

A Nudez e a Inocência: Nu Artístico e a Pintura Acadêmica Brasileira (1860-1890)

Eliane Honorata da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Neste estudo, abordamos obras de pintores da *Academia Imperial de Belas Artes* (AIBA), durante os anos de 1860 a 1890. Por meio de pesquisa bibliográfica, o estudo pretendeu responder a seguinte questão: a temática do nu artístico na obra dos pintores da AIBA, foi determinada pela necessidade de expressão das habilidades artísticas, por meio de temas menos convencionais? O objetivo foi compreender se esses pintores estavam atentos aos movimentos europeus que procuravam trazer o moderno às artes visuais. Concluiu-se, que a abordagem do nu artístico pelos pintores brasileiros, foi suscitada pela necessidade de variação temática e o desejo de acompanharem a modernidade nas artes visuais, expressadas nas obras dos pintores europeus.

Palavras-chave: Pintura Brasileira. Século Dezenove. Pensionato Artístico. Nu artístico.

*

In this study, we studied works by painters from the Imperial Academy of Fine Arts (AIBA), from the years 1860 to 1890. Through a bibliographical research, the study aimed to answer the following question: the theme of the artistic nude in the work of AIBA painters, was determined by the need to express artistic skills through less conventional themes? The aim was to understand if these painters were attentive to the European movements that sought to bring the modern to the visual arts. It was concluded that the approach of the artistic nude by the Brazilian painters was prompted by the need for thematic variation and the desire to accompany modernity in the visual arts expressed in the works of European painters.

Keywords: Brazilian Painting. Nineteenth century. Artistic Pensionato. Artistic nude.

Introdução

Alain Bonnet, professor de História da Arte na Universidade Grenoble-Alpes (UGA), apresentou em meados de 2017 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o *Ciclo de Conferências História da Arte e Instituições Artísticas na Europa do Século XIX*. Em 21 de junho, Bonnet¹, abordou o salão dos recusados de 1863, destacando *Le déjeuner sur l'herbe* (1862-1863) de Édouard Manet, recusada no Salon oficial daquele ano em Paris. Esclareceu Bonnet (informação verbal)², que a recusa da exibição da obra de Manet no Salão oficial de 1863, estava relacionada ao conservadorismo acadêmico, que se mantinha arraigado às regras da tradição, sem permitir a possibilidade de inovações técnicas ou temáticas nas obras de arte. Bonnet (informação verbal)³, afirmou que tecnicamente a obra de Manet estava dentro dos padrões de exigência do Salão, por ser baseada na tradição, já que fazia referência à duas outras obras de mestres passados, Rafael e Giorgione. Entretanto, a temática da obra, que colocou em área pública mulheres despidas entre homens com trajés contemporâneos, foi o motivo da recusa, pois, até aquele ano de 1863, os nus aceitos nos Salões de Paris apresentavam temas alegóricos, mitológicos ou históricos, como por exemplo, *O Nascimento de Vênus* (1863), de Cabanel, aceita no *Salon* oficial e adquirida por Napoleão III, naquele mesmo 1863. Estas colocações, remeteram imediatamente às exposições da professora Ana Maria Cavalcanti⁴ nas aulas do Curso História do Século XIX II, ministradas no mestrado de História e Crítica das Artes Visuais, do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UFRJ. Naquelas aulas, Ana Cavalcanti abordou a pintura de paisagem na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), nos levando a refletir sobre a questão da modernidade dos pintores do século XIX no Brasil, com a seguinte hipótese: O fato da pintura de paisagem aparecer de maneira tão predominante nas exposições gerais, contribui com a desqualificação da tese que defende a ideia de que aqueles pintores não estavam preocupados em se expressar modernamente e permaneceram dentro dos limites acadêmicos. (informação verbal)⁵. Ocorreu-me ainda a lembrança que naqueles anos de 1860, artistas brasileiros partiam para França ou Itália em busca de aperfeiçoamento técnico, amparados pelo Prêmio de Viagem instituído na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no governo de D Pedro II, que segundo Schwarcz⁶, desde o início do reinado prestigiou o estilo neoclássico de arte que vigorava na AIBA, porque se amoldava bem às pretensões do imperador de construir uma historiografia para o jovem país, onde seriam destacados os grandes vultos e os heróis, que desde a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

¹ BONNET, Alain. *O Salão dos Recusados de 1863*. In: *Ciclo de Conferências História da Arte e Instituições Artísticas na Europa do século XIX*. Rio de Janeiro, 2017, inédito.

² Informação fornecida por Alain Bonnet no *Ciclo de Conferências História da Arte e Instituições Artísticas na Europa do século XIX*, no Rio de Janeiro, em junho de 2017.

³ Id., 2017.

⁴ CAVALCANTI, Ana Maria. *Curso História do século XIX II*. Rio de Janeiro: Inédito, 2017.

⁵ Informação fornecida por Ana Cavalcanti durante as aulas do *Curso de História da Arte do Século XIX II*, no Rio de Janeiro, primeiro semestre de 2017.

⁶ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

(IHGB), foram retratados com a aparência de fortes e belos indígenas, que da literatura começaram a surgir nas obras dos pintores pensionista, que buscando o moderno no Romantismo, iniciaram um movimento caracterizado pela infiltração em suas pinturas de crescente sensualidade, que Gonzaga-Duque⁷, detectou e denunciou na representação do cadáver “erótico” da *Moema* (1866), de Victor Meireles, lembrando que o tom moreno-avermelhado do corpo da índia estava um tanto quente, para representar a ausência de vida. Veio-me ainda a lembrança de que Ivo Mesquita⁸, analisando os estudos de observação de modelo vivo dos alunos da AIBA do século dezenove, percebeu um erotismo marcante, carregado do desejo de sedução, cujo objetivo parecia ser o estabelecimento de uma cumplicidade com o observador. Ainda, segundo o autor, esse erotismo cúmplice, detectado nos primeiros exercícios daqueles alunos, se tornou *leitmotiv*, que possibilitou o surgimento de dois modelos de nu artístico na arte brasileira do século XIX: erotismo institucionalizado ou permitido, que frequentou os salões e teve entre os pensionistas da AIBA alguns dos principais representantes e o erotismo de gabinete, cujas imagens mais perversas se destinavam às coleções privadas de aficionados e também contou com a colaboração de pensionistas da Academia. Diante destas observações e por meio de pesquisa bibliográfica e de campo, nesse estudo, obras de nu artístico que se encaixam na vertente “erotismo institucionalizado”, produzidas por pintores beneficiados pelo Prêmio de Viagem durante os anos de 1860 a 1890, que incluíram entre seus temas a representação mais explícita da nudez, serão analisadas a partir das questões colocadas por Alain Bonnet⁹, no dia 21 de junho de 2017. A investigação pretende compreender os principais aspectos que caracterizam a representação da nudez nas pinturas produzidas no período, com o intuito de responder a seguinte pergunta: a temática do nu artístico na obra dos pensionistas do imperador foi determinada pela necessidade de expressão das habilidades artísticas por meio de temas menos convencionais? Ao considerar esta questão, o estudo teve por objetivo: compreender se esses pintores estavam atentos aos movimentos europeus que procuravam trazer o moderno às artes visuais. Dentro desta perspectiva, compreendo que a instituição do Prêmio de Viagem, pelo Imperador Pedro II, foi fundamental para que jovens talentosos, porém, sem fortuna, pudessem viajar à Europa em busca do aperfeiçoamento de habilidades adquiridas nas aulas da AIBA, que eram dominadas pela estética classicista. O estágio artístico possibilitou que os artistas beneficiados, ao chegarem à Europa entrassem em contato com as mais modernas correntes e tendências estéticas seguidas pelos artistas europeus considerados modernos. Contudo, até nossos dias é consenso, na historiografia sobre o século dezenove, a compreensão de que os trabalhos produzidos pelos pensionistas mantinham as características classicistas da arte imposta pelas normas acadêmicas das artes visuais. O que é perfeitamente compreensível, se considerarmos o fato de que o Prêmio de Viagem só seria usufruído se o pensionista se comprometesse a voltar

⁷ GONZAGA-DUQUE, Luís. *A Arte Brasileira*. 2. ed. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

⁸ MESQUITA, Ivo. Introdução. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO O Desejo na Academia 1847- 1916. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1991.

⁹ (2017).

para o Brasil ao término dos estudos. Ademais, a garantia de trabalho ao voltar dependia do fato da técnica artística estar de acordo com o gosto estético do Imperador e da Corte, defendido na AIBA. Sendo assim, ao partirem para a Europa, os pintores recebiam conselhos dos mestres da Academia sobre os ateliês que deveriam procurar na França ou na Itália, onde se dedicariam à arte dos retratos, dos quadros históricos, dos temas mitológicos, dos religiosos e das paisagens. Entretanto, devemos considerar esses artistas tal qual eram, seres pensantes, que percebiam o mundo à sua volta, e como muitos artistas europeus, ansiavam por poder explorar temáticas não admitidas pelas normas acadêmicas, como o nu artístico sem pretextos históricos, alegóricos ou mitológicos. Para melhor compreensão desta hipótese, analisarei a seguir algumas obras dos pensionistas da Academia ou do Imperador.

Victor Meireles de Lima

Victor Meireles (1832-1903), ao chegar à Paris, passou a frequentar as aulas com Castaldi e “Sob a influência deste, pinta o quadro *A Bacante*”¹⁰, nu que antecedeu a criação de *A Primeira Missa no Brasil*, de 1860, que segundo compreendo, iniciou o Indianismo nas artes visuais. O assunto deste quadro representa pretexto perfeito para introdução da temática da nudez, no cenário artístico carioca, por ser o Indianismo parte integrante da temática que no IHGB, segundo SCHWARCZ (1998), era explorada no sentido de criar uma historiografia que ajudaria a justificar o inusitado reino de D. Pedro II nos trópicos. Ainda, segundo sabemos, a primeira missa ocorreu no ano de 1500, quando os portugueses fizeram os primeiros contatos amistosos com os nativos do Brasil e, portanto, esses ainda estavam naturalmente despidos. Meireles realizou quadros de grandes dimensões, segundo Barata¹¹, como era comum na época. *A Primeira Missa no Brasil* é um desses quadros de grandes dimensões, com zonas de claro-escuro, que contribuem para a interpretação do assunto, orientando o olhar. Consequentemente, ao observarmos a tela, nossa atenção é atraída pela claridade mais intensa da zona central, onde imediatamente percebemos a cruz e o grupo principal de jesuítas, aglomerados junto à cruz, ambos colocados em destaque no alto do lado esquerdo da tela. Em seguida, nosso olhar segue a luz branca abundante das roupas dos sacerdotes, encontrando a claridade mais ampla da areia, o que nos leva a perceber os índios que foram colocados em segundo plano, iluminados com parcimônia, o que permite a percepção dos outros grupos de índios, entre eles, o que se aproxima pela esquerda. Portanto, foi por meio da disposição de planos e da manipulação das áreas de claro-escuro, que o pintor destacou a cena que ocorre no centro da composição, e assim, desviou a atenção do grupo de índios colocados em segundo plano, onde se

¹⁰ CAMPOFIORITO, Quirino. História da Pintura Brasileira no Séc. XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p. 161.

¹¹ BARATA, Mário. SEC. XIX: transição e início do séc. XX. In: ZANINI, Walter (org.). História geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales/ Fundação Djalmá Guimarães, 1983. Capítulo 6, p. 376-451.

destacam dois, que estão completamente despidos, dotando a cena com uma conotação realista.



Figura 1 – *A Primeira Missa no Brasil*.

Também no grupo que se aproxima pela esquerda, vemos em destaque um menino, que totalmente despido e com grande animação, vai à frente. Não foi casualmente, segundo compreendo, que Meireles escolheu esses personagens para despir, pois, não há nada mais inocente que: uma mãe amamentando; um ancião que orienta e uma criança feliz. Com essa composição, Meireles, teve também a intenção de aludir à ideia de que os indígenas brasileiros andavam despidos pelas florestas tropicais, onde se rezou aquela primeira missa, e não com saíotes de pena, como os estrangeiros gostariam de tê-los visto. Contudo, suas intenções em relação à expressão do nu artístico, ficaram mais claras em outra tela que aproveita o assunto do indianismo para abordar o tema da nudez, *Moema* (1866). Nesta, Meireles nos remete à lenda da morte trágica da índia, que tentou seguir a nado o barco que levava seu amado à Europa, mas, acabou sucumbindo e seu corpo sem vida apareceu na praia. Foi esse momento que Meireles ilustrou, devido à conotação de inocência, pois morta, a sensualidade que a representação do corpo da índia transmite é amenizada, o que evitou constrangimentos quanto os pudores moralistas da Corte provinciana de D. Pedro II. Mas, na verdade, quem não conhece a lenda, pode pensar, a princípio, que a índia está dormindo, pois, como observou Gonzaga-Duque, Victor:

[...] pintou com muita delicadeza a “*Moema*”, posto que sem verdade, mas cingindo-se ao ideal de seu tempo, às aspirações artísticas de sua época.

Digo sem respeito à verdade, porque para uma afogada cuspidada à praia as formas da índia estão demasiadamente macias e a cor é ainda muito quente.¹²

Vemos que o crítico ressalta as aspirações artísticas do pintor, que eram as mesmas de sua época. Podemos deduzir então, que a intenção de Victor, ao representar o corpo da índia, não era falar da morte, que corrompe o vigor das carnes, esverdeando-as e apodrecendo-as, mas sim, da sensualidade que emana de um corpo nu na praia, no final de uma tarde ensolarada.

Os tons avermelhados que reverberam do sol que se põe, ajudam a ressaltar a beleza morena, do corpo retratado classicamente. O detalhe da tanga que se desfaz, reforça o caráter sensual da representação, sem despojá-la de inocência.

Pedro Américo

Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), contemporâneo de Meireles, também aperfeiçoou a técnica artística na Europa. Entretanto, não partiu pelos meios convencionais, segundo Reis Junior¹³, pois, em 1858 não houve concurso, então, imperador Pedro II resolveu financiar por meios particulares o estágio de Pedro Américo, que em 1882 após viagem à Itália, pintou *A Carioca*, que é compreendida pela tradição como a alegoria do rio Carioca, localizado no Cosme Velho.

Entretanto, acredito que as intenções do pintor ultrapassaram um pouco as exigências da alegoria, pois, vemos uma jovem ocupada com a toailete matinal, que em cuja interpretação Américo combinou os elementos estruturais da composição de maneira que nos obriga, querendo ou não, a admirar o esplendor do corpo despido, pois, devido à perfeita combinação do claro-escuro, a superfície clara do corpo da morena é destacada do fundo escuro da tela.

Fenômeno conseguido com a manipulação do elemento luz, pois: Através do contraste claro/escuro, a luz articula uma vibração no espaço. Na junção de áreas onde se veem simultaneamente valores claros e escuros (mas unicamente nesse conjunto), o claro avança no espaço enquanto que o escuro recua.¹⁴

Contudo, o pintor não se contentou com o destaque, desejou ainda mostrar os detalhes de tal perfeição e, em seguida, a claridade do dia que amanhece atrai nosso olhar, fazendo-nos perceber ao fundo, um cacho de cabelo que se desprende por entre os dedos da moça e guiando o olhar nos faz perceber o contorno que orienta o lúbrico passeio por entre as curvas do corpo feminino,

¹² Gonzaga-Duque, 1995, p. 174.

¹³ REIS JUNIOR, José Maria dos. História da Pintura no Brasil. São Paulo: Editora "Leia", 1944. 14.

¹⁴ OSTROWER, Fayga. Universos da Arte. 24. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, p. 88.

parando nas interseções criadas pelos encontros de horizontais, verticais e diagonais, que compõem a superfície da figura.



Figura 2 – *A Carioca*. 1882

Consideramos, que a tela de Américo se aproxima da abordagem de Manet na obra *Mulher com Leques* (1873), que segundo Harrison, (2001), apresenta muitas aproximações com a obra *Mademoiselle de Lancy* (1876), de Carolus Duran. Segundo o autor, as duas telas proporcionam ao apreciador um papel de interlocução imaginária com as figuras retratadas. Porém, no caso de Carolus Duran o convite é feito para que nos projetemos no espaço que a mulher parece ocupar, à maneira que Greenberg associou à "arte realista naturalista". Com relação à pintura de Manet, Harrison (2001), percebe uma sutil diferença, pois, apesar dos modelos estarem em posições muito semelhantes, Manet situou o nível do olhar do observador mais abaixo e aproximou a imagem no espaço pictórico. Pequenas diferenças que possibilitam interagir mais intimamente com

a imagem, já que a profundidade relativa aproxima a imagem do expectador propiciando a ilusão de proximidade, que o pintor determinou pelo caráter desprezioso do retrato.

Se fossemos resumir essas diferenças de efeito, diríamos que, enquanto a tela de Carolus Duran constrói seu tema para que ele seja abordado e visto de maneira agradável, Manet trata o espectador e o tema como sócios potencialmente iguais numa troca social.¹⁵;

O que nos leva de volta a percepção de Ivo Mesquita (1991), que compreendeu observando o estudo dos pensionistas, a existência do desejo de cumplicidade com o expectador.

Ao retornar à Corte em 1864, Américo, em nome da gratidão, ofereceu a tela ao Imperador, “Mas o nu da bela morena, a sua carnação rija, macia, feriu os escrúpulos pudicos do mordomo da casa imperial,”¹⁶ e conseqüentemente, o quadro condenado como licencioso foi oferecido ao Rei da Prússia. Tempos depois, Américo faria uma cópia, que hoje se encontra no Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA), no Rio de Janeiro.

O que constrange na tela de Manet é a explicitação do ato cometido pelos quatro personagens, evidenciado pelos restos do Almoço, a nudez da personagem em segundo plano, o dedo que a indica, além da toailete realizada pela mulher que se encontra no fundo da tela. (informação verbal)¹⁷.

A licenciosidade, que a época viu no quadro de Pedro Américo, transparece também da pose escolhida pelo artista, para a representação do nu, pois, A Carioca, exibe a exuberância do corpo perfeito por inteiro, apenas recobrando seu sexo com minúscula parte do tecido, sobre o qual está sentada. E o pior, a moça encara despidamente o espectador convidando-o ao prazer. Pedro Américo, talvez pela pouca experiência, pois, tinha apenas vinte e um anos, não procurou esconder a sensualidade do modelo atrás da inocência das pálpebras cerradas, como fez Meireles à Moema e, por isso, não atingiu o principal objetivo, que compreendo, era contentar o mecenas que financiou seus estudos em Paris.

Zeferino da Costa

Outro pintor desta geração que desfrutou os benefícios do Prêmio de Viagem, foi João Zeferino da Costa (1840-1915) que em 1868 escolheu Roma como centro de aperfeiçoamento. Zeferino da Costa no “conjunto de sua obra revela valores idênticos aos apontados nos dois, no que diz respeito à correção do desenho e à

¹⁵ HARRISON, Charles. *Modernismo*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naifi Edições, 2001, 2001, p. 24.

¹⁶ Reis Junior, 1944, p.159.

¹⁷ Informação fornecida por Alain Bonnet no Ciclo de Conferências História da Arte e Instituições Artísticas na Europa do século XIX, no Rio de Janeiro, em junho de 2017.

rigorosa atenção pelos detalhes.”¹⁸ E também como os outros dois, abordou logo nos primeiros tempos de estudos, a temática do nu artístico, se destacando na *Pontificia Accademia di San Luca* (PASL), com a obtenção do primeiro lugar no prêmio de pintura de nu. Em 1879, já de volta à Corte, Zeferino da Costa pintou *A Pompeana*, obra que explora a sensualidade do corpo feminino. Pelas roupas e adereços que estão espalhados pelo chão do salão e o fato da mulher estar mexendo nos cabelos, sem se mirar em espelho, o autor nos leva a deduzir que *A Pompeana* está se despindo, para quem sabe, descansar após os divertimentos, ou ao contrário, iniciá-los.



Figura 3 – *A Pompeana*.

Apesar de Zeferino ter tomado o cuidado de desviar a face da pompeana, de modo que ela não encarasse o distinto público, o quadro não foi melhor aceito que o de Américo, talvez pelo detalhe de que a fita que recobre a região pubiana da Pompeana, é ainda menor que a ponta do pano que recobre a mesma região do corpo da Carioca. Esse detalhe pode ter a responsabilidade pela ponderação de Gonzaga-Duque, a respeito do local escolhido para expor o quadro, que leva:

¹⁸ Campofiorito, 1983, p. 172.

“[...] à rua de São Jorge uma pompeana que devia ter passado pelo Largo do Rocio. O maior defeito que tem esta falsa pompeana Fritz & Mack é o de ocultar nos recesos do corpo a reuma peçonhenta que aduba as flores do deboche.”

E completa!

“É incompreensível este inglório trabalho, este de retratar cocettes esbodegadas, em um moço de grande talento e de grandes aptidões artísticas. Qual a causa de parecer pompeana esta ruim, esta ignóbil figura, lavada em óleo, emplastada de gorduras aromáticas, besuntada de valoutine para disfarçar a alambuzada estrutura de suas formas? Pompeana por quê?”¹⁹

Considerando-se esse comentário, nos vêm a lembrança de que Bonnet (informação verbal)²⁰, considera que Manet se valeu das obras de Rafael e Giorgione, com a intenção de produzir uma obra que se mantendo dentro das recomendações acadêmicas, permitisse a exploração do nu artístico modernamente, sem o subterfúgio de colocar o modelo dentro da mitologia ou ligado aos fatos históricos. Então, pode-se deduzir que Da Costa, da mesma forma, se valeu de um tema histórico para colocar sua tela dentro da modernidade e, ao mesmo tempo, evitar que sofresse críticas severas vindas do meio tacanho das artes do Rio de Janeiro no século dezenove, que não estava apto a aceitar facilmente inovações, fossem elas, temáticas, estruturais ou estéticas.

Rodolfo Amoedo

Rodolfo Amoedo (1857-1941), partiu para Paris em 1878, auxiliado por bolsa da academia. Naquela capital matriculou-se na Escola de Belas Artes, onde estudou com Cabanel e Puvis de Chavannes e em 1884, expôs a *Marabá* em Paris.

Contudo o quadro de Amoedo que será analisado é *Estudo de Mulher*, realizado em Paris no ano 1883, porque não apresenta nenhum pretexto de ordem histórica, mitológica ou alegórica, ao abordar o tema da nudez, apenas demonstra que aqueles pintores tinham “a vontade de exaltar o corpo humano e seus atrativos”²¹. Para tanto, Amoedo teve o cuidado de esconder o olhar do modelo, ao exibir a representação do nu. E, pela ventarola presa à mão, deduzi que a moça se despiu, inocentemente, devido ao calor. Como Américo e Zeferino, Amoedo também se valeu do efeito da vibração espacial, para destacar o corpo da mulher. E, por meio de delicado jogo de tons avermelhados, opostos ao opala, o pintor compôs discreto claro-escuro, dando forma aos elementos que contribuíram para ressaltar os formosos volumes das nádegas feminina, que

¹⁹

GONZAGA-DUQUE, 1995, p. 218.

²⁰ Informação fornecida por Alain Bonnet no Ciclo de Conferências História da Arte e Instituições Artísticas na Europa do século XIX, no Rio de Janeiro, em junho de 2017.

²¹ MESQUITA, 1991, p. 17.

podem ter contribuído para que Gonzaga-Duque, fosse condescendente em seu julgamento, muito embora, por via indireta, tenha criticado o conteúdo sensual da tela.

O conjunto é todo claro; as paredes, os panos, a almofada em que a figura pousa a doce cabeça redonda e penteada, o tapete felpudo que cobre o chão, são de uma cor de opala e, numas e outras nuances de um tom mais carregado. O modelado do corpo da mulher atinge a perfeição. Sente-se através dessa carne, carne que é carne, carne que tem sangue, a disposição dos músculos. E para qualificar o poder de realidade que tem este quadro, a estranha vida que anima esta obra prima, que apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura: _ que mulher sem vergonha!²²



Figura 4 – *Estudo de Mulher*, Rodolfo Amoedo 1884

Pelo fato de Gonzaga-Duque, não ter tido coragem de criticar diretamente o conteúdo sensual da tela de Amoedo, podemos avaliar o quanto a insistência, apesar da incompreensão dos contemporâneos, de pintores como Meireles, Américo e Zeferino, na representação do nu artístico, tentando desvinculá-lo das tradições acadêmicas, havia ajudado na aceitação do tema como componente autônomo da arte produzida no Brasil, durante o século XIX. Mas, no entanto, não podemos esquecer da inocência, que desde o início estava presente, impondo a aceitação da nudez na arte brasileira

²² Gonzaga-Duque, 1995, p. 187.

Referências

BARATA, Mario. SEC. XIX: transição e início do séc. XX. In: ZANINI, Walter (org.). História geral da arte no brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales/Fundação Djalma Guimarães, 1983. Capítulo 6, p. 376-451.

BONNET, Alain. O Salão dos Recusados de 1863. In: História da Arte e Instituições Artísticas na Europa do Século XIX. Rio de Janeiro: 2017, inédito.

CAMPOFIORITO, Quirino. História da Pintura Brasileira no Século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CAVALCANTI, Ana Maria. Curso História do século XIX II. Rio de Janeiro: 2017, inédito.

GONZAGA-DUQUE, Luís. A Arte Brasileira. 2. ed. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

MESQUITA, Ivo. Introdução. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. O Desejo na Academia 1847-1916. São Paulo: projeto Editores Associados, 1991.

OSTROWER, Fayga. Universos da Arte. 24. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

REIS JUNIOR, José Maria dos. História da Pintura no Brasil. São Paulo: Editora "Leia", 1944.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas d do imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.