se “esquecesse” dos muitos anos passados na instituição. Afinal ela, de centro propulsor de carreiras acadêmicas, passara a congregar todos os sinais de debilidade: o do atraso artístico, de desnacionalização e, finalmente, de espaço feminino, logo, amadorístico, lembrando mitologias associadas à mulher artista que ela incansavelmente combateu ao longo de sua carreira.

Uma reavaliação que se pretende mais isenta sobre o papel da *Académie Julian* na formação de artistas, especialmente as mulheres, brasileiras atuantes entre finais do XIX e inícios do XX, deve forçosamente reconhecer a sua relevância no que tange à aprendizagem técnica recebida; à importância simbólica que o estágio na França agregava às suas carreiras, sobretudo na medida em que a arte francesa continuava a constituir o modelo de bem fazer artístico em seu país de origem e, finalmente, pela relação privilegiada com os salões e com a EBA, instituições centrais da arte francesa que ocupavam especial posição de prestígio para a periférica academia brasileira. Para as mulheres, o estágio na *Académie* lhes permitia desfrutar de uma liberdade e de uma formação ímpar, que as preparavam para retornos alvissareiros em seus países de origem. O fato das mais afamadas artistas brasileiras da virada do XIX para o XX, como Georgina de Albuquerque, Julieta de França,

³² Informações obtidas a partir do Catalogue Général des Élèves do **Journal de l'Académie Julian**.

³³ Lobato apud CAMARGOS, op.cit., p. 180.

³⁴ Idem, ibidem, p. 171.

Nicolina Vaz de Assis, Berthe Worms e Nair de Teffê terem realizaram ao menos um estágio na instituição é fato por si só significativo.



Figura 1 - PAUL GERVAIS: *Amour, Source de la Vie, Cythère*.
Decoração para a Marie de Toulouse (detalhe), c. 1908.

Fonte: http://www.jacobins.mairie-toulouse.fr/patrist/edifices/textes/capitole/SPG_1.htm



Figura 2 - GEORGINA DE ALBUQUERQUE: *Manhã de sol*, c. 1920.
Óleo sobre tela, 129 x 89 cm.

Fonte: De Frans Post a Eliseu Visconti. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes-RJ. Porto Alegre: MARGS, 2000, p. 98.