

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

Dois nus polêmicos: 'Le lever de la bonne' de Eduardo Sívori e 'Estudo de Mulher' de Rodolpho Amoêdo

Camila Dazzi

 o folharmos os catálogos das exposições de arte do século XIX é possível perceber uma crescente presença de nus femininos, realizados por artistas das mais diversas procedências. Não raro, alguns desses nus suscitavam polêmicas e acaloradas acusações de “mal gosto” e “pornografia”. É o caso de telas como *Vénus et Psyché* de Gustave Courbet, rejeitada pelo júri do *Salon* de 1864, por motivo de imoralidade¹ ou *Rolla*, de Henri Gervex, "recusada pelo *salon* de 1878 pelo acento explicitamente erótico da representação"². Já outras telas, a grande maioria delas, foram apreciadas e admiradas pelos críticos e pelo público. Basta lembrarmos de nomes como Cabanel, Bouguereau, Chaplin e Jules Lefvèbre, louvados pelas “idealização de peles nacaradas” e o pelo clima “sensualista” de suas pinturas. Não sejamos, no entanto inocentes. Houve quem elogiasse o despudor imperfeito das mulheres de Courbet, assim como houve quem criticasse, e não pouco, todas as vênus rosadas que desfilaram pelos salões oitocentistas.

Os países da América do Sul, sempre a par das últimas tendências artísticas, também tiveram os seus escândalos. Ou, reformulando a frase, tiveram telas que entraram para a História da Arte como escândalos. É o caso do *Estudo de Mulher* (1884) de Rodolpho Amoêdo e de *Le lever de la bonne* (1887), de Eduardo Sívori. Vamos nos deter brevemente no primeiro caso.

São com essas palavras que Gonzaga-Duque, em seu livro *Arte Brasileira* (1888), se refere à primeira exposição de *Estudo de Mulher* no Brasil, em 1884:

E para qualificar o poder de realidade que tem este quadro, a estranha vida que anima esta obra-prima, apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura: - Que mulher sem-vergonha!

Este quadro que, na exposição de 1884 foi o mais bem pintado, o que resumia mais conhecimento de modelado e maior savoir faire, isto é, espontaneidade, segurança e elegância de toque, mereceu da congregação acadêmica uma censura por... ser imoral!³

¹ LARAN, Jean; GASTON-DREYFUS, Philippe; BENEDITE, Léonce. **L'Art de Notre temps - Courbet**. Paris : La Renaissance du livre, J. Gillequin, 1911.

² BROOKS, Peter. Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée. **Romantisme**, 1989, n°63. p. 75.

As palavras do crítico fazem parecer que a tela foi excessivamente ousada para os professores da Academia e para o público carioca. Mas teria de fato o evento ocorrido desta forma? Aqueles que estudam a produção artística brasileira do século XIX já sabem, por experiência própria, que Gonzaga Duque não pode ser inocentemente tido como senhor da ‘verdade absoluta’. Vejamos então o que foi dito, em 1884, sobre o *Estudo de Mulher*, por outro articulista, Oscar Guanabara:

[Estudo de Mulher] é o trabalho mais delicado que temos visto neste gênero entre nós, e a mais exata reprodução da côr da carne humana.

O tom roseo que predomina em toda a figura talvez pareça um tanto exagerado aos que estão habituados a vêr as falsas côres do nú, que geralmente se nos apresentam.

[...] A cabeça, os cabellos, o tronco, as pernas, os pés, tudo enfim denuncia acurado estudo e vontade firme de vencer algumas dificuldades sérias, como, por exemplo, esta: fazer destacar os pés, que são de uma finura extrema, sobre as dobras de uma colcha de nobreza clara.

Mas ainda não é tudo. [...] Todo o quadro tem muita luz e sobretudo muito ar (duas qualidades excellentes). E os accessorios são de tal ordem que não podem passar desapercibidos.⁴

Oscar Guanabara não parece em sua crítica, publicada em um dos mais lidos jornais do período, minimamente chocado pela forma como foi exposto o corpo nu da modelo.

E a Academia? Se o quadro foi condenado por ser imoral, não deveriam ter sido os professores da AIBA a ‘lançar a primeira pedra’? E, de fato, Amoêdo não poderia ter se esquivado do crivo dos professores daquela instituição, uma vez que *Estudo de Mulher* era um dos envios do seu quarto ano como pensionista da AIBA na Europa. Vejamos o parecer dos professores Victor Meirelles e José Maria de Medeiros sobre a tela, redigido em setembro de 1884:

A Comissão encarregada de dar parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Amoêdo, tendo examinado as quatro telas, que constituem a nova remessa, vê nesses estudos que representam: 1. A partida de Jacob; 2. Esboceto de Cristo em Cafarnaum; 3. Esboceto de Tiepolo; 4. Grande estudo de mulher nua vista de dorso. Que estes trabalhos revelam grande aproveitamento, deixando antever o resultado final de seus esforços, que por certo atingirão; libertando-se mais tarde, da situação transitória e dependente, que o estudo, a prática e os preceitos da Escola francesa contemporânea, tanto influem e o induzem a sentir desse modo.⁵

Também não vemos aqui, por parte dos professores responsáveis pelo parecer, qualquer crítica provocada por excesso de pudor. A crítica é feita à adoção, por parte do artista, dos

³ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. **A arte brasileira**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888. Texto com ortografia atualizada, disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/gd_artebrasileira/04_progresso_03.htm

⁴ Edição de 26 de setembro de 1884. **Jornal do Commercio** - Ano 63 N. 269 - página 1. FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO. BELLAS-ARTES. Rio, 25 de Setembro de 1884.

⁵ Academia Imperial das Belas Artes, 3 de Setembro de 1884 "- Victor Meirelles - José Maria de Medeiros." Academia das Belas Artes, 13 de Setembro de 1884.

‘preceitos da Escola francesa contemporânea’. Já as palavras do Vice-Diretor da Academia, Ernesto Gomes Moreira Maia, no seu relatório sobre o ano de 1884 ao Ministro do Império⁶, reforçam o embate entre ‘escola clássica’ e ‘escola realista’, não uma aversão púdica ao corpo nú de uma burguesa:

Os últimos trabalhos que enviou e que foram recebidos durante a Exposição Geral das Belas Artes, justificam o juízo que em princípio emiti sobre este pensionista. Todavia me parece que um desses trabalhos (estudo de mulher de grandeza natural), conquanto bem observado e cuidadosamente feito, não lhe teria valido a recompensa que obteve na prorrogação da pensão; porque nele, arrastado pelo furor da moda e pela onda do realismo exagerado, afastou-se muito dos bons princípios da escola clássica, que não cessamos de recomendar aos nossos alunos.

Mas teria sido o intuito de Amoêdo chocar, expondo uma tela imoral? Cremos que não. O artista, juntamente com o envio das quatro telas referidas no parecer, solicitava uma prorrogação de dois anos da sua estadia em Paris, como pensionista. Ele sabia depender do parecer favorável dos ‘velhos’ professores da Academia para alcançar os seus objetivos. Sendo assim, podemos deduzir que o intuito de Amoêdo era demonstrar, com *Estudo de Mulher*, que ele estava à altura das expectativas nele depositadas. Os professores, de fato, ainda que ‘torcendo um pouco o nariz’, reconhecem as qualidades do artista e são favoráveis a continuidade da pensão. Sorte de Amoêdo não ter contado com Gomes Moreira Maia entre os pareceristas.

A adesão de Amoêdo aos ‘preceitos da Escola francesa contemporânea’, foco de crítica dos professores da AIBA, não foi, no entanto, suficiente pra suscitar o louvor absoluto dos críticos. Um artigo, publicado na *Revista Illustrada* de Angelo Agostini, que sabemos ter sido um dos principais defensores dos jovens artistas que tinham a possibilidade de modernizar a Academia, é bastante duro ao comentar a tela:

*Gostamos muito da maneira franca como está pintada essa tela, menos a cor da mulher, da cintura para baixo. Aquella cor que termina nos pés não nos parece natural, nem está de accordo com a das costas. A cabeça é admiravel porém o cabelo deixa muito a desejar: falta-lhe luz. O braço, apesar de ser um pouco fino, está bem modelado: outro tanto não podemos dizer das pernas, nem das... (ó diabo!) Onde acabam as costas emfim. A ser realista, é preciso sel-o devéras. Perdoariamos a ousadia de uma posição como a d’essa mulher, se a sua execução chegasse a provocar, da parte de quem olha, o desejo de dar-lhe uma palmada. Então sim!...*⁷

⁶ Relatório do ano de 1884, por Ernesto Gomes Moreira Maia, Vice-diretor da AIBA, em substituição a Antonio Nicolao Tolentino, que então se encontrava gravemente enfermo. Redigido em em 13 de abril de 1885. Transcrição de Arthur Valle e Camila Dazzi, texto com grafia atualizada, disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/relatorios_ministeriais/rltr_mntr_1884anexo.htm

Amoêdo, em sua tela, ao mesmo tempo que mantinha um vínculo com os modelos da tradição clássica, (perceptível em obras como o *Hermaphroditus Borghese*, a *Vênus ao Espelho*, de Velázquez e a *Grande Odalisca*, de Ingres), assimilava as novidades da “Escola Francesa” dos anos de 1880. O exagero de certas linhas presentes em *Estudo de Mulher* nos leva a arriscar, ainda, que a tela possui uma interessante conexão com as primeiras fotografias pornográficas do século XIX. Surgidas em uma época em que as mulheres burguesas eram prisioneiras do corset *droit-devant* e do *faux-cul*, a fotografia pornográfica, através de principiantes como Auguste Belloc ou o escritor Pierre Louÿs⁸, nos revelam o verdadeiro gosto masculino da época, e ele não tendia às silhuetas tubulares e andróginas. Nádegas redondas e proeminentes, acentuada por cinturas extremamente finas, como aquelas apresentadas em *Estudo de Mulher*, encarnavam, na década de 80 do séc. XIX, o corpo feminino erotizado [Figura 1]. As formas do corpo apresentadas em *Estudo de Mulher*, parecem ter encantado, por exemplo, Guanabarro, que procurou justificá-las, no seguinte comentário:

A mimosa côr de rosa pallida impera em todo o corpo, modificando-se aqui, alli, para contornar os membros ou accentuar um musculo.

Talvez pareção exageradas certas linhas desse corpo nú; mas, como não se trata de uma criação, porém sim da reprodução da um modelo vivo, nada temos que vêr com isso. E ainda que tivéssemos, a molleza daquela carnadura e a flexibilidade de todos os seus membros fazem desculpar esse defeito, se defeito é.

Com tudo o que foi dito sobre a tela, *Estudo de Mulher* não causaria grandes “exclamações” se tivesse sido exposta no *Salon* parisiense de 1884, fazendo par com uma série de obras que ali foram expostas, onde figuravam belas mulheres de corpos acetinados, jovens burguesas em poses da tradição clássica.

Mas não só de beldades se constituía a arte dos anos de 1880. E as disparidades que surgiam, essas sim causavam algum impacto, como podemos perceber na leitura da crítica que se segue, dirigida à uma tela exposta no *Salon* parisiense de 1887:

*La mujer de piel negruzco, despojada de toda vestidura, tiene la vulgaridad de contornos y de color que es la ostentación de su situación social. Al vela, nadie se siente con ganas de ir a acompañarla.*⁹

⁷ Salão de 1884 – III. Ano IX, n.392, p.3 e 6.

⁸ POCHON, Caroline; ROTHSCHILD, Allan. **La face cachée des fesses**. Paris: ARTE Editions/Democratic Books, 2009.

⁹ **El Diario**, 2 de Julio de 1887.

A crítica publicada no parisiense *Memorial Diplomatique*, por Roger-Miles, e posteriormente traduzida e publicada no jornal argentino *El Diário* fazia referência   pintura *Le lever da la bonne*, ou o *El despertar de la criada*, do artista argentino Eduardo S vori¹⁰. O quadro, como podemos perceber pelas palavras do articulista, vai em um sentido completamente oposto daquele adotado em *Estudo de Mulher*. Ao ambiente luxuoso se contrapõe à simplicidade de um quarto cuja mobília se constitui de uma cama de ferro e uma mesinha. A suavidade rosada da pele nacarada é substituída por um tom amarelado e doentio. A silhueta em S de fins de século, que correspondia a uma mulher de cintura finíssima, é substituída pela robustez. À rigidez da carne,   flacidez. É assim que surgia diante dos contemporâneos de Sívori o *Despertar da Criada*, nos dizeres dos críticos da época, uma “mulher feia e suja”, que assumia a sua nudez com a maior naturalidade.

Para explicarmos o motivo da tela ter sido um “escândalo”, podemos começar mencionando que ela dificilmente poderia estar inserida, sem chamar alguma atenção, no contexto de Exposi o de 1887, na qual foi exibida. De fato, o *Despertar da Criada* recebeu alguma atenção dos jornais franceses. Nada menos que onze deles dedicaram algum comentário ao quadro do desconhecido argentino, como:

- *Emery del ‘Seine’*: *Muy natural esta pobre y fea chica, sentada en una miserable cama de hierro, disponi ndose   calzar sus medias inmundas. El “Lever de Bonne” de M. Sivori, es una grosera y fuerte moza, acostumbrada al trabajo, con su garganta siempre colgando y con sus miembros fuertes y musculosos.*

- *Ripoult del “Petit Bordeaux”* se expresa en los siguientes términos: [...] *Parece que es muy natural, esa muchachota de pechos caídos con su pelo en desorden, de limpieza dudosa, la camisa est  ausente, no quiero saber porqué; el caso es que no gusto de estas intromisiones, por muy naturales que quieran ser, en un arte que a mi modo de ver debe dirigirse tan sólo a lo bueno y a lo bello.*¹¹

Tais coment rios se explicam pelo contexto no qual foi exibido *Le lever de la bonne* no *Salon* de 1887. Por um lado, o *Salon* contava com muitos quadros que, ainda que entendidos como ‘realistas’, acentuavam aspectos sentimentais e melodram ticos: camponeses pobres dedicados ao seu trabalho, crianças órfãs, mães virtuosas, como aquelas apresentadas nas telas de Warrener, Venat e Carr -Soubiran¹². Um tipo de pobreza que “entusiasrava a burguesia”. A pobreza do quadro de Sívori não possuía o encanto anteriormente mencionado. Basta compará-la com algumas telas que

¹⁰ COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros modernos**. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX (reimpresion). Buenos Aires: Editorial FCE, 2001.

¹¹ **Primeros Modernos en Buenos Aires (1876 – 1896)**. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. p. 52. (Catálogo da exposi o).

¹² **Salon de 1887 – Catalogue Illustr **. Peinture & Sculpture. Paris : Librairie d’Arte/Ludovic Baschet  diteur, 1887 (vendu ao salon et refermant la list des exposants)

foram expostas no *Salon* de 1887, mulheres em interiores humildes, mas dotadas de dignidade e, por vezes, de um sentimento de tristeza e abandono. Mas, certamente nenhuma delas nua. O mais perto que essas telas chegavam, no *Salon* de 1887, de apresentar mulheres das ditas “classes inferiores”, camponesas ou cidadinas, dotadas de sensualidade era em telas como *Pensierosa* de E. H. Sain, na qual uma pobre moça de pés descalços penteia os longos e negros cabelos, ou ainda na *Ignorance*, de Comerré-Paton, onde uma jovem, também descalça, está deitada de bruços à beira de um lago, tendo a cabeça coberta por um lenço. As mulheres pobres, as criadas, mesmo em representações sensuais, foram representadas vestidas na *Salon* de 1887.

Mas e os nus femininos expostos no *Salon* de 1887? Havia vários naquele ano, de artistas renomados e desconhecidos, nas mais diversas poses, em interiores requintados ou em meio a natureza. Fez especial sucesso aquele ano tela de Charles Chaplin, *Dans les Réves*, posteriormente conhecida como *Depois do Baile*. A feminilidade açucarada que a tela apresenta, é talvez o exemplo máximo do que o público estava acostumado a ver nas paredes dos *Salons*¹³. ‘A criada’, no contexto dos demais nus femininos expostos no *Salon* de '87, se apresentava como um nu imperfeito, destituído do erotismo elegante e adocicado que caracterizava as demais telas. O contraste, para o público dos *Salons* é evidente, basta vermos lado a lado uma tradicional cena de toilette, como a tela *Después del Baño*, de Raimundo de Madrazo, e a ‘criada’ de Sívori [Figura 2].

Sívori não somente representou uma mulher do povo nua, a fez possuidora de um corpo bastante ‘imperfeito’. Podemos pensar, nesse sentido, que o artista procurava se inserir em uma tradição que tem como exemplo mais conhecido *As Banhistas* (1853), de Gustave Courbet, tela que provocou reações negativas devido à representação do corpo feminino, obeso e disforme, o que possibilitou ao então jovem Courbet se destacar na cena artística parisiense. Os comentários depreciativos dirigidos em 1853 às *Banhistas* nos lembram bastante aqueles posteriormente direcionados à ‘criada’ de Sívori:

Quelle a été l'idée du peintre en exposant cette surprenante anatomie ? [...] Pose-t-il dans cette Baigneuse son idéal de beauté, ou s'est-il contenté decopier une créature obèse, à la graisse mal distribuée, déshabillée sur la table de l'atelier? (Théophile Gautier)¹⁴

Ou ainda :

¹³ GYP. Au Salon. *L'Univers illustré*, 7 de maio 1887, p.296

¹⁴ La Galerie Bruyas, Alfred Bruyas, Paris, 1876.

Que veulent ces deux figures? Une grosse bourgeoise, vue par le dos et toute nue sauf un lambeau de torchon négligemment peint quicouvre le bas des fesses, sort d'une petite nappe d'eau qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pieds. (Delacroix)¹⁵

O *El Censor* publicará uma crítica feroz dirigida a *Le lever de la bonne*, que em nada perde para aquelas dirigidas às *Banhistas* de Courbet:

¿A quién se le ocurre pintar semejante majadería, sobre todo cuando la sirvienta es tan fea, tan desgreñada y tan sucia como la que él ha elegido de modelo? [...] El cuerpo, como anatomía y como color, es soberbio; pero más que cuerpo de mujer parece el de un mozo de cordel. Las mechassucias del pelo y lo feo y soñoliento de la cara, no quitan el que toda la cabeza esté pintada con fuerza, con verdad, pero el arte no consigue aquí vencer la repulsión que inspira lo grosero. [...] Los pies de la sirvienta son todo un poema bestial. ¡Qué juanetes más abultados y violáceos, qué callos más geológicos, qué uñas más córneas y amarillentas! Eso de elegir un tema sucio para limitarse a la reproducción de algo repugnante, es un error en que caen los principiantes en su entusiasta radicalismo [...].¹⁶

Outra provocação de Sívori ao público e aos articulistas da época foi ressignificar um tema clássico de uma maneira bastante provocativa. A criada com as pernas cruzadas, em meio a sua toilette, ocupa o lugar daquelas que sempre representaram na pintura o ideal de beleza feminino: Susanna, Bathsheba e Diana. No lugar das longas sedosas cabeleiras e dos seios firmes e rosados a feia e flácida criada.

Colocar lado a lado ‘la Bonne’ com telas como *Susanna e i vecchioni* (1650), de Guido Cagnacci; *Bathsheba* (1832), de Karl Brulloff; *Diane sortant du bain* (1742), de Francois Boucher, ou, ainda, a *Bethseba im Bade* (1612), de Hans von Aachen, basta para percebermos as semelhanças e diferenças entre as imagens. Para além da substituição do corpo humano jovem e rijo, na tela de Sívori só temos um personagem, já que a presença da criada, que ajuda a ama na toilette, seria impossível em uma tela que representa a criada fazendo a própria toilette. No entanto, vários elementos permanecem, notadamente o tecido branco próximo ao copo feminino que pode ser interpretado como uma indicação de inocência, pureza ou, simplesmente limpeza [Figura 3].

Mas, o que mais parece ter ofendido aos contemporâneos de Sívori são os pés. Pés que são tão linda, pura e delicadamente representados, muitas vezes objeto de maior atenção da toilette, (notar a *Bethseba im Bade*, de von Aachen), na criada de Sívori, parecem sujos e mal cuidados, um “poema bestial” com “callos geológicos” e “uñas amarillentas”, como disse o crítico argentino do *El Diário*.

¹⁵ LAMBERTI, Maria Mimita. Du réalisme et du fromage de Brie. *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 66-67, mars 1987. p 81.

¹⁶ COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros modernos**. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX (reimpresion). Buenos Aires: Editorial FCE, 2001. p. 216.

Como se não fossem suficientes todas essas trasgressões, a tela foi igualmente tida como pornográfica. Flácida, feia e com pés horrorosos, ou não, ao representar o toilete de uma criada, Sívori se conectava a uma tradição erótica de longa data. O quadro chegou a receber, após a sua exibição em Buenos Aires, o seguinte comentário de crítico:

*Ahora bien ¿debe clasificarse la pintura de pornográfica? Pensamos que se puede clasificar de tal, sin que esto afecte en lo más mínimo el valor intrínseco de la obra que es realmente notable como factura. Es de sentir que el realismo del asunto no permita exhibir al público esta muestra de un talento que se desarrolla tan ventajosamente para el arte nacional.*¹⁷

Pintar uma crianda nua ou semi-nua ao fazer a sua toilete não foi um ato de criação desconectado de uma tradição por parte de Eduardo Sívori. As representações de criadas em seus cômodos simples, momentos antes de se vestirem (ou momentos depois de se despirem) podem ser encontradas em telas dedicadas ao deleite privado, e possuíam forte conotação sexual, não somente por expor o corpo feminino nu ou semi-nu, mas também pela presença na tela de conhecidos fetiches masculino, como as meias e sapatinhos ou sandálias. Tal combinação de elementos rendeu telas famosas, como *Toilete pela manhã* (1660), de Jan Steen, *Le Lever de Fanchon* (1773), de Nicolas-Bernard Lépicié e *La Femme aux bas blancs* (1861), de Courbet.

Nos anos de 1880, com o início da fotografia erótica, também circulavam imagens de criadas semi-nuas, em interiores que denunciavam suas posições sociais e, não raro, estavam presentes na imagem as meias e os sapatinhos.

Concluindo, através dessa breve análise foi possível verificar não somente como se deu a recepção dessas duas telas, reforçando ou desfazendo mitos de escândalo na arte oitocentista da América do Sul. Igualmente esperamos ter colaborado para a compreensão de como Eduardo Sívori e Rodolpho Amoêdo se apropriaram, na Europa, dos modelos da tradição clássica e das contemporâneas representações do nu feminino, inclusive aquelas disponibilizadas pela técnica fotográfica.

¹⁷ **Sud-America**, 6.IX.1887, p.1, c.5.



Figura 1 - Em sentido horário: Foto de Auguste Belloc, c. 1850;
 Ilustração contrastando o velho *corset* victoriano com a nova silhueta proporcionada pelo *corset droit-levant*;
 RODOLFO AMOÊDO: *Estudo de mulher*, 1884.
 Óleo sobre tela, 150 x 200 cm. MNBA/RJ.



Figura 2 – Da esquerda à direita: RAIMUNDO DE MADRAZO: *Después del Baño*, c. 1890.
 Óleo sobre tela, 184 x 110 cm. Madrid, Museo del Prado.
 EDUARDO SÍVORÍ: *El despertar de la criada (Le lever de la bonne)*, 1887.
 Óleo sobre tela, 192 x 131 cm. Buenos Aires, MNBA.



Figura 3 – No sentido horário: EDUARDO SÍVORI: *Le lever de la bonne*, 1887.

Óleo sobre tela, 192 × 131 cm.

Buenos Aires, MNBA;

HANS VON AACHEN: *Bethseba im Bade*.

Óleo sobre tela, 163 x 113 cm.

Vienna, Kunsthistorisches Museum;

GUIDO CAGNACCI: *Susanna e i vecchioni*.

Óleo sobre tela, 144,5 × 173 cm.

San Pietroburgo, Hermitage;

FRANCOIS BOUCHER: *Diane sortant du bain*, 1742.

Óleo sobre tela, 57 X 73 cm.

Paris, Musee du Louvre, Paris.

KARL BRULLOFF: *Bathsheba*. 1832.

Óleo sobre tela. 173x125 cm.

Moscow, Tretyakov Gallery.