

Profissão: pintora – a Académie Julian e a formação das artistas nos finais do século XIX em Paris*

Ana Paula Cavalcanti Simioni**

Em 1884, Abigail de Andrade recebeu medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes realizada no Rio de Janeiro, então capital do Império. Quem foi ela? O fato parece não ter sido suficiente para que conseguisse construir uma reputação artística que perdurasse no tempo. No mesmo ano, Marie Bashkirtseff recebia menção honrosa no *Salon* de Paris, e, ainda que se posicionasse em seu auto-retrato como pintora profissional, de forma bastante determinada e segura (tal qual aparece na capa do livro) ambas foram marginalizadas das principais instâncias de formação acadêmica de seus respectivos países. Tais fatos nos sugerem que, embora as pesquisas sobre história das mulheres no século XIX estejam já bastante adiantadas quando se pensa nas suas situações de classe, de trabalho, etc., tateiem ainda quando se trata das artistas, e quando o fazem se debruçam, geralmente, sobre as escritoras, permanecendo as artistas visuais desconhecidas. No entanto, o estudo acerca das carreiras de artistas abrem um leque variado de questões instigantes, na medida em que fomentam a reflexão sobre a problemática feminina na conquista do espaço público. Sabe-se que o aprendizado das belas artes fazia parte de qualquer educação

* WEISBERG, Gabriel & BECKER, Jane. (eds.) *Overcoming all Obstacles: the Women of the Académie Julian*. New York, Dahesh Museum, New Brunswick, New Jersey, London, Rutgers University Press, 1999. Recebida para publicação em novembro de 2000.

** Mestre e doutoranda em sociologia na Universidade de São Paulo; bolsista FAPESP.

Profissão: pintora

desejável para uma mulher burguesa, mas, no momento em que os dotes eram reivindicados no sentido de uma profissionalização, transcendendo os limites do espaço doméstico, se tornavam inadequados e perigosos, podendo ameaçar a própria “feminilidade” da mulher. Nesse sentido, um livro dedicado às mulheres pintoras que freqüentaram a *Académie Julian*, nos finais do século XIX e inícios do XX é, por conta do próprio assunto, uma contribuição para a compreensão da situação da mulher no seu sentido mais amplo, pois tangencia aspectos fundamentais como os do acesso à educação e à esfera pública.

Para o leitor brasileiro a *Académie Julian* tem um interesse particular na medida em que vários dos nossos artistas e, notadamente de nossas artistas, freqüentaram a instituição parisiense na virada do século. O conhecimento dos programas dos cursos, da lógica interna da instituição, de sua história, do funcionamento dos ateliês, é fundamental para a história da arte brasileira. O aprendizado de Tarsila do Amaral, Fedora do Rego Monteiro, Bertha Worms, só para citar alguns exemplos, se deu nos ateliês dirigidos por Rodholf Julian.

O livro é composto por três artigos assinados por autores distintos. O fio comum é o funcionamento e a relevância da *Académie Julian*, fundada em 1867 em Paris, como instituição privada que se destacou pela excelência do ensino nos moldes acadêmicos, contando em seus quadros docentes com professores notáveis como Bouguereau, Robert Fleury, Cabanel, e cujo feito aqui rememorado é o de ter aberto suas portas às mulheres que aspiravam uma formação artística sólida. A originalidade de Julian, julgada com ênfase diferente em cada um dos artigos, é compreendida dentro de um contexto de exclusão, posto que a *École de Beaux Arts*¹, a principal instituição de formação e consagração dos artistas acadêmicos, apenas em 1897 passou a aceitar mulheres em seus quadros.

¹ A partir de agora passo a me referir à *Ecole de Beaux Arts* apenas por suas iniciais (EBA).

O primeiro capítulo “The Women of the Academie Julian: the power of professional emulation”, assinado por Gabriel Weisberg, descreve com profundidade a lógica de funcionamento da instituição, explicitando suas similitudes em relação à EBA: ênfase no desenho correto, no estudo do modelo vivo (que até então era um privilégio dos artistas homens) e na representação fidedigna da natureza. Frisa a importância das competições internas para a formação do artista, como o estímulo à autoconfiança, à competitividade como elemento de aprimoramento da própria técnica, como promotores de trocas intelectuais entre alunos e professores. Para as mulheres tais momentos ensejavam, pela primeira vez, a possibilidade de uma formação equiparável à dos homens. Para tanto os dois pontos centrais da argumentação são: 1) o acesso aos estudos com modelos vivos dos quais até esse momento eram excluídas, abrindo-lhes a viabilidade de se dedicarem aos gêneros “maiores”, vistos como estritamente masculinos, e 2) a possibilidade de competirem se constituiu em um estímulo à pleiteada profissionalização e as encorajou no sentido de participarem da instância máxima de consagração da arte acadêmica francesa: os salões.

Outro ponto alto da análise é a apreensão, por intermédio das premiações internas da *Académie*, dos valores que guiavam a formação dos artistas. As mulheres são estimuladas a desenvolverem aptidões, técnicas, sensibilidades e, finalmente, carreiras de retratistas. Julian acreditava que assim poderiam conquistar, com a obtenção de encomendas particulares, rendimentos oriundos de sua própria profissionalização. O paralelo com a EBA, que valorizava as grandes telas de história mitológica, geralmente encomendas públicas, destinadas a artistas homens, é evidente. Na análise da produção feminina o autor tem o cuidado de mostrar a particularidade dos trabalhos efetivados por Cecilia Beaux, Rose-Marie Guillaume, Anna Klumpke, entre outras, de sorte que contribui, indiretamente, para a desaprovação de generalizações contidas em categorias totalizantes que, por

Profissão: pintora

vezes, invadem os estudos sobre a produção feminina, como, por exemplo, a de uma “arte feminina”.² Ao individualizar as trajetórias, as produções, as soluções pictóricas tomadas por cada uma das retratistas, assinala o grau de liberdade na confecção permitido dentro da academia e a impossibilidade de se compreender a obra, o que é ainda mais grave quando se trata do conjunto das obras, com base apenas no gênero.

O momento mais frágil do artigo é a análise das artistas estrangeiras que aportaram na *Académie Julian* em busca de um treinamento compatível com o dos homens. Se assinala um fato interessante que é o da formação existente em Paris, e notadamente da *Académie*, como um centro de ensino internacional, peca no que diz respeito à representatividade da análise. São poucas as artistas estrangeiras mencionadas, não há um levantamento da quantidade relativa destas dentro da escola, assim como estão inteiramente ausentes as informações a respeito de seus países de origem, acarretando em uma triste lacuna para o leitor brasileiro, a das pintoras brasileiras que estagiaram na instituição.

O capítulo seguinte, “Nothing like a rival to spur one on: Marie Bshkirtseff and Louise Breslau at the Academie Julian”, escrito por Jane Becker, focaliza a disputa entre duas pintoras estudantes da Academie. Enquanto Marie é aristocrata, russa, autoconfiante do próprio talento (ao menos aparentemente), querida e íntima dos professores, bonita e mitificada pela história da arte feminista; Breslau é de origem humilde, não muito bela, inglesa e venceu na carreira através das qualidades do próprio trabalho, a rigor seu único trunfo. O interesse do artigo é a concretude da análise, focalizar duas artistas específicas com um certo detalhamento, tentando entender suas motivações, ambições e como essas se concretizaram em obras distintas. Mas sofre de

² A esse respeito ver: MARQUES, Luiz. “La Donna di Garbo”. *Pintoras e Mulheres de Letras entre os Séculos XVIII e XIX. A Mulher e o Espaço Público, Revista Brasileira de História*, nº 18, ANPUH, São Paulo, Marco Zero.

um certo esquematismo e uma adesão, até mesmo com a intenção de “resgatar” a trajetória de Breslau e salvá-la do mito “Bashkirtseff”. Porém o artigo fala muito mais através de Marie, e portanto, dela própria, do que de sua concorrente. A evidente simpatia da autora por Louise Breslau não vem acompanhada de justificativas baseadas em fontes documentais, com exceção das interessantes caricaturas que traça da rival, e ainda menos de um cotejamento entre sua produção e o que se fazia no período. Assim, Louise se torna a “sombra querida” de Marie, provavelmente o oposto do que deseja a autora. Ainda assim, ao demonstrar a competitividade de ambas sugere uma razoável maturidade da própria profissão de pintora, da possibilidade de reconhecimento e talvez até de encomendas específicas voltadas para mulheres que motivassem as disputas.

O último capítulo “Men of Genius, women of taste: the gendering of art education in late nineteenth-century Paris” transcende a discussão sobre a importância da Academie Julian. A autora, Tamar Garb, assinala a situação da mulher pretendente de uma carreira profissional na Europa, tomando por base a França, nos finais do século XIX. A ambigüidade da mulher pintora é a de ser aceita desde que atue solitariamente em seu próprio ateliê, porém, ao pleitear a transformação de suas habilidades em um profissão, logo em uma atividade pública, vê-se tolhida. Garb recupera valores que perpassavam o mundo artístico e seus impactos sobre as instituições que os compunham. Os discursos proclamavam que às mulheres caberia a pintura de gêneros secundários, como as miniaturas e as pinturas em porcelana, adequadas às qualidades “naturalmente” femininas, entre elas a paciência, o detalhismo e a capacidade imitativa. As artes mais nobres seriam executadas pelos “gênios”, condição sempre masculina, posto que exige qualidades como vigor, originalidade e ambição, ausentes nas mulheres.

Discursos são tratados como relações de poder e enunciadores de verdades, cujo impacto nas próprias instituições educacionais é evidente e, portanto, na própria reprodução das

Profissão: pintora

hierarquias e sujeições. É o que demonstra a reconstrução da história da *École Nationale de Dessin pour Les Jeunes Filles*. Criada em 1803 com o intuito de promover a educação das mulheres para as artes aplicadas, na década de 60 adquire um cunho menos técnico e desenvolve suas alunas inclusive para as artes superiores, chegando mesmo a ter aulas com modelos vivos. Na década seguinte, com o governo republicano, a atuação das mulheres nas artes eruditas passa a ser perseguida ao lembrar resquícios da aristocracia do XVIII, quando a atuação das “femmes savantes” era socialmente bem aceita. Assim, o curso é reorientado para as artes aplicadas, o que provoca resistência das alunas, as quais continuam a enviar seus trabalhos para os salões. Na década de 90 o diretor da Escola constata que há muito sua orientação para as artes aplicadas se perdeu, e que a instituição se transformou em uma escola de aprendizado das belas artes, e toma uma medida radical: fecha a escola. A partir de então as mulheres que aspirassem uma carreira artística pública e não pudessem pagar os ateliês privados estavam definitivamente alienadas das condições essenciais para a aprendizagem do ofício.

O mérito da análise é o de ligar questões abrangentes, como a transformação do campo artístico em Paris do XIX, com questões pontuais suscitadas pela *Académie Julian*. Consegue dissolver o mito que os dois outros artigos parecem criar, segundo o qual Julian seria o grande responsável pela sólida formação artística que permitiria o estabelecimento das carreiras femininas dentro do universo da arte acadêmica. O curso é visto no bojo de um contexto mais amplo como é o da expansão das *academies payant* na capital francesa, as quais surgem para atender uma clientela nacional e internacional de aspirantes a artistas visuais. Garb indica a complexidade do meio artístico que já não mais é dominado exclusivamente pelo Estado e seus instituições oficiais. Outras críticas importantes são deflagradas contra o instituto de Julian: apesar do bom nível de ensino e da possibilidade efetiva de estudar os modelos, há uma estratégia de segregar as mulheres em ateliês separados dos homens (embora inicialmente não

quisesse fazê-lo mas sucumbiu às pressões sociais); os modelos usados eram geralmente mulheres e vestidas; além disso o curso, para mulheres, custava o dobro do dos homens e daí a impressão de que apenas “dondocas” o freqüentavam.

Ao minimizar a importância da atuação de Julian, Garb parece ter um objetivo claro: o de restituir às próprias mulheres as conquistas dos espaços de realização profissional. Daí a menção aos feitos da *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, como a realização dos salões anuais, que expunham as pinturas das artistas. Além das lutas mais gerais pelo direito ao ingresso na EBA e a concorrerem ao *Prix-de-Rome*.

O livro como um todo é uma contribuição importante na história da arte pois traz reflexões sobre uma instituição central na arte acadêmica francesa, e mesmo internacional. Para a história das mulheres é relevante por vários motivos, primeiramente, indica caminhos para novas áreas de pesquisa que cruzem a questão do gênero com a da produção cultural; além disso biografada e mostra a produção de mulheres artistas esquecidas, tirando-as do anonimato; com análises concretas e pontuais das produções femininas contribui para o esmorecimento da noção de “arte feminina” e, por fim, contribui para os debates sobre educação e profissionalização da mulher no ápice da era burguesa. Mas há também lacunas e insuficiências que devem ser apontadas. Iniciemos com uma crítica à introdução, escrita por Catherien Feher, bastante genérica e pouco acrescenta a artigos anteriores dedicados ao mesmo tema³. Nota-se também nos dois primeiros artigos um certo hipostasiamento da *Académie Julian* já apontado por Tamar Garb – e uma evidente tendência à sua

³ Refiro-me ao artigo “Women at the Académie Julian in Paris” publicado na *The Burlington Magazine*, nº 1100, Londres, novembro de 1994. Neste texto a autora traz contribuições importantes sobre a origem da *Académie*, seu funcionamento e sua importância para a profissionalização das mulheres artistas, ao passo que na introdução escrita para o livro recupera colocações muito genéricas e sua relação com o objeto, bastante subjetiva, construída por intermédio da vida de seu pai, ex-aluno da instituição.

Profissão: pintora

absolutização, o que não ocorreria caso houvesse discussão sobre as relações entre a *Académie* e a EBA. As artistas estrangeiras não são jamais contabilizadas, o que enfraquece a afirmação do internacionalismo da *Académie*. Aliás jamais sabemos quantos alunos passaram pela instituição. E quanto às brasileiras que por lá estagiaram!?!... a dúvida e a curiosidade que permanecem talvez despertem o interesse de futuros pesquisadores, para os quais, sem dúvida, o presente livro se torna bibliografia indispensável.