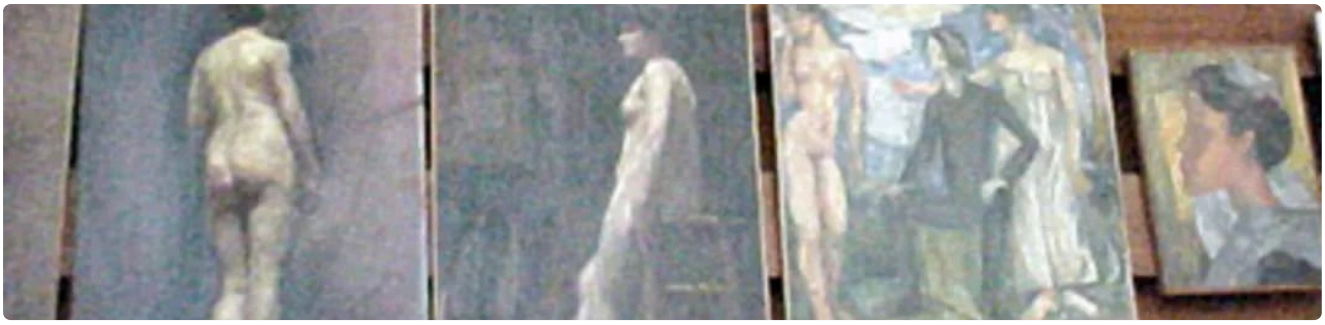
trans atlantic cultures
Histórias culturais do espaço atlântico séculos XVIII ao XXI

ISSN 2739-6614
transatlantic-cultures.org



Académie Julian: o modelo artístico francês em uma perspectiva transatlântica (1880-1920)

Ana Paula Cavalcanti Simioni

A Académie Julien foi fundada em 1867 em Montmartre, oferecendo aos alunos estudos de modelo vivo e sessões de correção semanais com artistas reputados. Em 1880, foi aberto um curso para mulheres. Em 1885, já possuía quatrocentas alunas. A Académie Julian veio a ocupar um papel relevante para a formação de artistas americanos, do Norte e do Sul.

TRADUÇÃO	Eoin O'Neill
PUBLICADO	9 de julho de 2025
IDIOMA ORIGINAL	Inglês
DISPONÍVEL EM	Inglês, Português
TEMAS	Artes visuais · Educação
ESPAÇOS	Europa · América do Sul
PERÍODOS	Um atlântico de vapor
PALAVRAS-CHAVE	academia julien, artistas, mulheres
LIGAÇÃO PERMANENTE	https://transatlantic-cultures.org/pt/records/academie-julian-the-french-artistic-model-from-a-transatlantic-perspective-1880-1920/

SOBRE OS AUTORES

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Professor · Instituto de Estudos Brasileiros · Universidade de São Paulo · Brasil

Ana Paula Simioni is Associated professor in Sociology of Art from USP, with postdoctoral degree in Art History at Ecole Normale Superièure (rue d'Ulm). Since 2000 she has been studying the history of women artists in Brazil (19th-20th centuries), as well as the circulation of artistic models between France and Brazil.

> *M Yasui,*
> *Né a Kioto, M. Yasui n'a que vingt-et-un ans. Pendant deux ans, il fréquenta dan son pays un établissement d´enseignement fondé sur le modèle de l'Académie Julian, et où M, Kanokogui, un ancient élève de M. J.P. Laurens, a rapport les principes et les méthodes de l'art français. Ensuite, encourage dans sa vocation par ses parents, il vint en France, et entra immédiatement à l'Académie Julian, à l'atelier de M. Laurens. Après deux ans de travail, nous voyons qu'il a su y conquérir sa place parmi les meilleurs. Il n'en restera pas moins, probablement, un peintre japonais une fois de retour en son pays. Mais les esquisses qu'il aura faites ici, la vision des figures et des choses d´Europe, lui donneront cette precision, cette assimilation et cette subtilité que tous ses compatriots ont su acquérire pour faire, à l'européenne, des oeuvres quand même extrêmement nationales"* [45] .

O artigo publicado pelo jornal da Académie Julian sobre o pintor de origem japonesa,Yasui, é revelador do prestígio internacional que a escola conquistara, e do quanto tal dimensão era valorizada pela instituição. O texto aponta, com entusiasmo, que a Académie Julian havia contribuído para a difusão do "modelo francês" pelo mundo, implantando-o até mesmo no Oriente. Ao ensinar a "precisão, a sutileza" da visão figurativa e das "coisas da Europa" dotava artistas do mundo todo de qualidades técnicas que os permitiriam voltar mais capacitados para seus países de origem, onde, porém, apesar de profundamente transformados, estavam aptos a conceberem obras "nacionais". O texto de caráter propagandístico aponta a dimensão transatlântica dessa escola, cujos impactos se fizeram sentir nos quatro cantos do mundo. A condição de centro reivindicada torna-se decorrente e dependente de seu espraiamento pelas periferias artísticas, demostrando a interdependência entre os termos [1] . Com efeito, muito do êxito da escola pode ser medido pelo grande número de estrangeiros com que contava em seu corpo discente. Entre os cerca de 600 alunos que possuía em 1899, um terço era composto por americanos, russos, poloneses, noruegueses, brasileiros etc [2] ^.^ Atraídos pela centralidade conquistada por Paris ao longo do século XIX, tornada metropole artística mundial [3] , tais aspirantes à condição de artistas, muitas vezes encontravam abrigo na Académie Julian.

Inaugurada em 1867 por Rudolf Julian (1839-1907) – um antigo aluno de Léon Cogniet e Alexandre Cabanel, que obteve pouco destaque como pintor – inicialmente consistia em uma pequena sala na Passage des Panoramas, situada em Montmartre, na qual oferecia-se aos alunos o acesso permanente ao estudo do modelo vivo, seguido por duas sessões de correção semanais com artistas reputados. Em 1880, ao lado daquele espaço, o diretor abriu um curso exclusivamente para mulheres, a princípio com poucas discípulas, não mais de quarenta. Mas paulatinamente o empreendimento se tornou um império: em 1885 a escola já possuía quatrocentas alunas e, quatro anos mais tarde, atingia a cifra de seiscentas [4] . Em duas décadas o diretor inaugurara nove ateliês espalhados pela cidade de Paris, entre os quais cinco dirigidos aos alunos do sexo masculino e quatro para a clientela feminina.

O sucesso da instituição deriva de três motivos principais. Primeiramente, o método de ensino empregue que seguia os mesmos princípios propagados pela École des Beaux Arts, a mais reputada instituição de formação de artistas em termos mundiais. Além disso, a política de contratação de professores dotou- a de uma posição privilegiada no campo acadêmico francês, na medida em que Julian selecionou mestres renomados, que detinham as posições do minantes nos salões, esses atuavam concomitantemente como professores e como júris, e tendiam a favorecer seus próprios discípulos nas concorridas premiações. E,

por fim, a academia foi pioneira no ensino e na profissionalização das artistas do sexo feminino de todo o mundo, tornando-se convidativa para um grande contingente de mulheres que desejavam se aprimorar como artistas e que não encontravam em seus países de origem a possibilidade de fazê-lo [5].

Formar-se em Paris: desafios e possibilidades para os artistas

estrangeiros

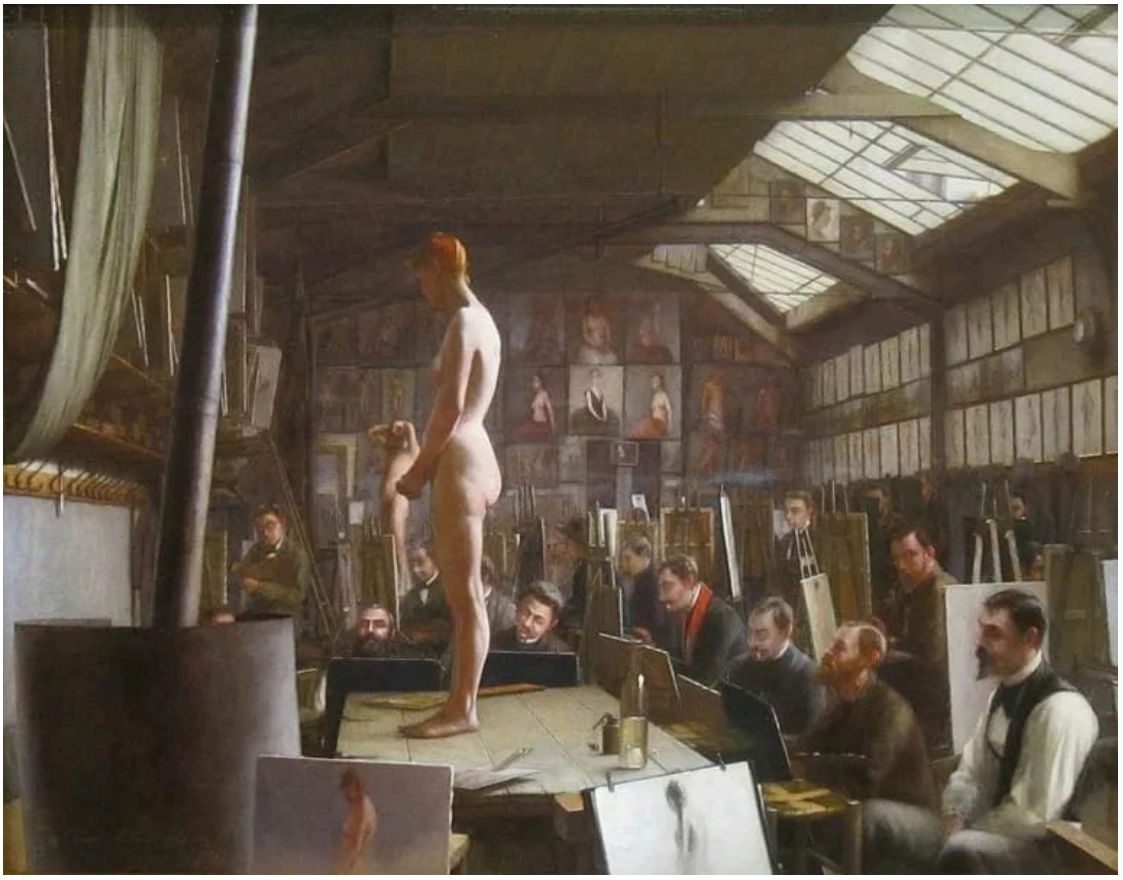
No sistema artístico francês a École des Beaux Arts ocupava um papel preponderante, ao menos desde o século XVII quando, graças a um decreto real ela passou a monopolizar o estudo do modelo vivo, que era tido como uma etapa central para a formação de pintores e escultores. Ao lado desse elemento, a EBA fornecia uma sólida estrutura orientada para o ensino do desenho, visto como o paradigma essencial da "grande arte". No entanto, o estudo prático da pintura (ou da escultura) era ministrado em ateliês privados dirigidos por artistas que, em geral, eram ou professores da escola, ou consagrados pelo sistema. Nesse sentido, até a reforma de 1863, pode-se dizer que havia um sistema de formação cindido entre duas partes complementares, de um lado, as aulas de desenho e teóricas ministradas na EBA, de outro, as aulas práticas levadas a cabo nos ateliês privados [6].

A importância desses ateliês para a história da arte tem sido reavaliada por estudos recentes [7]. Por muito tempo a historiografia sobre a formação dos artistas oitocentistas concentrou-se exclusivamente sobre o papel das academias de arte. De fato essas possuíam centralidade, porém os ateliês privados não estavam às margens do sistema, bem ao contrário, eles garantiram a formação completa dos artistas até 1863, quando a propria Ecole des Beaux Arts passou a prever ateliês de pintura e escultura dentro de sua estrutura, ou seja, passando a contar com "ateliês oficiais". Nos ateliês de Jacques Louis David, Thomas Couture,Anne-Louis Girordet, entre tantos outros, diversos aspirantes às artes tiveram contato com um aprendizado técnico fundamental, ministrado num ambiente geralmente mais informal mas que contava com a condução de um mestre consagrado. Tais espaços foram constitutivos da formação e da mitologia artística que se erigiu no século XIX, como bem apontou Alain Bonnet [?].

De certo modo, as escolas de arte que despontam no período pós-reforma na França, como a Académie Julian, Académie Colarossi, Académi de la Grand Chaumière etc, são herdeiras desses ateliês privados. Como eles, não devem ser vistas como "rivais" ou antípodas à EBA, mas como complementares ao sistema. Uma das funções desempenhadas era a de justamente preparar os alunos para as duras provas de admissão para a escola oficial.

O concurso de admissão da École des Beaux-Arts, a partir do decreto de 1884, determinava o mesmo procedimento para franceses e estrangeiros. As provas de ingresso realizavam-se duas vezes ao ano, nos meses de março e agosto, e consistiam nas seguintes etapas: para os pintores, um desenho a partir do natural em uma das sessões e a partir de um gesso em outra, a serem executados em doze horas (exame considerado eliminatório); depois um desenho de anatomia (osteologia) executável nas *loges* em duas horas; um exame de perspectiva a ser feito nas galerias em quatro horas; um objeto em relevo com indicações de linhas em perspectiva; um fragmento de figura modelada a partir de um gesso, a ser feito em nove horas; um exercício de arquitetura elementar, feito ao longo de seis horas nas galerias; um exame, escrito ou oral, sobre as noções gerais de história. Para os escultores mantinham-se as mesmas etapas, porém não haveria prova de perspectiva, a figura deveria ser modelada *d'après nature* em condições

similares às dos pintores. Apenas os artistas premiados com medalha ou com o primeiro lugar nos concursos precedentes estariam dispensados das provas de admissão [9]. Os exames exigiam, assim, conhecimento prévio, especialmente de desenho.



Jefferson David Chalfant (1856, Pensylvania, EUA-1931). Ateliê de Bouguereau na Académie Julian, 1891. M H de Young Memorial Museum.

Fonte: https://commons.wikimedia.org

Uma das funções da Académie Julian era justamente preparar os alunos para tais provas de ingresso. Dispondo de modelos pagos por 8 horas por dia durante o ano inteiro [10], mediante pagamento de mensalidade, qualquer interessado poderia exercitar-se no desenho do corpo humano, tão central dentre as habilidades esperadas de um artista acadêmico. E duas vezes por semana receberia a visita de um professor reputado para comentar sua produção, nas "scéances de correction".

No entanto, diversos alunos mesmo após a aprovação nos concursos de ingresso da EBA optavam por permanaecer na Académie Julian. Por quê? Um segundo ponto a se notar sobre a centralidade da instituição é o modo como ali, em virtude da contratação de um grupo seleto de professores, levou-se à cabo uma eficaz política de favorecimentos de seus discípulos. Ao contratar mestres distintos, que além do valor artístico ocupavam postos de prestígio nos salões, atuando como júri tanto de seleção como de premiação, o diretor da escola assegurava as chances de sucesso para muitos de seus alunos. Em 1904, por exemplo, entre os 107 alunos aprovados na EBA, 44 provinham da Académie Julian, proporção ainda maior no caso das mulheres, em que sete sobre as dez aceitas eram ex-alunas da "casa" [11].

Fizeram parte do quadro docente da Académie Julian: 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 em 1905; William Bouguereau, membro da Academia em 1876,

professor da EBA em 1888 e presidente da Société des Artistes Français em 1902; Gabriel Ferrier, membro da Academia em 1896 e chefe de ateliê de pintura na EBA em 1904; Jean-Paul Laurens, professor da EBA em 1885 e membro da Academia em 1891; Gustave Boulanger, professor da EBA em 1883; Marcel Baschet, eleito para a Aca- demia em 1913; François Schommer, professor da EBA em 1910; e Raoul Verlet, professor da EBA em 1905, além de Paul Gervais e Henri Royer.

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 aprovar mais facilmente seus próprios discípulos, que conheciam bem e que seguiam seus próprios preceitos, do que os desconhecidos. Tal situação não passou desapercebida. Em 1889, publicou-se no jornal *La Curiosité Universelle* uma petição de um grupo de estudantes denunciando a política de favoritismo da escola. O texto se inicia afirmando que "L École des Beaux-arts n´est plus que le terrain de manoeuvres de l ´académie Julian" e a seguir afirma que provará a denuncia por meio de uma análise do posicionamento do juri:

> *Quel était le jury? Trente members avaient été convoqués, quatre on répondu à l'appel, et sur ces quatre, deux directement intéressés. L'un de ces derniers, M. Jules Lefebvre, le pilier de la maison Julian, a, sans plus de cérémonies, admis quatre sur cinq de ses élèves et deux sur trois de son collègue Bouguereau; et l´autre, M . Henri Lévy, s'est contenté de recevoir ses deux éléves. Dame! Quand on n'en a pas trois"* [46] .

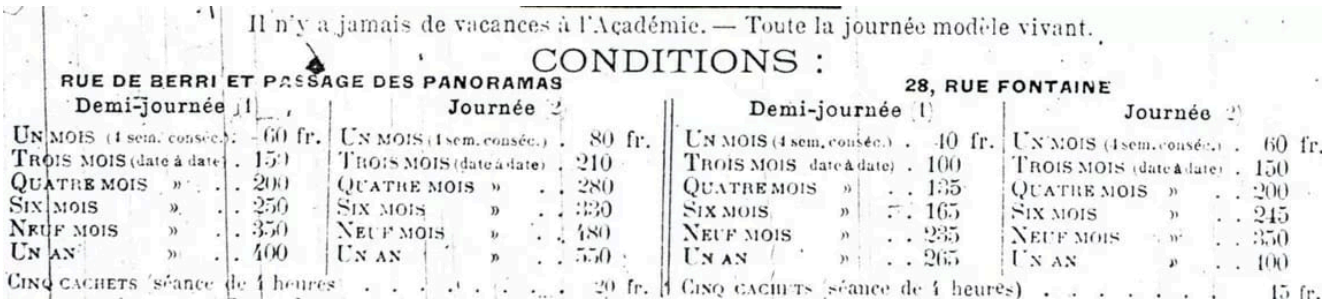
Nesse sentido, compreende-se que o pertencimento à Academie Julian tendia a colaborar não apenas para o ingresso na EBA, mas também para a aceitação das obras no Salon, que constituía a principal instância de consagração disponível para os artistas tanto franceses quanto estrangeiros, dotando a escola de grande atratibilidade em virtude dessa política de favorecimentos intermediada por seus docentes. Ter uma obra aceita no Salon era fundamental para dar prosseguimento à carreira de artista, tratava-se de uma condição de visibilidade por todos cobiçada, mas em acalorada disputa, a qual possivelmente era ainda mais dura para os estrangeiros.

O significado da Academie Julian era ainda maior para formação das carreiras femininas [12] . 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 quatro, e caso fossem julgadas "excepcionais" por sua majestade, com a nova era, foram formalmente excluídas da Ecole des Beaux Arts [13] . 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 [14] . 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 foram alijadas 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 acadêmicos [15] .

Nos demais países a situação não era muito diferente. Na Alemanha, as mais importantes academias, como as de Berlim e Dusseldorf, só passaram a prever alunas após 1914, enquanto que na América Latina, o ingresso antecedeu as congeners européias mas sendo também tardio. A Academia de San Carlos, no

Mèxico, passou a contar com discentes em 1888, enquanto no Brasil, isso ocorreu em tempos republicanos, a partir de 1892 [16].

Entretanto, ao longo dos oitocentos, muitas artistas expuseram [17], algumas obtendo mesmo notoriedade em sua época. Isso foi possível graças a proliferação de ateliês privados dentre os quais se destacou a Academie Julian [18]. 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 pudicídia de muitas alunas francesas, as quais não negavam seu desconforto em coabitarem o mesmo espaço de colegas homens [19]. 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 masculinas [20].



Il n'y a jamais de vacances à l'Académie. — Toute la journée modèle vivant.

CONDITIONS :

RUE DE BERRI ET PASSAGE DES PANORAMAS

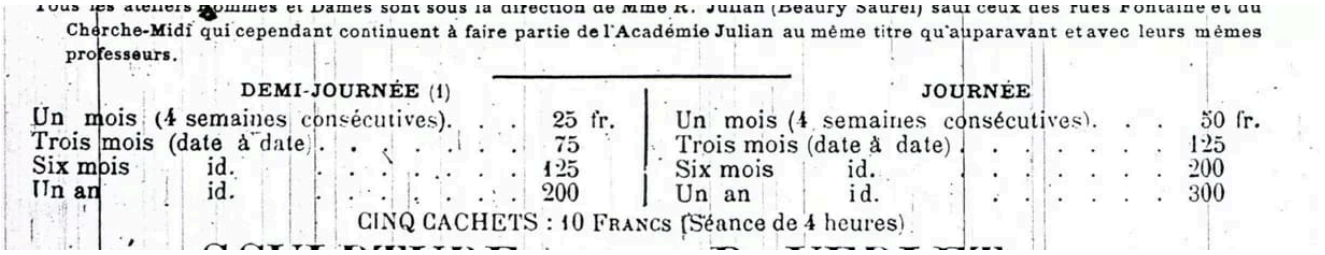
Demi-journée (1)		Journée (2)	
Un mois (4 sem. consécut.)	60 fr.	Un mois (4 sem. consécut.)	80 fr.
Trois mois (date à date)	150	Trois mois (date à date)	210
Quatre mois »	200	Quatre mois »	280
Six mois »	250	Six mois »	330
Neuf mois »	350	Neuf mois »	480
Un an »	400	Un an »	550
Cinq cachets (séance de 4 heures)	20 fr.		

28, RUE FONTAINE

Demi-journée (1)		Journée (2)	
Un mois (4 sem. consécut.)	40 fr.	Un mois (4 sem. consécut.)	60 fr.
Trois mois (date à date)	100	Trois mois (date à date)	150
Quatre mois »	135	Quatre mois »	200
Six mois »	165	Six mois »	245
Neuf mois »	235	Neuf mois »	350
Un an »	265	Un an »	100
Cinq cachets (séance de 4 heures)			15 fr.

Anúncio dos valores de mensalidades para os ateliês femininos. Journal de l´Académie julian, ano 1902.

Fonte: Bibliothèque Nationale de France



Tous les ateliers Hommes et Dames sont sous la direction de Mme R. Julian (Beaury Saurel) sauf ceux des rues Fontaine et du Cherche-Midi qui cependant continuent à faire partie de l'Académie Julian au même titre qu'auparavant et avec leurs mêmes professeurs.

DEMI-JOURNÉE (1)		JOURNÉE	
Un mois (4 semaines consécutives)	25 fr.	Un mois (4 semaines consécutives)	50 fr.
Trois mois (date à date)	75	Trois mois (date à date)	125
Six mois id.	125	Six mois id.	200
Un an id.	200	Un an id.	300

CINQ CACHETS : 10 FRANCS (Séance de 4 heures)

Anúncio dos valores de mensalidades para os ateliês masculinos. Journal de l´Académie Julian, ano 1902.

Fonte: Bibliothèque Nationale de France

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 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 origem [21].

Importante notar que a Académie Julian foi reabilitada nos estudos sobre história da arte a partir dos estudos de gênero, ou melhor, de sua contribuição para a formação de uma elite artística feminina transatlântica. Foram inicialmente os estudos sobre mulheres artistas levados a cabo pelos pesquisadores norte-americanos que chamaram a atenção para a centralidade dessa instituição que recebeu centenas de

artistas provenientes dos Estados Unidos, desejosas de acessarem uma formação que lhes era impossível em seus paises de origem. Às publicações de Catherine Feher, Denise Nöel, Gabriel Weisberg seguiram-se outras que procuraram trilhar essa mesma direção, porém focalizando artistas latino-americanas, onde incluo meu próprio trabalho [22] e o da pesquisadora argentina Georgina Gluzmann. [23]

Paradoxalmente, a relevância da instituição no campo dos estudos sobre arte e gênero não encontra paralelo numa história da arte mais geral, atenta para o tema das transferências de modelos artísticos, com raras exceções, como as de Mark Zgórniak, dedicada à atuação da escola na formação de artistas poloneses, de Arthur Valle, que dedicou-se à importância da Académie Julian para os pensionistas brasileiros [24] e de Samuel Montiège, que assinala se papel para a formação dos e das artistas canadenses na transição do século XIX para o XX [25].

A Académie Julian e os artistas transatlânticos

A Académie Julian ocupou um papel relevante para a formação de artistas americanos, tanto os do Norte quanto os do Sul, fossem eles do sexo masculino ou feminino. Muito embora a historiografia sobre sua centralidade para as mulheres artistas esteja mais desenvolvida, isso não deve restringir sua importância geral.

Os estudos sobre transferências de modelos tendam a priorizar a Ecole des Beaux Arts. Mas seria preciso verificar, empiricamente, quantos artistas estiveram aptos a superar as dificuldades interpostas pelas provas de ingresso, que previam, além de grande conhecimento no desenho, um tranquejo no francês dificilmente possuído por estrangeiros. Em trabalho anterior, analisando as trajetórias de artistas brasileiros em Paris entre finais do XIX e década de 1920, cheguei `as seguintes cifras: 75 homens e catorze mulheres brasileiros passaram pela Académie Julian, enquanto que, no mesmo período, apenas cinco ingressaram na EBA, a saber Almeida Júnior (em 1878), Pedro Américo de Figueiredo e Mello (em 1863), Rodolfo Amoedo (em 1899), Lucílio de Albuquerque (em 1910) e sua esposa, Georgina de Albuquerque (em 1910) [26].

O recenseamento sobre artistas canadenses em Paris, realizado por Samuel Montiège, chega a um total de 200 nomes, dentre esses cerca de 89 teriam se matriculado na Académie Julian, enquanto cerca de 55 teriam sido admitidos na École des Beaux-Arts [27]. Vale notar que, no caso do Canadá uma parte da população manejava o francês como língua materna, o que os permitia menores dificuldades para enfrentar certas provas que constavam dos exames admissionais, tais como a de conhecimentos gerais, que deveria ser feita em francês escrito ou oral.

Dito isso, convém notar que a cifra de brasileiros e canadenses na Académia Julian é bastante próxima, e muito expressiva. Embora seja uma quantidade muito menor dos cerca de 2200 artistas norte-americanos que, segundo Weinberg teriam efetuado uma estadia em Paris, dentre os quais aproximadamente 400 teriam ingressado na EBA [28], e outras centenas teriam optado pela Académie Julian [29]. A semelhança numerica é tão mais surpreendente quando se observam que ambos os países possuíam condicionantes muito distintos, em todos os sentidos, desde os tipos de colonizações absolutamente diversos, até as matrizes culturais e linguísticas de cada país, sendo o Canadá multilinguístico (anglófono e francófono) ao passo que o Brasil é predominantemente lusófono.

Ainda mais relevante é pensar que no Brasil o modelo artístico francês se impôs desde 1826 em virtude a inauguração de uma Academia, como consequencia das demandas suscitadas pela transferência da sede do Império português para a antiga colônia, em fuga das invasões napoleônicas em 1808. No bojo dessa

transformação política, contratou-se, em 1816, um grupo de artistas franceses para fundarem no país uma escola de arte, seguindo os modelos do ultramar. Inaugurada em 1826, a congênere brasileira emulous os princípios da matriz parisiense, em termos estéticos e pedagógicos [30]. Nesse sentido, desde 1844, criou-se um sistema de exposições e premiações em cujo ápice encontrava-se a maior das láureas: a viagem à Paris. Por meio de bolsas outorgadas fosse diretamente pelo Imperador, fosse pela academia, estabeleceu-se um fluxo constante de artistas brasileiros que dirigiram-se à Paris para completer sua formação desde ao menos meados do século XIX [31]. Assim, uma série de artistas contou com patrocínio direto para custear seus estudos, inclusive, por vezes, proveniente de autoridades mais próximas (como prefeitos e governadores). No caso do Canadá não havia uma estrutura semelhante, posto que não se construiu lá uma academia, e sim um conjunto de escolas artísticas que não outorgavam bolsas [32]. Portanto, nesse caso os artistas eram obrigados ou a custearem diretamente suas estadias, ou a contarem com o apoio de patrocinadores. Um sistema portanto exclusivamente privado, muito diferente do brasileiro, mas que aproximava o Canadá dos EUA, onde também os artistas não dispunham de um sistema público calcado em bolsas, mas sim do apoio de mecenas ou das próprias famílias.

A existência de uma academia no entanto não garantiu um grande fluxo de artistas mexicanos para Paris no período estudado [33]. A fundaçao da Academia de San Carlos na Ciudad do Mexico, em 1783, foi pioneira na interiorização do modelo francês na América Latina, mas isso não acarretou um afluxo de artistas mexicanos para a cidade-luz. Os alunos que receberam bolsas da Academia no período conhecido como "porfiriato", tenderam a escolher Roma como principal destino. Este é o caso, por exemplo, da pintora Carmela Duarte (1870-1940), a unica mulher bolsista nesse período e que, a despeito de todos os atrativos do modelo francês e das condições outorgadas pelas mulheres não optou por esse destino [34]. O caso do México evidencia que Paris não era a única metropole a atrair artistas transatlânticos em finais do XIX.

No que tange aos demais artistas latino-americanos há uma notável dificuldade em se obter dados mais precisos. Não há ainda estudos sistemáticos realizados nas fontes disponíveis nos Archives Nationales que recenseem minuciosamente a presença dos artistas de países como Argentina, México, Colombia, Chile etc. No caso das mulheres artistas há um agravante, os documentos por muito tempo permaneceram no arquivo privado do sr Del Debbio, sendo parcialmente acessados por algumas pesquisadoras americanas e latino-americanas [35]. Em uma pesquisa primeira, o caderno feminino dedicado às matrículas de artistas latino-americanas trouxe os seguintes nomes: do Brasil, sra. Barbosa, Berdier, Castillos, Capper, De Mesquita, Hermina Palla, Calbo Lott, Mme Viscondessa de Sistello, srta Lobo, sra Cabral, Sra Silva, sra Elvira Mayol, Marguerite Caymari, Mariette Rezente, Julieta de França, sra Negrão, Sra de Aassis Vaz, sra Nair de Teff; do Chile, Gandarillas, srta Matte, sra Waricz; da Bolívia, Mlle Matté; da Guatemala, Aparicio, e De Montis; da Argentina, Arameyo, Marispe, Pietranera, Crovetto, Fernandez Blanco e, da Colombia, Fletcher, Helley, Wallarino e Pérez [36]. Esses dados foram revisitados, corrigidos (pois na lista de brasileiras constam várias argentinas) acrescidos no caso das argentinas pelas pesquisas efetuadas por Georgina Gluzman [37].

A lista é indicativa da importância da instituição para carreiras de êxito em seus países, posto que entre elas figuram as chilenas Celia Castro, María Teresa Gandarillas e a escultora Rebeca Matte, nome consagrado em seu país [38]; as brasileiras Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis, as mais reputadas em seu tempo no Brasil; e da pintora Maria Obligado de Soto y Calvo, pintora que se destacou nos salons franceses e foi uma das primeiras artistas mulheres a se dedicarem à pintura de história na América do Sul [39]. Em todos esses casos, o acesso ao modelo vivo e às aulas com mestres consagrados pelo sistema

francês foram elementos indispensáveis à formação plena dessas artistas, cuja formação em seus países de origem era incompleta, constituindo uma etapa fundamental em suas profissionalizações e um elemento decisivo para a consagração de que disfrutaram em seus retornos.



Vista do acervo da Académie Julian. Ateliê de Del Debbio, 2002. Antes da transferência para os Archives Nationales.

Fonte: Photo: Ana Paula Simioni



Julieta de França. Estudo de Modelo vivo feito na Académie Julian, 1901.

Fonte: Museu Dom João VI, Rio de Janeiro. Foto: César Barreto

No caso dos homens as pesquisas ainda estão por ser feitas, com isso, não é possível agora uma análise mais conclusiva sobre o impacto da escola sobre suas produções e trajetórias.Um estudo de caso muito pontual, acerca da presença dos latino-americanos em um dos ateliês da escola, aquele conduzido por Jean Paul Laurens e Henri Royer entre 1904-1907, na rue du Dragon, pode ser indicativo e trazer pistas para novas investigações. Dentre as 520 matrículas efetuadas [40] localizei os seguintes nomes de artistas latino-americanos:

Nome	Cidade/ País	Datas	Número (s) na ficha *	Outros dados **
Augustin Araya [José Agustin Araya]	Santiago/Chile	1905-abr;1906-mai 1906-outubro	8 422	Bolsista do governo chileno
Pedro Blanco	Buenos Aires/Argentina	1904-05	42	
Teodoro Braga	Belém/Brasil	1904- nov/dez; 1905-jan	45	Bolsista da ENBA (Prêmio de viagem 1900-05)
Felix Berdon	Buenos Aires/Argentina	1904-nov a 1905-maio; 1905-junho a dezembro 1906-janeiro a dezembro 1907- abril/maio	46 487 500	
Jules Fossa [Calderón]	Santiago/Chile	1906-maio, julho e outubro	120	
Carlos Alegria	Santiago/Chile	1907-fevereiro	188	
Alfredo Hesley	Santiago/Chile	1906-maio/outubro	203	
[Paulo do] Valle Jr;	São Paulo/ Brasil	1907-abril a julho; 1906-out a dezembro; 1907-março a maio	244 428	Bolsista do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo
Roberto Stonner	Santiago/Chile	1906-7	346	
Roberto Colin	Belém/ Brasil	1907- abril a junho; 1906-maio a dezembro	357 459	
Manuel Thomsai	Santiago/Chile	1905- outubro a dezembro	379	
Rafael Valdes	Santiago/Chile	1906-jan; 1907-jan	425	

Nome	Cidade/ País	Datas	Número (s) na ficha *	Outros dados **
Ernesto Concha	Santiago/Chile	1906-jun/julho	464	
Rodolpho Chambelland	Rio de Janeiro/Brasil	1906-maio	467	Prêmio Viagem. Pensionista da Escola Nacional de Belas Artes
Lucílio de Albuquerque	Rio de Janeiro/Brasil	1906-maio a julho, outubro a dez 1907-janeiro	468	Pensionista da Escola Nacional de Belas Artes. Prêmio de Viagem.
José Backhans	Santiago/Chile	1907-junho/julho	485	
Pedro Zavalla	Buenos Aires/Argentina	1906-outubro	493	

* Por vezes um mesmo artista tem duas matrículas no livro, quando se matricula mais de uma vez no mesmo período. Optei por incluir os dados na mesma nominação.

** Esse dado não consta dos arquivos, todos os demais sim, para tanto consultar: Archives Nationales. 63-A-S5.2 (microfilmes)

Apontar um único modelo artístico que teria circulado entre mestres e discípulos criando algum tipo de homogeneidade temática ou estilística capaz de formar uma "escola", talvez seja um esforço infrutífero. Afinal, o que predominava nos ateliês privados e os tornava tão atraentes para os aspirantes à carreira artística era a defesa absoluta da "liberdade de criação", da importância e valor do "estilo pessoal" na configuração dos artistas e suas obras, com isso, a cópia enquanto "exercício" era recomendada mas a "imitação" dos mestres enquanto processo fortemente desaconselhada. Como bem pontua Nerlich, "le travail au sein des ateliers privés conduit avant tout à une definition – angoissante et exaltante – de soi". [41] Tais espaços foram, certamente, importantes por engendrarem um aprendizado técnico, especialmente no que diz respeito à figuração do modelo vivo, por fomentarem encontros, convívios e portanto experiências compartilhadas entre artistas, que ainda aguardam por pesquisas mais aprofundadas capazes de analisar as materializações de tais elementos nas obras e carreiras dos artistas d'"après l´Atlantique".

Para os estrangeiros, ao lado dessa dimensão formativa e informativa, a Académie Julian destacou-se como um espaço de acolhimento mais aberto que a EBA, embora contasse com os mesmos mestres reputados por esse sistema, o que era relevante para chancelar as viagens e permanências desses artistas e conferir respeitabilidade e, por vezes, êxito em seus retornos para "casa". Recuperar tais elementos é um empreendimento fundamental para um revisitar da história da arte e seus trânsitos entre "velho" e "novo mundo", tantas vezes eclipsado pelo paradigma modernista, que tende a menosprezar a produção oitocentista ou mesmo aquela realizada em inícios do século XX, não orientada para as linguagens de

vanguarda [42]. Com efeito, o estudo das produções dos artistas latino-americanos, norte-americanos e canadenses que estudaram nas academias parisienses, em que a Julian se sobressaía, pode ser altamente revelador do quanto ainda nas duas primeiras décadas do século XX a continuidade das práticas, ditas, "acadêmicas" continuava a gozar de prestígio e sentido [43]. Isso explica, por exemplo, a escolha daquela que logo se tornaria uma célebre "modernista" brasileira pela Académie Julian um ano antes de sua "conversão" para o cubismo: Tarsila do Amaral. Em 1920, ela, seguindo o caminho tão tradicional para os artistas patrícios, inscreveu-se na escola preferida pelos brasileiros, a Académie Julian. Como os alunos da instituição também dedicou-se à captação e representações de modelos nus, em poses realizadas dentro dos ateliês da instituição. Mas sua percepção evidenciava que, aos poucos, aquela formula começava a se desgastar, sua carta á amiga brasileira, a também pintora Anita Malfatti, é sintomática de um processo que se balbuciava, o da perda de centralidade da escola que, logo, seria vista como um "baluarte do academismo francês", pernicioso para a construção de uma modernidade "local", que seria um lema tão efervescente para tantas nações do lado de cá (ou de lá, dependendo de onde se está) do Atlântico [44].

> *[...] Estou te escrevendo d'aqui da Academia Julian. Venho todas as manhãs. Estou trabalhando num grande grupo de umas 50 alunas. Está me parecendo que muitos são os chamados mas poucos os eleitos. Não vejo uma aluna forte. Algumas trabalham bem, mas falta aquilo que nos impressiona. Já estive no 'Grand Palais', no salão do Outono; olha, Anita, aqui quase tudo tende para o cubismo ou futurismo* [47].



Tarsila do Amaral. Estudo de nu sentado, 1921. Col Governo do Estado de São Paulo (feita em paris, quando estudante da Académie Julian).

Entre 1870 e 1920, no entanto, os legados da escola foram inquestionáveis e seus impactos mais concretos nas faturas e trajetórias de pintores e escultores latino e norte-americanos aguardam por pesquisas mais pontuais, que serão as bases necessárias para interpretações que possibilitem comparações entre as apropriações realizadas por artistas de diferentes nacionalidades. Por hora, as pesquisas que estão mais desenvolvidas dizem respeito às mulheres artistas que estagiaram na Académie Julian, em seus casos, a formação recebida foi essencial para retornos qualificados e para suas profissionalizações em suas terras natais, fosse no campo da escultura, inclusive pública (como Rebeca Matte, no Chile e Nicolina Vaz de Assis, no Brasil), fosse no âmbito da retratística (como para as brasileiras Berthe Worms, Nicota Bayeux, ou Elvira Aramayo da Argentina). Os estudos dos ateliês masculinos, predominantes, mais numerosos, e cuja documentação encontra-se acessível nos Archives nationales franceses, curiosamente, ainda estão por ser melhor desenvolvidos. Que o presente texto se constitua num estímulo para novos olhares capazes de revisitar a historia da arte latino-americana em um período que urge por revisões, e numa dimensão ampliada, transnacional e transatlântica.

BIBLIOGRAFIA

Zgorniak, Marek. “Polish Students at the Académie Julian until 1919.” *RIHA Journal*, no. 0050 (2012).

Weisberg, Gabriel P, and Jane R Becker. *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*. New York: Rutgers University Press, 2000.

Weinberg, H. Barbara. *The Lure of Paris: Nineteenth-Century American Painters and Their French Teachers*. New York: Abbeville Press Publishers, 1991.

Valle, Arthur. “Pensionistas Da Escola Nacional de Belas Artes Na Academia Julian (Paris) Durante a 1ª República (1890-1930).” *19&20* I, no. 3 (2006).

Sofio, Séverine. *Artistes Femmes. La Parenthèse Enchantée, XVIII-XIXè Siècles*. Paris: CNRS, 2016.

Simioni, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras, 1884-1922*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

Schwartz, Lilia Moritz, and Ana Paula Cavalcanti Simioni. *Les Artistes de d. João : Des Français à Rio de Janeiro En 1816*. Vol. 10, 2016. https://journals.openedition.org/bresils/1970.

Simioni, Ana Paula Cavalcanti. “Le voyage à Paris: l’Académie Julian et la formation des artistes peintres brésiliennes vers 1900.” *Cahiers du Brésil contemporain*, no. 57/58-59/60 (2005): 261–81.

Simioni, Ana Paula Cavalcanti. “As Mulheres Artistas e Os Silêncios Da História.” Labrys, June 2007. https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm.

Sauer, Marina. *L’entrée des femmes à l’École des beaux-arts, 1880-1923*. Paris: ENSBA, 1990.

Jacques, Annie, ed. “Pétition D´un Groupe D´étudiants Dénonçant Le Favoritisme Envers Les Élèves de L´académie Julian.” In *Les Beaux-Arts de l´Académie Aux Quat´z´arts*. Paris: ENSBA, 2001.

Noël, Denise. “Les Femmes peintres au salon: Paris, 1863-1889.” Thèse de doctorat, Université Paris Diderot - Paris 7, 1997.

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

Montiège, Samuel. “L’Académie Julian et Ses Élèves Canadiens: Paris, 1880-1900.” Thèse de Doctorat en Historie de l´Art, Université de Montréal, 2011. https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=TC-QMU-5900&op=pdf&app=Library.

Lopez, Ursula Tania Estrada. “El Ingreso de Mujeres a Las Academias de Arte de Brasil y México: Un Panorama Comparativo.” *19&20* X, no. 2 (2015). http://www.dezenovevinte.net/uah2/utel.htm.

Landes, Joan B. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. New York: Cornell University Press, 1988.

Joyeux-Prunel, Béatrice. *Nul n’est prophète en son pays ?: l’internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*. Paris: N. Chaudun, 2009.

Grunchec, Philippe. “Les Élèves Americains, Peintres et Suclpteurs à l´Ecole Des Beaux Arts Dans La Deuxième Moitié Du XIXè Siècle.” In *Le Voyage de Paris. Les Americains Dans Les Écoles D´art*. Paris: Reunion des Musées Nationaux, 1990.

Gournay, Isabelle, and Elliott Pavlos. “Americains In Paris.” *Journal of Architectural Education (1984-)* 38, no. 4 (1985).

Gluzman, Georgina G. *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2016.

Ginzuburg, Carlo, and Enrico Castelnuovo. “Domination Symbolique et Géographie Artistique Dans L´histoire de L´art Italien.” *Histoire Sociale de L´art. Une Anthologie Critique (Vol 2)*, 2016.

Fehrer, Catherine. “New Light on the Académie Julian and Its Founder (Rodolphe Julian).” *Gazette Des Beaux-Arts* 6, no. 126 (1984): 207–16.

Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Coli, Jorge. “Fabrique et promotion de la brésilianité : art et enjeux nationaux.” *Perspective. Actualité en histoire de l’art*, no. 2 (December 31, 2013): 213–23. https://doi.org/10.4000/perspective.3865.

Charle, Christophe. *Paris fin de siècle: culture et politique*. Paris: Seuil, 1998.

NOTAS

1. A esse respeito ler: Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est profete en son pays? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1844-1914*, (Paris: Musée d'Orsay, 2009); Carlo Ginzburg & Enrico Castelnuovo, "Domination symbolique et géographie artistique dans l´histoire de l'art italien », *Histoire Sociale de l'art. Une anthologie critique* 2, (Paris: Les Présses du Réel, 2016).
2. Marek Zgórniak, *Polish students at the Académie Julian until 1919.*, *RIHA Journal* 0050 (10 August 2012).
3. Christophe Charle *Paris Fin de Siècle. Culture et Politique*, (Paris: Seuil, 1998).
4. Catherine Feher, “New Light on the Academie Julian and its Founder Rodolphe Julian”, *Gazette des Beaux-Arts.* n°126 (Mai/Juin, 1984).
5. Para uma discussão mais aprofundada desses argumentos ler: Ana Paula C. Simioni, *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras, 1884-1922*, (São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008) especialmente o capítulo 3: “A viagem à Paris”.
6. Alain Bonnet, "La formation pratique dans les ateliers d´artistes au XIX^{e} siècle", In France Nerlich & Alain Bonnet (dir.), *Apprendre à peindre. Les ateliês privés à Paris, 1780-1863.* (Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2013), 56-69.
7. Bonnet, "La formation pratique dans les ateliers d´artistes au XIX^{e} siècle"; Nerlich & Bonnet (dir.), *Apprendre à peindre*.
8. Philippe Grunchec, "Les élèves americains, peintres et suclpteurs à l´Ecole des Beaux Arts dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle.", *in Le Voyage de Paris. Les americains dans les écoles d´art.*, (Paris: Reunion des Musées Nationaux, 1990), 37-43.
9. Nas outras academias havia uma pausa durante os meses de verão.
10. Esses dados são noticiados pela publicação oficial da escola. Ver: *Journal de l´Academie Julian*, n°2 (November 1904), Bibliothèque Nationale de France.
11. Há dois trabalhos fundamentais sobre o tema: Denise Noël, *Les Femmes Peintres au Salon. Paris, 1863-1889*, (Paris: Université de Paris VII- Denis Diderot, 1997); Gabriel Weisberg & Jane Becker, *Overcoming All Obstacles: The women of the Académie Julian*, (New York: The Dahesh Museum and London, Rutgers University Press, 2000).
12. A este respeito consultar: Joan Landes, *Women and the Public Sphere in the age of the French Revolution.* (New York: Cornell University Press, 1988); Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII-XIX^{e} siècles* (Paris: CNRS, 2016).
13. Marina Sauer, *L'Entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts, 1880-1923*, (Paris: ENSBA, 1990).

14 Linda Nochlin, *Art and Sexual Politics*, (New York: Maximillian Publishing and Co, 1973).

15 Sobre o Brasil, ler: Ana Paula C. Simioni *Profissão artista*. About Mexico: Ursula Tania Estrada López, "El ingreso de mujeres a las academias de arte de Brasil y México: un panorama comparativo", *19&20* X, nº2 (jul./dez. 2015).

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

17 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 Lefebre 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. A esse respeito ler: Sofio, *Artistes femmes.*

18 Para aprofundar-se no assunto, ver: Feher, *New Light on the Academie Julian*, (1984).

19 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. Fonte: *Journal de l´Académie Julian*, (1902).

20 Bárbara Weinberg, *The Lure of Paris: Nineteenth-Century American Painters and Their French Teachers.*., (New York: Abbeville Press, 1991).

21 Simioni, *Profissão Artista*.

22 Georgina Gluzman, *Trazos Invisibles. Mujeres Artistas en Buenos Aires.* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2016).

23 Arthur Valle, "Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia, Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930).", *19&20* I, nº3 (nov. 2006).

24 Samuel Montiège, *L´Académie Julian et ses élèves canadiens, 1880-1900*, Thèse de Docotorat en Historie de l'Art. Université de Montreal, 2011.

25 Ana Paula C. Simioni, "Le voyage à Paris: Académie Julian et la Formation des Peintres Brésiliennes vers 1900", *Cahiers du Brésil Contemporain*, 57/58-59/60 (2005): 261-281.

26 Montiège, *L´Académie Julian et ses élèves canadiens, 1880-1900*, 219.

27 Isabelle Gournay & Elliott Pavlos, "Americans In Paris", *Journal of Architectural Education (1984-)* 38, nº4 (Summer, 1985): 22-26.

28 A cifra foi retirada do livro *Le Voyage a Paris. Les Americains dans les Écoles d'art.*., 72 (nota anexo 1). Vale notar que tentei freneticamente obter o número preciso de artistas norte-americanos matriculados na Académie Julian e, a despeito da existência de títulos sobre o tema, não foi possível chegar a essa informação.

29 Há farta bibliografia sobre o tema, mas indico os artigos que compõe o dossiê sobre a "Missão Artística" de 1816 publicado pela revista Brésil, em comemoração ao centenário da efeméride. Ver: Lilia Schwartz & Ana Paula C. Simioni (dir). "Les artistes de D. João: des français à Rio de Janeiro en 1816", *Brésil* 10 (2016).

30 Sobre os pensionistas brasileiros em Paris consultar: Valle, *Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia.*

31 Montiège, *L´Académie Julian et ses élèves canadiens, 1880-1900*.

32 Um dos poucos casos em que há menções de estudos na escola é o do escultor Enrique Guerra, que teria obtido um prêmio num concurso interno da Académie em 1906. Flora Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, (Mexico DC: UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996), 180.

33 Agradeço as informações à professora Angelica Guadarrama e à pesquisadora Ursula Estrada.

34 Ver Weisberg & Becker, *Overcoming All Obstacles* ; Gluzman, *Trazos invisibles*.

35 Simioni, *Profissão Artista*. Sobre a situação dos arquivos femininos quando de minha pesquisa ler: Ana Paula C. Simioni, "As mulheres artistas e os silêncios da história", *Labrys*, Jan-Jun 2007 (online). A lista detalhada está reproduzida no Simioni, *Profissão Artista*, 337-338.

36 A documentação foi doada em 2015 os Archives Nationales mas ainda está sendo catalogada e portanto não está disponível para consulta. A pesquisa de Georgina Gluzman nos arquivos privados chegou aos seguintes nomes: Elvira Aramayo, Adela Atucha de Gramajo, Hortensia Berdier, Consuelo Cabral, Dolores Cobo, Fernandéz Blanco, Hrispe, Symone Herelle, Lazano, María Oblitado de Soto y Calvo, Herinia Palla, Pietranera, Ernestina de Quesada, Concepción Sylvestre de Quiroga. Georgina Gluzman, *Trazos Invisibles. Mujeres Artistas en Buenos Aires.* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2016), 141.

37 Glória Cortes Aliaga,*Modernas. Historias de Mujeres en el arte chileno. 1900-1950*, (Santiago: Origo Ediciónes, 2013), 153. Agradeço muito à autora sobre a colaboração para o presente texto.

38 Ler Gluzman, *Trazos invisibles*, 144-171.

39 Nao se pode dizer que o número de matrículas seja equivalente ao de alunos, pois em diversos casos esse possuem mais de um número de inscrição, dado que se matricularam diversas vezes num mesmo período, como se pode ver no caso de alguns latino-americanos presentes na tabela.

40 Nerlich & Bonnet, *Apprendre à peindre*, 37.

41 A esse respeito consultar: Laura Malosetti Costa, *Los Primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a Fines del Siglo XIX*, (Buenos Aires: FCE, 2001).

42 A esse respeito ler, entre outros: Jorge Coli, "Fabrique et promotion de la brésilianité : art et enjeux nationaux", *Perspective* 2 (2013): 213-223.

43 Trabalho esse ponto no capítulo 3 de meu já citado livro *Profissão artista*.

44 *Journal de l'Academie Julian*, 9e année, n°2, (décembre 1909): 4

45 "Pétition d´un groupe d´étudiants dénonçant le favoritisme envers les élèves de l'académie Julian", *La Curiosité Universelle*, 23 septembre 1889, cité dans Annie Jacques (ed.), *Les Beaux-Arts de l'Académie aux Quat'z'arts*, (Paris: ENSBA, 2001), 93.

46 Apud Aracy Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, (São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1975), 31.