

O NU FEMININO NA ARGENTINA E NO BRASIL – PINTURAS DE EDUARDO SÍVORI E RODOLPHO AMOÊDO

Camila Dazzi¹, CEFET/RJ – Campus Nova Friburgo, camiladazzi@yahoo.com.br

Resumo

O artigo analisa como Eduardo Sívori (Buenos Aires, 1847-1918) e Rodolpho Amoêdo (Rio de Janeiro, 1857-1941) entraram em contato, na Europa, com as contemporâneas representações do nu feminino e como eles, cada um à sua maneira, assimilaram essas representações. Nesse sentido, duas obras se destacam na produção destes artistas: *Le lever da la bonne* (1887), de Sívori e *Estudo de Mulher* (1884), de Amoêdo. O artigo procura responder às seguintes questões: desejavam os artistas agradar ou chocar com suas pinturas? Foram as pinturas motivo de controvérsias, críticas ou elogios? Foram vistas como inovadoras ou 'tradicionais'? Corresponderam elas às expectativas que eram depositadas nos dois jovens artistas?

Palavras-chave: Eduardo Sívori; Rodolpho Amoêdo; Nu feminino.

Abstract

The article analyzes how Eduardo Sívori (Buenos Aires, 1847-1918) and Rodolpho Amoêdo (Rio de Janeiro, 1857-1941) come into contact, in Europe, with the contemporaries' representations of the female nude and how they, each in their own way, assimilated these representations. In this sense, two works stand out in the production of these artists: *Le lever da la bonne* (1887), by Sívori e *Estudo de Mulher* (1884), by Amoêdo. The article seeks to answer some questions: Did the artists desired to please or to shock with their paintings? Were these paintings a source of controversies, criticisms or compliments? Were they seen as innovative or traditional? Did they correspond to the expectations that were deposited in the young artists?

Keywords: Eduardo Sívori; Rodolpho Amoêdo; Female nude.

¹Camila Dazzi é Doutora em *Teoria da Arte – História e Crítica* pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ. Atua como professora-pesquisadora, lecionando *História da Arte* nos Cursos de Graduação e Especialização do CEFET/RJ – Friburgo. Autora de artigos publicados em periódicos de conhecida importância no campo da Arte, além de ensaios e estudos em obras coletivas. É editora da revista *19&20* sobre arte brasileira.

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/4381920068622016> .

Ao folhearmos 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 “mau gosto” e “pornografia”. É o caso de telas como ‘*Vênus et Psyché*’ de Gustave Courbet [Fig. 1], rejeitada pelo júri do Salon de 1864, por motivo de imoralidade² ou ‘*Rolla*’, de Henri Gervex, «recusada pelo Salon de 1878 pelo acento explicitamente erótico da representação»³. 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 Lefebvre, louvados pela «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.



Figura 1 – Gustave Courbet: *Vênus et Psyché*, c. 1864; Henri Gervex: *Rolla*, c.1878 (detalhe)

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 [Figura 2]. Vamos nos deter brevemente no primeiro caso.

² LARAN, Jean; GASTON-DREYFUS, Philippe; BENEDITE, Léonce. L'Art de Notre temps- Courbet. Paris: La Renaissance du livre, J. Gillequin, 1911.

³ BROOKS, Peter. Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée. *Romantisme*, 1989, n°63. p. 75.



Figura 2 – RODOLPHO AMOEDO (1857-1941): *Estudo de mulher*, 1884. Óleo sobre tela, 150,5 x 200,0 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; EDUARDO SÍVORI (1847-1919): *"El despertar de la criada"* ("*Le lever de la bonne*"), 1887. Óleo sobre tela, 192 x 131 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

É 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!*⁴

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 Guanabary:

[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.

⁴ DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888. Texto com ortografia atualizada, disponível no site <http://www.dezenovevinte.net/>.

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 despercebidos.⁵

Oscar Guanabario 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: um. 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 modo⁶.

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 '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 Império⁷, reforçam o embate entre 'escola clássica' e 'escola realista', não uma aversão pudica ao corpo nu 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

⁵ 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.

⁶ Acervo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata da Academia Imperial das Belas Artes referente ao dia 13 de Set. 1884. Parecer assinado por Victor Meirelles e José Maria de Medeiros.

⁷ 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. Arthur Valle e Camila Dazzi. Texto com grafia atualizada, disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/>

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 à 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 Ilustrada 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!...⁸



Figura 3 – *Hermafrodito Borghese*, séc.II a. C; Diego Velázquez: *Venus do espelho*, c.1648 J-Rodolpho Amoêdo: *Estudo de Mulher*, 1884; A-D. Ingres: *Grande Odalisca*, 1814.

⁸ Angelo Agostini. *Revista Ilustrada*. Salão de 1884 – III. Ano IX, n.392, p.3 e 6.

Amoêdo, em sua tela, ao mesmo tempo em 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) [Figura 3], assimilava as novidades da "Escola Francesa" dos anos de 1880.



Figura 4 – Foto de Auguste Belloc (Montrabé, 1800 - Paris, 1867); Rodolpho Amoêdo: *Estudo de Mulher*, 1884.

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 Louÿs⁹, nos revelam o verdadeiro gosto masculino da época, e ele não tendia às silhuetas tubulares e andróginas [Figura 4]. 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 5].

⁹ POCHON, Caroline; ROTHSCHILD, Allan. *La face cachée des fesses*. Paris: ARTEditions/Democratic Books, 2009.

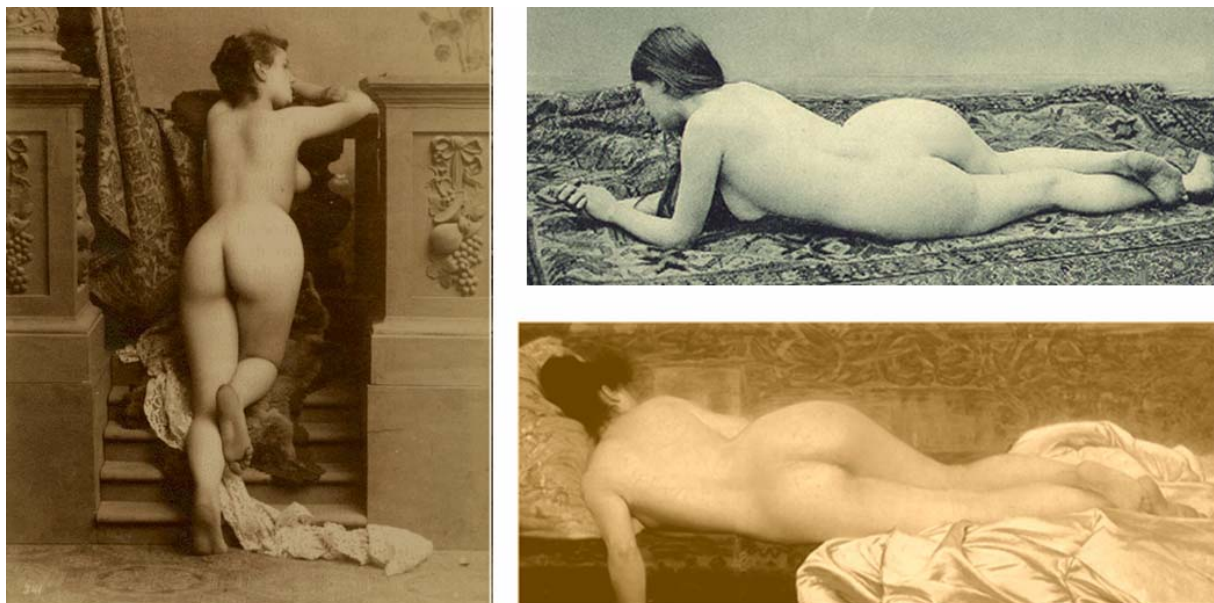


Figura 5 – Anônimo: *Estudo de Nu*, França, c.1880; Max Koch & Otto Rieth: *Der Akt*, Alemanha, c. 1890; Rodolpho Amoêdo: *Estudo de Mulher*, 1884.

As formas do corpo apresentadas em *Estudo de Mulher* parecem ter encantado, por exemplo, Guanabarrino, 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 pareçam 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 a 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, vadie se siente con ganas de ir a acompañarla.*¹⁰

A crítica publicada no parisiense ‘*Memorial Diplomatique*’, por Roger-Miles, e posteriormente traduzida e publicada no jornal argentino ‘*El Diáριο*’ fazia referência à pintura *Le lever da la bonne*, ou o *El despertar de la Criada*, do artista argentino Eduardo Sívori¹¹ [Figura 6].

¹⁰ *El Diario*, 2 de Julio de 1887 apud COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros modernos**. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX (reimpresion). Buenos Aires: Editorial FCE, 2001.



Figura 6- EDUARDO SÍVORI (1847-1919): "El despertar de la criada" ("Le lever de la bonne"), 1887. Óleo sobre tela, 192 x 131 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

O quadro, como podemos perceber pelas palavras do articulista, segue 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, à 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 de a tela ter sido um 'escândalo', podemos começar mencionando que ela dificilmente poderia estar inserida, sem chamar alguma atenção, no contexto de Exposição 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:

¹¹ Idem.

- Emery del 'Seine': Muy natural esta pobre y fea chica, sentada en una miserable cama de hierro, disponiéndose á 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 está 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 bello¹².

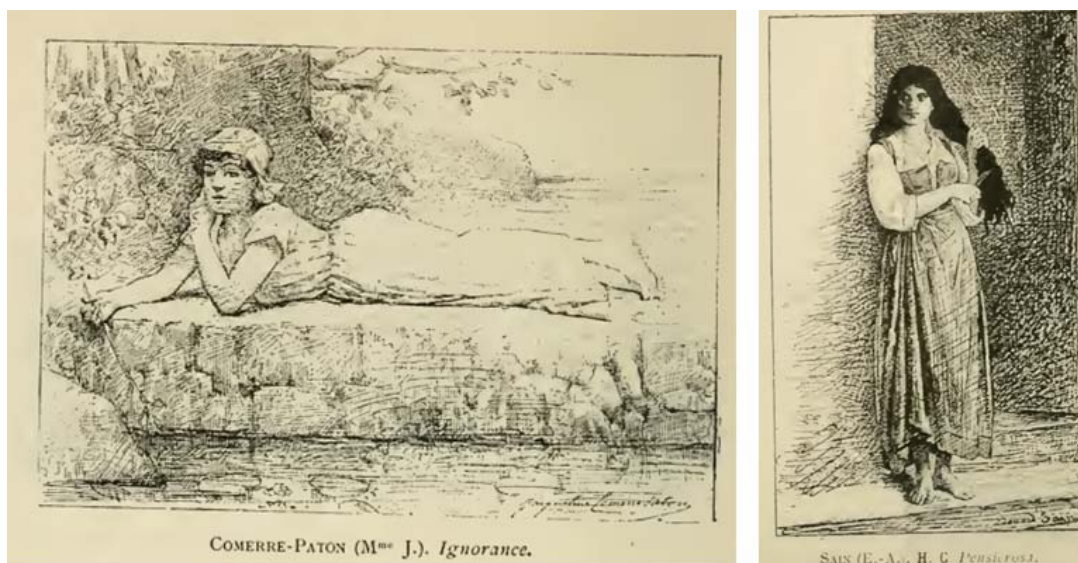


Figura 7 - E. H. Sain: Penserosa, c. 1887; Comerré-Paton: Ignorance, c. 1887.

Tais comentários 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 melodramáticos: camponeses pobres dedicados ao seu trabalho, crianças órfãs, mães virtuosas, como aquelas apresentadas nas telas de Warrener, Venat e Carré-Soubiran¹³. Um tipo de pobreza que "entusiasmava a burguesia". A pobreza do quadro de Sívore não possuía o encanto anteriormente mencionado. Basta compará-la com algumas telas que 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 'Penserosa' 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

¹² Primeros Modernos en Buenos Aires (1876 – 1896). Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. p. 52. (Catálogo da exposição).

¹³ Salon de 1887 – Catalogue Illustré. Peinture & Sculpture. Paris: Librairie d'Arte/Ludovic Baschet Éditeur, 1887 (vendu au salon et refermant la list des exposants).

uma jovem, também descalça, está deitada de bruços a beira de um lago, tendo a cabeça coberta por um lenço [Figura 7]. As mulheres pobres, as criadas, mesmo em representações sensuais, foram representadas vestidas na Salon de 1887.

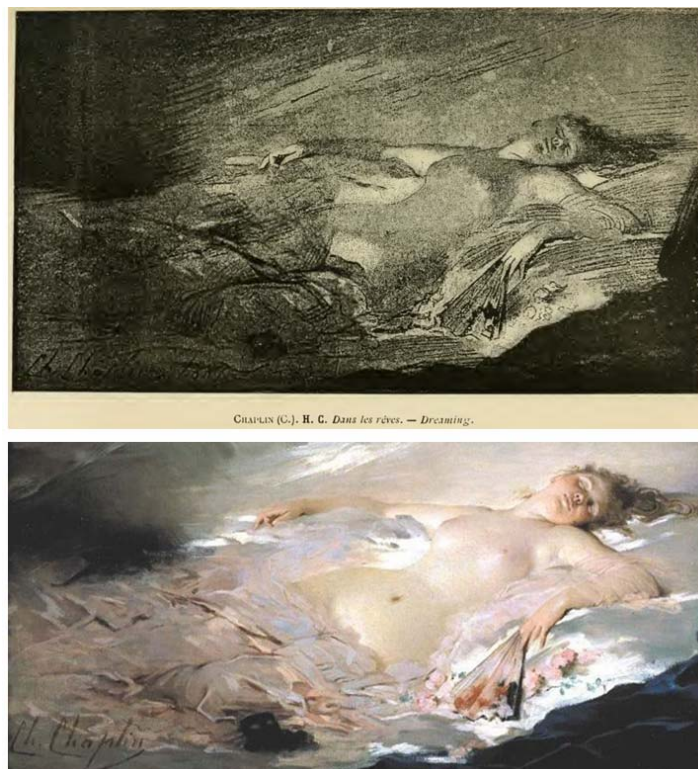


Figura 8 – Charles Chaplin: *Dans les Réves*, c. 1887.

Mas e os nus femininos expostos no Salon de 1887? Havia vários naquele ano, de artistas renomado e desconhecidos, nas mais diversas poses, em interiores requintados ou em meio à 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 Salons¹⁴ [Figura 8]. '*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.

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 [Figura 9], tela que provocou reações negativas devido à representação do corpo feminino, obeso e disforme, o que possibilitou ao então jovem Courbet se destacar na sena artística parisiense.

¹⁴ GYP. Au Salon. *L'Univers illustré*, 7 de maio 1887, p.296



Figura 9 – Gustave Courbet: *As Banhistas*, 1853; Jacob Jordaens: *O Rei Candaules mostra sua esposa para Giges*, 1650.

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)¹⁵

Ou ainda:

Que veulent ces deux figures? Une grosse bourgeoise, vue par le dos et toute nue sauf un lambeau de torchon négligemment peint qui couvre le bas des fesses, sort d'une petite nappe d'eau qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pieds. (Delacroix)¹⁶

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 [...]”¹⁷

¹⁵ BRUYAS, Alfred; SILVESTRE, Théophile. **Galerie Bruyas**. Paris, Claye, 1876.

¹⁶ LAMBERTI, Maria Mimita. *Du réalisme et du fromage de Brie. Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 66-67, mars 1987. p 81.

¹⁷ 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.

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 'Bathseba in her bath' (1612), de Hans von Aachen para percebemos as semelhanças e diferenças entre as imagens [Figura 10].



Figura 10 – Eduardo Sívori: *Le lever de la bonne*, 1887; Guido Cagnacci: *Susanna e i vecchioni*, 1650; Karl Brulloff: *Bathsheba*, 1832; Francois Boucher: *Diane sortant du bain*, 1742.

Para além da substituição do corpo humano jovem e rijo, na tela de Sívore 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.

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 Diálogo*’.



Figura 11- Nicolas-Bernard Lépicié: *Le Lever de Fanchon*, 1773. Óleo sobre tela 74x93 cm. Saint-Omer, Musée de l'hôtel Sandelin.

Como se não fossem suficientes todas essas transgressões, a tela foi igualmente tida como pornográfica. Flácida, feia e com pés horrorosos, ou não, ao representar o toilette 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.*¹⁸

Pintar uma criada nua ou seminua ao fazer a sua toilette não foi um ato criação desconectado de uma tradição por parte de Eduardo Sívori [Figura 11]. As representações de

¹⁸ Sud-America, 6.IX.1887, p.1, c.5 apud COSTA, Laura Malosetti. *Los primeros modernos...*, p.253.

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 seminú, 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 *Toilet pela manhã* (1660), de Jan Steen, *'Le Lever de Fanchon'* (1773), de Nicolas-Bernard Lépicié e *La Femme aux bas blancs* (1861), de Courbet [Figura 12].

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



Figura 12 – Eduardo Sívori: 1887; Daguerreotipo erótico de finais do século XIX; Courbet: *Mulher com meias brancas*, 1863.

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.

Referências Bibliográficas

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

BRUYAS, Alfred; SILVESTRE, Théophile. *Galerie Bruyas*. Paris, Claye, 1876.

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

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888. Texto com ortografia atualizada, disponível no site: <http://www.dezenovevinte.net/>

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

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

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

Primeros Modernos en Buenos Aires (1876 – 1896). Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. (Catálogo da exposição).

Salon de 1887 – Catalogue Illustré. Peinture & Sculpture. Paris: Librairie d'Arte/Ludovic Baschet Éditeur, 1887.

Fontes Primárias

Acervo do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Ata da Academia Imperial das Belas Artes referente ao dia 13 de set. 1884. Parecer assinado por Victor Meirelles e José Maria de Medeiros.

Angelo Agostini. *Revista Illustrada*. Salão de 1884 – III. Ano IX, n.392, p.3 e 6.

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

Jornal do Commercio - Ano 63 N. 269 - página 1. Folhetim do *Jornal do Commercio*. *Bellas-Artes*. Rio, 25 de Setembro de 1884.

MOREIRA MAIA, Ernesto Gomes. Relatório da Diretoria da Academia Imperial de Belas Artes ao Ministro Antônio Ferreira Vianna, em 26 de março de 1889, referente ao ano de 1888. Documento transcrito, sem paginação, no site: <http://www.dezenovevinte.net>.