

Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual

Rayani Rodrigues Melo

**Um estudo sobre a nudez, pudor e erotismo através das mulheres desnudas em**

**Henrique Alvim Corrêa**

Dissertação final de mestrado

Goiânia

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES**

**E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

**1. Identificação do material bibliográfico**

Dissertação     Tese

**2. Nome completo do autor**

**RAYANI RODRIGUES MELO**

**3. Título do trabalho**

**UM ESTUDO SOBRE A NUDEZ, PUDOR E EROTISMO ATRAVÉS DAS  
MULHERES DESNUDAS EM HENRIQUE ALVIM CORRÊA**

**4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)**

Concorda com a liberação total do documento [ x ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior, em 06/11/2020, às 08:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por RAYANI RODRIGUES MELO, Usuário Externo, em 09/11/2020, às 16:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_o\\_rgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_o_rgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 1660547 e o código CRC 3E811E5C.

Rayani Rodrigues Melo

**Um estudo sobre a nudez, pudor e erotismo através das mulheres desnudas em  
Henrique Alvim Corrêa**

Trabalho final de mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa A - *Imagem, Cultura e Produção Artística*, sob orientação da Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus

## Ficha catalográfica

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Rodrigues Melo, Rayani

Um estudo sobre a nudez, pudor e erotismo através das mulheres desnudas em Henrique Alvim Corrêa [manuscrito] / Rayani Rodrigues Melo. - 2020.

CXXXV, 135 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Samuel Gilbert de Jesus.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2020.

Bibliografia. Anexos.

Inclui lista de figuras.

1. Henrique Alvim Corrêa. 2. Arte brasileira do fim do século XIX. 3. Erotismo. I. Gilbert de Jesus, Samuel, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

### ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 009/2020 da sessão de Defesa de Dissertação de **Rayani Rodrigues Melo** que confere o título de Mestre em Arte e Cultura Visual , na área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades.

Aos treze dias do mês de outubro de dois mil e vinte, a partir das quatorze horas e trinta minutos, realizou-se por videoconferência a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “ UM ESTUDO SOBRE A NUDEZ, PUDOR E EROTISMO ATRAVÉS DAS MULHERES DESNUDAS EM HENRIQUE ALVIM CORRÊA ”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Samuel José Gilbert De Jesus (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Martinho Alves da Costa Júnior (PPGH-UFJF), membro titular externo; Professora Doutora Rita Moraes de Andrade (FAV/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. A banca recomenda uma revisão completa do texto, assim como a inclusão da explicação metodológica do primeiro capítulo. A banca recomenda igualmente a publicação da dissertação de mestrado. Proclamados os resultados pela Professor Doutor Samuel José Gilbert De Jesus, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos treze dias do mês de outubro de dois mil e vinte.

#### TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Martinho Alves da Costa Junior, Usuário Externo**, em 06/01/2021, às 11:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 08/01/2021, às 16:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Moraes De Andrade, Professor do Magistério Superior**, em 08/01/2021, às 16:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1791749** e o código CRC **882ABFC4**.

**Referência:** Processo nº 23070.042933/2020-06

SEI nº 1791749

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES  
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico:     Dissertação     Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Rayani Rodrigues de Melo

Título do trabalho:

**Um estudo sobre a nudez, pudor e erotismo através das mulheres desnudas em  
Henrique Alvim Corrêa**

3. Informações de acesso ao documento:

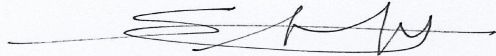
Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Assinatura do(a) autor(a)

Ciente e de acordo:

Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>



Data: 17 / 09 / 2020



Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
  - Submissão de artigo em revista científica;
  - Publicação como capítulo de livro;
  - Publicação da dissertação/tese em livro.
- A assinatura deve ser escaneada.

Rayani Rodrigues Melo

**Um estudo sobre a nudez, pudor e erotismo através das mulheres desnudas em  
Henrique Alvim Corrêa**

Trabalho final de mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa A - *Imagem, Cultura e Produção Artística*, sob orientação da Prof. Dr. Samuel Gilbert de Jesus

**Banca Examinadora**

**Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus (orientador)**

**UFG**

**Prof(a). Dr. Rita Moraes de Andrade**

**Prof(a). Dr. Carla Damião**

**Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Júnior**

**Goiânia**

**2020**

### **Dedicatórias:**

Dedico esse trabalho aos meus sinceros amores:

Primeiramente ao meu pai, que muito me apoiou em minha trajetória acadêmica e o que mais se alegrou quando fui aprovada no processo seletivo do PPGACV, mas que não pode mais acompanhar o findar desta etapa.

Seu sorriso e sua alegria serão para sempre lembrados, pai.

À minha mãe que segue ao meu lado me dando apoio.

Ao Inácio, meu doce amigo e companheiro, que segue ao meu lado, segurando minha mão.

À minha filha, Eleonora, que com sua presença calma e sempre gentil torna a vida uma realidade mais afável.

À minha amiga Andréia, que sempre me apoiou, me impulsionou, me segurou e me levantou.

Obrigada a todas e todos vocês

### **Agradecimentos:**

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Samuel Gilbert de Jesus que sempre se manteve presente durante todo esse curto, porém intenso processo de pesquisa. Sua paciência e seu carisma são muito admiráveis.

Agradeço também a todo corpo docente do PPGACV, pelo estímulo a construção do pensamento crítico.

## Resumo

Partindo da observação da produção visual de Henrique Alvim Corrêa (Rio de Janeiro, 1876 - Bruxelas 1910), a presente dissertação propõe fazer uma investigação a respeito das obras do artista que retratam a figura feminina, sobretudo em sua produção de inclinação erótica, curiosamente assinado pelo pseudônimo *H. Lemort*. A pesquisa se dedica a elaborar uma análise iconográfica da representação do corpo feminino nas obras de Corrêa e se ramifica em alguns temas balizadores para a investigação, como: nudez, *Femme Fatale* e erotismo. A análise da tensão da representação do corpo nu e/ou do corpo erotizado na produção artística da segunda metade do século XIX é aqui um ponto de profundo interesse, que resvala também na análise do sistema das artes durante o segundo oitocentos brasileiro assim como na prática do ensino na Academia Imperial de Belas Artes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Henrique Alvim Corrêa; Arte brasileira do fim do século XIX; Erotismo

## Abstract

Starting from the observation of the visual production of Alvim Corrêa (Rio de Janeiro, 1876 - Brussels, 1910), the present thesis aims to investigate the artist's work that portray the female figure, especially his production of erotic inclination, curiously signed under the pseudonym *H. Lemort*. The research is dedicated to elaborate an iconographic analysis of the representation of the female body in Corrêa's work, and branches out in some guiding subjects, such as: nudity, *Femme Fatale* and eroticism. The analysis of the tension of the representation of the naked body and/or the eroticized body in the artistic production of the second half of the 19th century is a point of profound interest here, which also results in the analysis of the arts system during the second brazilian oitocentos as well as the practice of teaching at the Imperial Academy of Fine Arts.

**KEY-WORDS:** Henrique Alvim Corrêa; Brazilian art from the late 19th century; Eroticism

## Lista de Figuras

**Figura 1.** Henrique Alvim Corrêa, Sem título, s.d. Bico de pena crayon sobre papel, 35x27cm.

Coleção Antônio Maluf, São Paulo

**Fig. 2** José Ferraz de Almeida Júnior, *Derrubador Brasileiro*, 1871. Óleo sobre tela, 227 X 182

cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

**Fig. 3** Alvim Corrêa. *Sem Título*, 1906. Lápis, nanquim e aquarela, 20, 5 cm X 27, 5 cm. Coleção

Antônio Maluf, São Paulo

**Fig. 4.** Vincent Van Gogh, *The Outskirts of Paris*, 1886. Óleo sobre tela, 45,7 x 54,6 cm. Santa

Bárbara Museu de Arte

**Fig. 5** Edgar Degas, *Em um Café*. 1873. Museu d'Orsay. 92 x 68cm. Óleo sobre tela

Victor Meirelles. *A Primeira Missa no Brasil*, 1860. Óleo sobre tela, 268 x 356 cm. Museu

Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

**Fig. 6** Honoré Daumier. *A Lavadeira* (1863). Óleo sobre madeira, 49 x 33 cm. Museu d'Orsay,

Paris

**Fig. 7** Édouard Manet. *Naná* (1877). Óleo sobre tela, 150 x 116 cm. Hamburger Kunsthale,

Hamburgo

**Fig. 8** Alvim Corrêa. *Sem Título*, s.d. Bico de pena sobre papel. Coleção Luiz Buarque de

Hollanda, Rio de Janeiro.

**Fig. 9** Henrique Alvim Corrêa, Sem título, s.d.

**Fig. 10** Henrique Alvim Corrêa, Sem título, s.d.

**Fig. 11** Henrique Alvim Corrêa, *Estudos para o Panorama do Cerco de Paris* (1896)

**Fig. 12** Henrique Alvim Corrêa, *Estudos para o Panorama do Cerco de Paris* (1896)

**Fig. 13** Almeida Júnior, *A pintura (alegoria)* (1892).

**Fig. 14** Eliseu Visconti. *No Verão* (1894). Óleo sobre tela 58. 90 x 80.40 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

**Fig. 15** Anita Malfatti, *Nu Feminino* (1915)

**Fig. 16** Alvim Corrêa. Sem título, s,d.

**Fig. 17** Alvim Corrêa. *O Exército da Virtude não primava pela indulgência*, s,d

**Fig. 18.** Camillo Miola, *Il fato di Virginia* (1882). Napoli, Museo di Capodimonte.

**Fig. 19.** Alvim Corrêa. Sem título, s,d. Bico de pena e crayon sobre papel, 35 x 27 cm. Coleção Antônio Maluf, São Paulo

**Fig. 20.** Alvim Corrêa. Sem título, s,d. Bico de pena e aguada sobre papel, 29 x 20,50 cm. Coleção Antônio Maluf, São Paulo

**Fig. 21.** Alfred Kubin. Sem título, s,d

**Fig. 22.** Alvim Corrêa. *Vae Victis*, s,d. Crayon e aquarela sobre papel, 41 x 28 cm

**Fig. 23.** Félicien Rops. *Tentação de Santo Antônio* (1878)

**Fig. 24.** Alvim Corrêa. *Mulher no pelourinho*, s,d

**Fig. 25.** Alvim Corrêa. *Nu - tema alegórico*, s,d

**Fig. 26.** Alvim Corrêa. *O sapato*, s,d

**Fig. 27.** Alvim Corrêa. Sem título, (1907). Gravura em metal. 12 x 8cm.

**Fig. 28.** Alfred Kubin. *Lady on the horse* (1901)

**Fig. 29.** Félicien Rops. *Woman on a rocking horse* (1870)

**Fig. 30.** Victor Meirelles. *A Primeira Missa no Brasil*, 1860. Óleo sobre tela, 268 x 356 cm

**Fig. 31.** Cena do filme *O Descobrimento do Brasil*. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Instituto do Cacau da Bahia (1937)

**Fig. 32** Victor Meirelles. *Moema* (1866). Óleo sobre tela, 129 x 190 cm. MASP, São Paulo

**Fig. 33** Pedro Américo. *A Carioca* (1882). Óleo sobre tela, 208 x 13,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

**Fig. 34** Rodolfo Amoedo, *Estudo de Mulher* (1884). Óleo sobre tela, 150,5 x 200cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

**Fig. 35** Henrique Bernardelli, *Messalina* (ca. 1880). Óleo sobre tela, 2017 x 105cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



## Sumário

### Introdução:

1. Do deslumbramento à pesquisa .....	01
---------------------------------------	----

### Capítulo 1

A Primeira imersão no fantástico universo de <i>H.Lemort</i> .....	08
--	----

1.1 Do século XIX ao século XXI: as tramas do conservadorismo e o resguardo do corpo nu na arte.....	10
--	----

1.2 O corpo erótico em Almeida Júnior.....	15
--	----

1.3 O Erotismo e o resguardo do corpo nu masculino em Alvim Corrêa.....	19
---	----

1.4 Sobre as circunstâncias históricas.....	24
---	----

1.5 A apoteose modernista na Europa.....	27
--	----

### Capítulo 2.

Um olhar sobre as (audazes) <i>Femme Fatales</i> de Alvim Corrêa.....	38
---	----

2.1 O olhar poético no subúrbio.....	39
--------------------------------------	----

2.2 Delicadas eróticas: a representação da figura feminina em Alvim Corrêa e um breve olhar sobre a condição da mulher no período fin de siècle europeu.....	50
--	----

<b>2.3 No território das fantasias eróticas através das mulheres desnudas de Alvim Corrêa: a obsessão pela mulher fatal e a condição feminina no fin de siècle.....</b>	<b>59</b>
---	-----------

### **Capítulo 3.**

<b>O <i>fin de siècle</i> brasileiro: a estética do corpo feminino em nome de uma construção de uma identidade nacional.....</b>	<b>86</b>
--	-----------

<b>Considerações Finais.....</b>	<b>110</b>
----------------------------------	------------

<b>Bibliografia.....</b>	<b>103</b>
--------------------------	------------

<b>Anexos.....</b>	<b>119</b>
--------------------	------------

## **Introdução: do deslumbramento à pesquisa.**

Explicar objetivamente a razão da escolha de um determinado artista para se realizar uma pesquisa não é uma tarefa simples. Exige um momento de reflexão, um mergulho para dentro de si para abarcar as motivações do arrebatamento causado por uma obra, que algumas vezes se dá de maneira tão estupenda que parece nos tomar de assalto. Georges Didi-Huberman (2016) em seu texto *Que Emoção! Que Emoção?* traz uma análise das emoções visando compreendê-las como algo além de um evento trivial, e fornece algumas pistas para apreendermos o sentimento de comoção ou perturbação diante de determinada situação, ou diante de uma determinada obra. Didi-Huberman inicia sua reflexão sobre as emoções explicando o título repetitivo de sua obra, seguido por primeiramente um ponto de exclamação, e depois por um ponto de interrogação. De acordo com o autor, a exclamação sugere o momento quando somos tomados por uma emoção sem aviso prévio, é "o primeiro de todos os gestos filosóficos, o de se espantar diante de algo, de alguém, de uma experiência. Eu me espanto diante dessa experiência e, mais ainda, eu me espanto diante de sua intensidade [...]" (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.10), todavia, para que esse gesto seja realmente filosófico, o autor reforça que é preciso questionar esse espanto, essa emoção.

A emoção provocada pela arte é capaz de gerar um movimento de força ambivalente tanto interno quanto externo, "pois quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos" (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 26). Segundo Araújo (2018), para Didi-Huberman a sensibilidade e a emoção são encarados como elementos capazes de levar a uma ação, a um movimento exterior, mas sem perder a carga psíquica e interior significativa. Ou seja, a emoção não é dada somente a uma condição de passividade, mas é intrínseca a ela a capacidade de levar a um movimento de transformação. No caso aqui posto, o movimento de transformação se deu a partir do momento em que houve a decisão de se elaborar um pré-projeto sobre as figuras femininas de Henrique Alvim Corrêa [1876 - 1910], mas antes de iniciar propriamente a pesquisa o deslumbramento foi inevitável e foi também a principal força motriz para que os sentimentos tomassem forma material através da escrita. Ainda que através da tela de um computador, deparar com as mulheres desnudas de *H.Lemort* em suas mais diversas poses causaram um certo

espanto. Houve uma grande emoção! Em meio às sensações de espanto, surpresa e abalo, tudo seguido de várias exclamações.

Sensações essas facilmente explicáveis: conhecer o desconhecido às vezes é empolgante. Todo aquele erotismo, aquela beleza pornográfica, aquela provocação obscena são de fato um tanto quanto peculiares na produção nacional do segundo oitocentos e, por isso se faz necessário não perder de vista o contexto cultural das produções do desenraizado brasileiro. Sua vivência artística se deu toda na Europa. Todo o "atrevimento" obsceno do artista estava completamente alinhado com o seu círculo artístico. Se as produções eróticas de Alvim Corrêa parecem um ponto fora da curva, isso se dá somente quando a olhamos deslocando-as de seu contexto e inserindo-as em um contexto completamente diferente, no caso, na produção acadêmica da segunda metade do século XIX brasileiro. Mas ao visualizar as figuras femininas de Alvim Corrêa pela primeira vez, o deslumbramento foi inevitável. Era preciso transformar aquelas sensações em ações e, em um movimento para fora visando compreender e expor o porquê dessa "emoção" (?). Por quê? Mas até mesmo alguns sentimentos rompantes podem ser explicados racionalmente. Existe um percurso que leva o pesquisador ao seu objeto de estudo. Houve um trajeto que quando revisitado pela memória fez superar o simples arrebatamento causado pelas figuras femininas de Alvim Corrêa, ou melhor, explica esse sentimento.

A representação da figura feminina na História da Arte é algo que faz parte do meu tema de pesquisa desde a graduação. O trabalho de conclusão de curso apresentado em 2015, intitulado *À Deriva: Um estudo sobre a figura feminina da boemia parisiense na segunda metade do século XIX, a partir das obras Edgar Degas e Édouard Manet*<sup>1</sup>, foi construído pelo viés da análise de obras que retratam mulheres em cenas de bar. Temas como prostituição, melancolia e tédio foram discutidos. Todavia, o estudo não se esgotou, e a presente dissertação surge como reverberação do que já foi iniciado na graduação, no entanto agora com o propósito de analisar a representação do corpo feminino, a nudez, o pudor e o erotismo a partir de um artista brasileiro, até então pouco conhecido. Ferreira GULLAR. et al (1989)<sup>2</sup>, aponta que Alvim Corrêa passou

---

<sup>1</sup> MELO, Rayani. Rodrigues. *À Deriva: Um estudo sobre a figura feminina da boemia parisiense na segunda metade do século XIX, a partir das obras Edgar Degas e Édouard Manet*. Goiânia, 2015 (História da Arte). Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás.

<sup>2</sup> GULLAR et al. *Alvim Corrêa (Henrique Alvim Corrêa)*. In: GULLAR et al. *150 anos de pintura no Brasil: 1820-1970*. Rio de Janeiro: Colorama, 1989

mais de 50 anos esquecido após sua morte. A produção do artista começou a ser mais difundida a partir de 1965, quando Teixeira Leite, em seu livro *A Gravura Brasileira Contemporânea* (1965), afirma que a obra gráfica de Corrêa é valiosa e de qualidade intrínseca, especialmente pelo momento histórico em que foi realizada<sup>3</sup>.

Isto posto, a metodologia que norteou o desenvolvimento do presente trabalho foi baseado no método iconográfico de comparação de imagens, pois ao colocarmos imagens lado a lado, é possível extrair informações que em um primeiro olhar e isolado para uma determinada obra de arte, não conseguiríamos alcançar. Para tanto, todas as imagens que são apresentadas na presente dissertação tiveram como fio condutor a temática da representação do erotismo através de figuras femininas presentes na arte pictórica da segunda metade do século XIX até o início do século XX. Iniciaremos então nossa observação a partir das representações das figuras femininas de Henrique Alvim Corrêa para então nos desdobrarmos em um amplo e variado leque de imagens de cunho decadentista onde a nudez, a sexualidade e um certo tom soturno se fazem presentes. As comparações se dão tanto entre as obras de Alvim Corrêa, assim como com obras de diferentes artistas europeus, alcançando também o período finissecular brasileiro, visando um mergulho intenso em temáticas como o da mulher fatal, erotismo e decadentismo.

A literatura no presente trabalho é utilizada como um forte recurso para inferirmos o clima que orbitava e alimentava o imaginário criativo dos artistas do período. Romances como *Madame Bovary*, (1858), de Gustave Flaubert [1821 - 1880], *Lucíola* (1862) de José de Alencar [1829 - 1877], *Naná* (1880) de Émile Zola [1840 - 1902], e *A falência* (1902), de Júlia Lopes de Almeida [1862 - 1934], foram utilizados visando ampliar nosso olhar analítico para a sociedade do referido período.

Natural do Rio de Janeiro, Henrique Alvim Corrêa mudou-se para Europa quando tinha apenas 17 anos<sup>4</sup>. Em Paris, no ano 1894, ele inicia seus estudos como artista, frequentando o ateliê de Édouard Detaille [1848 - 1912], reconhecido pintor de batalhas. Nos anos de 1895 e 1897, Corrêa expõe no *Salon de Paris* apresentando telas com o tema da guerra<sup>5</sup>. Em 1898 na Bélgica, o artista realizou a obra que mais lhe rendeu notoriedade: ilustrou uma versão de luxo do

---

<sup>3</sup>José Roberto Teixeira Leite nos chama a atenção para o fato de que as gravuras de Alvim Corrêa foram realizadas antes mesmo que em Florença, Carlos Oswald fizesse suas primeiras chapas. (LEITE. 1965, p: 26

<sup>4</sup>*150 Anos da Pintura no Brasil* (Gullar et al, 1989).

<sup>5</sup> Cf. EULALIO, Alexandre. *Henrique Alvim Corrêa: guerra e paz. Cotidiano e imaginário na obra de um pintor brasileiro no 1900 europeu*. In: Literatura e Artes Visuais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1981

romance *A Guerra dos Mundos* (1898), de Herbert George Wells. Demorou muito para que exposições e estudos sobre o artista começassem a surgir. Apenas no ano de 1972, foi organizada por Pietro Maria Bardi, a primeira exposição retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo; em 1973 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro também apresentou uma série de obras de Alvim Corrêa (GULLAR. et al. 1989). Essas exposições marcaram as primeiras divulgações da produção do artista. Exposições posteriores continuaram a acontecer e a última que se tem registro, ocorreu em 2010, no SP-Arte, Fundação Bienal, em São Paulo.<sup>6</sup> Apesar das importantes exposições internacionais das quais Alvim Corrêa pôde participar, e as demais que a ele foram dedicadas postumamente, e apesar do artista ser considerado um dos precursores no uso da gravura como meio de expressão, não existem muitos estudos acadêmicos sobre suas obras; até então, foi possível obter o registro de apenas uma dissertação dedicada a Alvim Corrêa.<sup>7</sup>

Yêda Schmaltz, poeta naturalizada goiana, também dedicou uma breve nota, em seu livro *Bacos e Anas Brasileiras* (1985), às figuras femininas de Alvim Corrêa. Segundo Schmaltz, as mulheres desnudas do artista e suas poesias dialogam entre si, constituindo assim uma visível manifestação de *ut pictura poesis*. A autora percebeu uma relação entre seus escritos poéticos e as obras de Alvim Correia que trazem a mulher como protagonista.

As poesias de Yêda Schmaltz em sua referida obra apresentam um cunho feminista e sobretudo aborda questões relacionadas à condição da mulher, como é possível ver em *Anima*, poema presente em *Bacos e Anas Brasileiras* (1985) a qual Yêda Schmaltz explicita a opressão sofrida pelas mulheres em uma sociedade tradicionalmente patriarcal onde a violência psicológica e física é uma constante:

*Anima*

Os homens  
não me quiseram freira  
ou prostituta:  
me estereotiparam.  
Nunca me aceitaram

---

<sup>6</sup> ALVIM Corrêa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8511/alvim-correa>>. Acesso em: 07 de Abril. 2017. Verbete da Enciclopédia.

<sup>7</sup> Dissertação de mestrado feita por Maria Stella de Barros Teixeira, com o título: *Henrique Alvim Corrêa: correspondências e afinidades* (1996).

no que sou de santa e puta.

Só fizeram mesmo  
foi trair, os homens  
que não entenderam  
o amor que abre o coração  
junto com as pernas

Escrevo com meu corpo  
sobre este veneno de cobra  
que os homens  
me impuseram.

Pois os amei, os homens  
que me sujaram  
e me aborreceram  
com suas gravatas  
e suas bravatas.  
Igual a meu pai, que me batia  
com o cinturão de soldado,  
e me fez civil  
para sempre.

(SCHMALTZ, 1985, p. 104)

É possível perceber em *Anima* a manifestação tanto do desejo e da sexualidade recalcados, quanto à violência física sofrida por ela através da figura paterna. A violência, erotismo e sexualidade são elementos que também se manifestam no conjunto das obras de inclinação erótica de Henrique Alvim Corrêa. Segundo Schmaltz, as obras do pintor brasileiro possuem até mesmo um caráter feminista pois denunciam a violência sofrida pelas mulheres. Para a poeta, Alvim Corrêa: através de uma linguagem simbólica principalmente, mediu e mostrou toda a violência que sempre se desabou sobre a mulher e, de maneira erótica, às vezes caricatural, desvelou dentro de uma perspectiva altamente intelectual, a sexualidade feminina, tantas vezes castrada. (SCHMALTZ, 1985, p. 125). Yêda Schmaltz também ressalta o caráter de gênio visionário de Corrêa que através de uma linguagem simbólica mostrou a violência vivida pelas mulheres. (SCHMALTZ, 1985).

Pesquisar sobre a vida e a obra desse artista brasileiro não será somente uma forma de contribuir para mais estudos, visibilidade e aprofundamento epistemológico da obra de Alvim Corrêa, mas cria também uma oportunidade de explorar um período da arte nacional até então pouco estudado, como já o afirmou José Roberto Teixeira Leite (2007) em *O Rico (e desconhecido) Oitocentos brasileiro*, que a fértil e multifacetada arte brasileira do século XIX

continua sendo um território desconhecido por nossos historiadores da arte.<sup>8</sup> Entretanto, o cenário posto por Teixeira Leite vem aos poucos se modificando, pois atualmente podemos contar com eventos dedicados ao estudo de arte brasileira do referido período, como o *Colóquio Nacional de Estudos sobre a Arte Brasileira do século XIX*.

A presente pesquisa tem como principal objetivo fazer uma imersão nas figuras femininas de Henrique Alvim Corrêa, no âmbito de poder contribuir então com mais estudos sobre o artista. Estudos estes, que até o momento, encontram-se em escassez. Para tanto, o método de análise das imagens partirá da comparação iconográfica entre as próprias obras de Alvim Corrêa, tanto entre si, quanto com as produções de outros artistas que de alguma forma possuem trabalhos que se comunicam com os assuntos abordados. O estudo também se interessa em analisar a produção nacional de outros artistas contemporâneos de Alvim Correia, e cujo recorte tende a privilegiar as obras de teor erótico da segunda metade do século XIX brasileiro. Por fins de esclarecer sobre os possíveis desdobramentos futuros da presente dissertação, ela está previamente organizada em quatro capítulos.

O primeiro capítulo aborda os caminhos que levaram ao objeto de pesquisa, sendo ele um corpus iconográfico que reúne as representações de mulheres desnudas na produção visual de Alvim Corrêa e se desdobrou em alguns temas como o da *Femme Fatale*, da obscenidade e do erotismo, e que serão posteriormente revistos de maneira mais aprofundada. Neste capítulo, o texto *Que Emoção! Que Emoção?!* (2016) de Georges Didi-Huberman, citado anteriormente, foi tomado como ponto de partida para compreender em qual medida o sentimento de emoção pode ser o princípio *performativo* de uma ação, ao acontecer *a priori* nela, para depois desdobrar-se fora dela. Essa pesquisa é um exemplo do resultado da emoção/ação; é fruto de um primeiro deixar-se emocionar e depois agir.

Serão igualmente feitos paralelos sobre a questão do corpo na arte contemporânea e a produção nacional do século XIX, partindo da observação do corpo enquanto campo de confronto ideológico. Para tanto, esse capítulo se apoia nos escritos de Jacques Rancière em *A Partilha do Sensível* (2005) que entende as práticas estéticas em suas dimensões políticas. Este capítulo apresenta também o contexto histórico no qual atuou Henrique Alvim Corrêa. No que se refere à descrição do clima e da áurea modernista, o estudo até o momento se apoia

---

<sup>8</sup> Salão de Arte, 2007. São Paulo. Disponível em:

<[http://www.salaodearte.com.br/2007/portugues/sala\\_especial.htm](http://www.salaodearte.com.br/2007/portugues/sala_especial.htm)>. Acesso em: 20/03/19



nas observações de Timothy James Clark, em *A pintura da vida moderna* (2004) e no estudo geral de Giulio Carlo Argan, *A arte moderna* (2004). Serão também citadas algumas obras literárias para *imersão* melhor ao clima do *fin de siècle*. Para tanto, romances como *Naná* (1880) de Émile Zola e *La dame aux camélias* (1848) de Alexandre Dumas Fils foram usados.

O capítulo dois se dedica ao mergulho nas figuras femininas de Alvim Corrêa. Para isso serão elencadas obras tanto no contexto europeu quanto no contexto nacional para comparar com as produções de Alvim Corrêa, para em seguida ser feita a análise das imagens em paralelo ao estudo de temas por elas sugeridos como: pornografia/erotismo, tédio, melancolia, o mito da *Femme Fatale* e o Simbolismo, visando criar uma cartografia visual. A priori, esse capítulo se apoiará novamente nas considerações de T.J Clark (2004) sobre o olhar poético dos artistas para as regiões suburbanas dos grandes centros urbanos, mais especificamente de Paris. Os sentimentos de tédio e melancolia tão evocados por Baudelaire caracterizando a segunda metade do século XIX, são aqui abordados através das considerações de Jean Starobinski em *Melancolia diante do espelho* (2014) e Arnold Hauser em *História Social da Arte e da Literatura* (1998). A literatura também foi utilizada como recurso para adentrarmos mais ao clima desse período, para tanto, as desventuras de Emma Bovary narradas por Gustave Flaubert contribuíram para vermos mais de perto os efeitos colaterais provocados pelo constante sentimento de tédio.

No que se refere ao erotismo e pornografia, a pesquisa se apoia nas observações de Jorge Leite no artigo *Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros* (2012), e Susan Sontag em seu ensaio *Imaginação pornográfica*, disponível na obra *A vontade radical* (2015). As considerações sobre Simbolismo e *Femme Fatale* ficaram a cargo de Umberto Eco em *História da Beleza* (2014), assim como o artigo de Thaís Hayke intitulado *Alvim Corrêa e Suas Mulheres Desnudas* (2015) e as considerações feitas por Camila Dazzi (2006) em sua dissertação sobre Henrique Bernardelli. Aqui novamente a literatura foi utilizada como reforço na busca da apreensão do mito da mulher fatal, para tanto a obra *Às avessas* (2011) de Joris-Karl Huysmans é citada.

No capítulo três será feita uma observação da produção pictórica nacional. O fio condutor que orientou o recorte das imagens nessa etapa é o mesmo que guia toda a pesquisa, a representação da figura feminina, mas nesse momento o olhar se dirige para a arte pictórica finissecular brasileira e seu caráter erótico. Nessa etapa a pesquisa visa abarcar também questões referentes ao sistema das artes e o ensino da Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional

de Belas Artes. O conceito de *Corpos Imaginários* apresentada por Stephanie Dahn Batista em seu artigo *O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica brasileira* (2011) será aqui trabalhado por fins de compreender como se deu a construção de um corpo representativo de uma nacionalidade através de artistas que produziram obras que em maior ou menor grau estavam a serviço da criação de uma identidade nacional. Mais questões referentes à relação do corpo com a arte são trabalhadas a partir das considerações de Yves Michaud (2011) em *O corpo nas artes visuais* e Denise Bernuzzi de Sant'Anna (1995) em *Políticas do corpo*.

Sobre as questões que circundavam a produção acadêmica brasileira, a contribuição teórica ficou a cargo de Sônia Pereira Gomes (2012) em *Historiografia da arte brasileira do século XIX* e Jorge Coli (2005) em *Como estudar a arte brasileira do século XIX*.

Os artigos e a dissertação (2006) de Camila Dazzi acerca da obra *Messalina* (ca. 1880) de Henrique Bernardelli e a arte brasileira do segundo oitocentos foram elementares nessa etapa da pesquisa. O aporte literário também será utilizado a fim de observarmos com um pouco mais de afinco as contradições moralizantes que recaiam especialmente sob os corpos femininos no período da passagem do século XIX para o século XX no Brasil. Para tanto, o romance *Lucíola* (1862) de José de Alencar e *A falência* (1901) de Júlia Lopes de Almeida são utilizados. O quarto e último capítulo se dedicará às considerações finais.

## **CAPÍTULO 1**

### **A primeira imersão no universo de *H. Lemort***

Entre as diversas obras de Henrique Alvim Corrêa, a [fig. 1], é a chave de abertura para o singular universo erótico do artista. Trata-se de um pequeno desenho realizado com bico de pena e crayon sobre papel, pertencente à coleção Antônio Maluf conservada em São Paulo. Esse pequeno desenho será nossa porta de entrada para as cenas de nudez e erotismo produzidas por Alvim Corrêa.



**Figura 1.** Henrique Alvim Corrêa, Sem título, s.d. Bico de pena crayon sobre papel, 35x27cm.  
Coleção Antônio Maluf, São Paulo  
Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra984/o-derrubador-brasileiro>>

Ao observarmos esse desenho, nos deparamos com uma curiosa cena composta por três personagens, sendo um deles uma mulher que encontra-se sentada ao chão em um cenário sem muitos detalhes. A mulher está de pernas abertas de um modo a deixar sua vulva com pêlos completamente exposta. Sentada ao chão, ela sorri enquanto um ser alado, possivelmente um anjo, com uma enorme navalha na mão direita e segurando a vulva da mulher com a mão esquerda, prepara-se para depila-la. Parece haver espuma para barbear na navalha e, próximo à genitália da mulher. Há também um outro anjo acima da cabeça da protagonista, preste a arrumar-lhe os cabelos. Essa obra de Alvim Corrêa está carregada de elementos sugestivos, o que é recorrente em seus trabalhos de cunho mais licencioso. Nesta pequena narrativa visual, existe algo de inusitado, quase absurdo e grotesco, que toma de assalto em um primeiro instante o olhar de quem a observa, assim como há também uma série de elementos iconográficos que indicam a tradição onírica nas produções de *fin de siècle*, na qual estava imerso Alvim Corrêa.

Segundo Thais Hayek, em seu estudo intitulado *Alvim Corrêa e Suas Mulheres Desnudas* (2005), as obras do artista apresentam um simbolismo grotesco explícito que se configura como um retrato de uma época. Por mais fantástica ou grotesca que possa ser a obra de Corrêa, ela causa um certo espanto porque "agride" os olhos pela sua alta força chamativa, provocativa e sugestiva. Esse pequeno desenho [Fig. 1] pode facilmente configurar-se no que Jean Baudrillard (2001) definiu como "obsceno": na obscenidade não há mais jogo, o distanciamento do olhar se extingue [...], a obscenidade leva à visibilidade total das coisas, é a essa altura tão insuportável que é preciso lhe aplicar uma estratégia de ironia para sobreviver. Do contrário uma tal transparência seria absolutamente insuportável. (2001, p. 29)

Segundo Jean Baudrillard, apesar das palavras cena e obscena não apresentarem o mesmo significado etimológico, ainda é tentador encará-las como sinônimos uma da outra. A manifestação da obscenidade ocorre através de uma cena, e para o autor, a existência de uma cena implica em um "jogo dialético entre olhar e distanciamento, jogo e alteridade" (BAUDRILLARD, 2001, p. 29). Todavia, para a obscenidade se revelar, é necessário que a fronteira que distancia o espectador e a cena se desvaneça ao máximo, ao ponto de não mais existir ou pelo menos, não ser mais percebida. A pequena composição de Alvim Corrêa pode causar algum sobressalto e, aos mais pudicos, pode causar um forte constrangimento por ser demasiadamente explícita. Não há ali nenhum disfarce; a mulher encontra-se completamente

nua, exibe seu corpo, sua pilosidade. Enquanto é depilada e tem seus cabelos penteados por seres fantásticos, ela está completamente à vontade, exprime a sua alegria durante o ato, o sorriso se manifesta em seu rosto, o aprazimento não foi recalçado.

A composição erótica de Alvim Corrêa é tão explícita que ela leva o espectador a participar daquela ação, porém, não necessariamente como um personagem representado na composição, mas como um observador silencioso, em uma postura típica de voyeur. Alvim Corrêa, através de sua obra, promove e provoca algumas formas de quebra de distanciamento do olhar. Não cria metáforas quanto ao título, não carrega as imagens com iconografias de um exotismo de terras distantes, mas sim explicita a genitália, o sexo, a vulva, os pelos, tornando-se obsceno por não introduzir um véu de pudor ao nu. A obra convida a ver a cena, e vê-la exatamente como ela é. Como se saltasse aos nossos olhos, não nos deixando outra opção a não ser, simplesmente, ver! O universo lúdico dos anjos, fadas, caveiras e seres antropozoomórficos, rabiscados, pincelados, e gravados por Alvim Corrêa, ou melhor, *H. Lemort*, será a guia para o desdobramento dessa pesquisa.

### **1.1 Do século XIX ao século XXI: as tramas do conservadorismo e o resguardo do corpo nu na arte.**

Uma vez exposto o teor libertino, obsceno e onírico presente nas produções de Alvim Corrêa através da obra aqui analisada [fig. 1], é oportuno estabelecer um paralelo de suas composições com o momento contemporâneo referente à produção e manifestação artística no Brasil; momento este em que o corpo nu, muitas vezes, está no epicentro da discussão de cunho moralista e repressor na arte, como aponta a matéria exibida na versão online da revista *CULT* de 13 de setembro de 2017, que fez um paralelo entre a guinada conservadora no Brasil e a polêmica que levou a interrupção da exposição *Queermuseu - cartografia da diferença na arte brasileira* que estava prevista para ocorrer entre os dias 15 de agosto à 8 de outubro de 2017, mas foi encerrada no início de setembro. A exposição reunia um total de 270 obras de

diferentes artistas brasileiros, como Adriana Varejão, Candido Portinari, Alfredo Volpi, entre outros.<sup>9</sup>

Vale ressaltar que esse aspecto moralista perpassa o período que nós interessa: nos últimos anos, o Brasil vem passando por inúmeras situações de censura do exercício artístico, e é um tanto surpreendente perceber que essas censuras ocorrem também em espaços exclusivamente dedicados à manifestação das artes, como galerias e museus. As notícias referentes à censura ocorrida no espaço Santander Cultural em 2017 no momento em que a exposição *Queermuseu* ainda estava vigente, assim como a interdição na casa França-Brasil onde ocorria a exposição *Literatura Exposta* em paralelo com a performance *És Uma Maluca – A voz do ralo é a voz de Deus* (2018 - 2019), e a polêmica em decorrência da performance *La Bête* (2017), que levou o artista performer Wagner Schwartz a ser ouvido pelas autoridades por supostamente estar incitando um ato de pedofilia em seu trabalho, são exemplos claros que revelam a constante tensão existente na prática estética social da arte.

O filósofo francês Jacques Rancière, em seu ensaio *A Partilha do Sensível* (2005), aponta que as práticas estéticas constituem formas de "visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que 'fazem' no que diz respeito ao comum." (RANCIÈRE, 2005, p. 15). A prática estética se configura então como uma dimensão política que tem se preocupa em regular o que se vê e o que se pode dizer do que é visto. No tocante às práticas artísticas, estas "são maneiras de fazer" que influenciam a distribuição geral das maneiras de fazer e as suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (RANCIÈRE, 2005). Nesse sentido, a política e a arte possuem rígidas tramas que se conectam, levando-as a partilharem algo em comum, e seus pontos de partilha dizem respeito, ao fato de: ambas trabalharem no regime da visualidade e provocarem dissenso. A política confere visibilidade a certos grupos e a visibilidade é algo comum ao campo da estética. Quando questionamos quem pode falar e para quem se fala, poderíamos também questionar quem pode criar imagens e para quem elas se dirigem." (FERNANDES, 2019).

---

<sup>9</sup> Cf. *Queermuseu: Os perigos da censura e do avanço conservador para a democracia*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/queermuseu-censura-avanco-conservador-democracia/>. Acesso em: 09/2019

Quando as autoridades políticas, muitas vezes motivadas pelo clamor social que brada em nome da defesa da moral e dos bons costumes, decidem denunciar e interditar, pelo viés jurídico, manifestações artísticas, especialmente nas quais o corpo, a nudez e a sexualidade são temas expostos de modo implícito, os mesmos conferem às artes o enorme poder que elas possuem, o de questionar e abalar o *status quo*. É importante frisar que ocorreram e ainda ocorrem inúmeras outras formas de interdições das práticas artísticas e da liberdade de expressão no Brasil, mas nos atermos exclusivamente aos três impedimentos citados é uma forma também de estabelecer uma conexão entre a arte enquanto prática, corpo enquanto narrativa e o confronto estabelecido nessa relação.

Nos três exemplos de censura aqui expostos, o corpo, a nudez e a erotização (ainda que o teor erótico venha muito mais de um olhar externo) – interpretados precipitadamente e sem a menor disposição para um diálogo aprofundado em relação a essas expressões estéticas pelo público sobretudo de cunho conservador que questionou a validade e a função dessas práticas –, foram os pretextos visuais alvos que levaram ao fortalecimento da repressão e ao encerramento das manifestações artísticas, ao mesmo tempo em que eles geraram alguns efeitos colaterais indesejados e, de uma certa forma, inesperados pelas forças repressoras, trazendo uma maior visibilidade mediada sobretudo pelas redes sociais e pela imprensa, ainda que momentânea, e chamando conseqüentemente a atenção para a necessidade de debates sobre censura, sexualidade, e liberdade de expressão.

Partindo dos corpos assumidamente sexualizados nas práticas artísticas contemporâneas para a representação do corpo na arte brasileira, e mais especificamente o corpo masculino na produção nacional da segunda metade do século XIX, período em que os artistas estavam submetidos a rígidas regras para tratar da nudez, onde o nu deveria ser representado por um viés moralista, é possível identificar o que Rancière (2005) indicou como a dimensão subversiva da arte. Tal aspecto tem um caráter atemporal, pois o mesmo parece ser intrínseco à produção artística:

as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes pode emprestar, ou seja: muito simplesmente, o que tem em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções das palavras, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que se podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base (RANCIÈRE, 2005, p. 26).

Ou seja, o poder insurgente da arte está diretamente ligado ao seu viés autônomo. Por mais que a representação na arte seja o reflexo de um contexto social, e mesmo que ela esteja profundamente atrelada a um sistema estético que determina formas para se representar na arte e tenta impor limites no que tange a essa representação, ainda sim, a arte nunca se submete por completo às regras que lhe são impostas. Assim sendo, quanto mais forças repressoras tentam agir sob a arte, mais estas lhe conferem poder.

A representação dos corpos é um tema balizador na tradição artística, mas somente a partir da década de cinquenta do século XX o corpo veio a libertar-se da iconografia secular que o representava, passando então a ser expressão de si mesmo (BARBOSA, 2010). E o corpo na performance é o corpo tomado como suporte para experimentos de "diferentes linguagens não-verbais, utilizando-o, muitas vezes de maneira contundente, como instrumento questionador dos valores socioculturais." (BARBOSA, 2010, p. 1198 - 1199). Isto posto, a análise da tensa relação entre a representação do corpo nu na arte e as tessituras sociais se direcionará, neste momento, para a representação do corpo masculino nu através de dois artistas brasileiros do século XIX, sendo eles Henrique Alvim Corrêa e José Ferraz de Almeida Júnior [1850 - 1899] artistas estes em que foi possível observar comparativamente através de suas obras a tensão estabelecida entre o viés subversivo da arte que retratou corpos erotizados masculinos lidando com a moral social do período, mostrando que essa tensão é algo recorrente dentro da história da arte.

Longe dessa estratégia se configurar como uma contradição ou um desvio do tema de pesquisa, é preciso salientar que observar a representação do corpo nu masculino na obra de Alvim Corrêa também é uma maneira de explicitar, e conseqüentemente analisar, os diferentes modos como o artista trata o corpo feminino no escopo de toda sua produção de viés mais erotizado. E comparando-o com uma outra produção nacional do século XIX, indica que muito além tratarmos exclusivamente de corpos masculinos, estamos aqui lidando com a problemática nevrálgica da representação do corpo na arte. A representação do corpo nu envolveu muitas vezes uma série de tensões, especialmente no século XIX, como o aponta Stephanie Dahn Batista, em *O Corpo Falante: Narrativas e Inscrições num Corpo Imaginário da Pintura Acadêmica do Século XIX* (2011), ao dizer que o nu, na segunda metade do século XIX em Paris, passava por um momento de negociação entre o mundo particular / sexualizado e o mundo geral



idealizado. As academias de Belas Artes no ocidente, e mais especificamente entre a metade do século XIX e início do século XX, possuíam um rigoroso esquema de ensino e de prática de desenho da figura humana.

No caso da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (AIBA), instituição que visava aproximar-se do modelo francês de ensino, era apresentado um exigente esquema de disciplinas voltadas ao estudo da figura humana e da anatomia de modo geral, regido pelos ideais de beleza da Antiguidade greco-romana (BATISTA, 2011).

Na perspectiva de adensar essa investigação, é preciso lembrar que o contexto social em que as obras de Almeida Júnior e Henrique Alvim Corrêa relacionam-se a um momento demasiadamente marcado por uma severa e irônica repressão moralista. O "século mais pudibundo quanto à vida cotidiana inventa a teoria do nu artístico" (BOLOGNE, 1990, p. 250). Porém, por fins de ser aceito diante das querelas pudicas presentes no academicismo e também na vida social, o nu "artístico" tinha que ser um nu que necessariamente suscitasse e exaltasse ideias morais, e não o contrário. Bologne (1990), em seu estudo intitulada *A História do Pudor*, salienta que a nudez moral, longe de ser um paradoxo, era sobretudo um recurso contra as investidas realistas que estavam surgindo no período. É a razão pela qual podemos afirmar que qualquer tentativa de adentrar no imaginário criativo desses dois artistas exprime um grande desafio e nunca constituirá uma tarefa esgotável; no entanto, uma vez que se permite olhar para ambas as obras, elas nos levam a refletir sobre as questões tão atuais da nudez e do pudico.

Ao mesmo tempo, essas questões ousadas no decorrer do século XIX, estabelecem uma ponte para imergir na rica e até então pouco conhecida arte oitocentista brasileira, assim como essas obras nos fazem refletir sobre a prática pictórica ensinada na acadêmica e a capacidade dos artistas de subverter as rigorosas regras morais mascaradas pelas exigências de um "belo ideal". Escolhemos aqui dois diferentes artistas, cujas obras foram produzidas em contextos diferentes, porém apresentam alguns elementos em comum. Primeiramente, Almeida Júnior e Alvim Corrêa foram artistas brasileiros que vivenciaram o academicismo. Mas antes de emitir qualquer julgamento apressado e categorizá-los como seguidores de uma arte "tradicionalista" por carregarem o estigma de artistas acadêmicos, é necessário romper com o pensamento que enxerga a arte acadêmica como demasiadamente presa a um rigoroso tradicionalismo, na medida em que ambos os artistas nos apresentam concepções de nus masculinos carregados de uma certa

carga erótica, que se manifesta e se potencializa de maneira mais latente no primeiro caso, e de modo mais explícito no segundo.

## 1.2 O corpo erótico em Almeida Júnior

José Ferraz Almeida Júnior, natural de Itu, São Paulo, foi um pintor reconhecido por trabalhar em suas obras a temática regionalista, até então pouco explorada por seus contemporâneos. Segundo Luciano Migliaccio (2015), Almeida Júnior é efetivamente reconhecido como o pintor do novo realismo social brasileiro. Em 1869, Almeida Júnior ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, onde ele seguiu as aulas de Jules Le Chevreil [1810-1872] e de Vitor Meirelles [1832-1910]. Ao concluir os estudos na AIBA, ele retorna para Itu, onde atuou como retratista e professor de pintura. Durante a sua estadia em Paris como aluno bolsista, a mando pessoal de Dom Pedro II, o artista não conseguiu esquecer de sua terra natal e seu gosto pela vida interiorana, já que a "sua ligação com a terra permite-lhe ultrapassar as convenções da Academia e é aparentemente o seu limite" (MIGLIACCIO, 2015, p. 28).

A obra intitulada *Derrubador Brasileiro* (1871), que faz parte hoje do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, nos apresenta um homem sentado acima de uma pedra, em meio a uma paisagem bucólica. No fundo da cena, está representada uma mata semifechada em que podemos identificar típicos elementos da paisagem natural brasileira, como algumas palmeiras que se encontram no canto superior esquerdo da tela, assim como um cacto localizado no canto inferior direito da obra, dentre outras folhagens que preenchem o esquema compositivo da mesma criando uma imagem de uma abundante mata em exploração, paisagem esta comumente encontrada no interior do Brasil no período em que a obra fora elaborada, [Figura 2].



**Fig. 2** José Ferraz de Almeida Júnior, *Derrubador Brasileiro*, 1871. Óleo sobre tela, 227 X 182 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra984/o-derrubador-brasileiro>

Observa-se, entre as pedras, a presença de um riacho do qual desemboca uma pequena cachoeira, e uma moringa fora possivelmente colocada ali para ser abastecida com água fresca. O homem que sentado acima de uma pedra e com as costas apoiadas em um paredão rochoso possui uma pose remete a um momento de descanso devido à sua postura de pernas abertas, os ombros levemente rebaixados e um cigarro aceso na mão que repousa sob a perna direita. Almeida Júnior preocupou-se em ressaltar, ainda que sutilmente, a masculinidade de um homem de atividade braçal, acrescentando à composição delicados efeitos de luz e sombra para delinear veias que saltam nos braços e o suor que ocupa todo o busto desnudo do homem. Ele veste uma calça branca dobrada até os joelhos e está descalço, o que remete a uma imagem, comum ainda nos dias de hoje, de um trabalhador informal lidando com a terra.

A figura masculina de Almeida Júnior não se apresenta aqui completamente nua, apesar de ter o sexo bastante realçado pelos contornos sugestivos e dobras do tecido que dão volume na calça. Esse aspecto não passa despercebido aos olhos mais atentos, e pode até mesmo ser tomado como uma espécie de *Punctum* da obra, no próprio sentido do termo apresentado por Roland Barthes em *A Câmara Clara* (1980), pelo qual só alguns detalhes nos emocionam em uma

determinada imagem, e que essa característica é o estímulo na fotografia; é o que nos cativa ou o que nos incomoda, ou em outras palavras, é o que nos toca. (BARTHES, 1980). A figuração bastante sugestiva do sexo que, embora encoberto pela vestimenta, se manifesta na obra de maneira ressaltada, é um ponto explorado em diversas análises de *Derrubador Brasileiro*, tais como o relato de Jorge Coli (2002) em seu estudo *A Violência Caipira*, Stephanie Dahn Batista (2011) em *Corpo Falante: Narrativas e Inscrições de um Corpo Imaginário na Pintura Acadêmica do Século XIX*, ou ainda José Américo Motta Pessanha (1991) em *Despir os Nus*. Em todas essas análises, os autores chamam a atenção do leitor para a representação proeminente do sexo realçado na figura masculina de Almeida Júnior. Vale a pena salientar igualmente que a obra de Almeida Júnior – e mais especificamente a questão do corpo erótico masculino – surge no Brasil em um contexto particularmente rígido ao que diz respeito à moral e ao discurso higienista, no final de um século XIX ainda profundamente atrelado ao peso do jugo dos costumes sociais, enquanto o país inicia o seu processo de industrialização e modernização urbanística.

O artigo escrito por Afonso Sobrinho (2013), intitulado *São Paulo e a Ideologia Higienista entre os séculos XIX e XX: a utopia da civilidade*, aponta para a questão da necessidade que a burguesia daquele período tinha de desenvolver políticas higienistas nos centros urbanos a fim de afastar o estigma do "atraso dos trópicos" muitas vezes atrelado às condições de vida precárias da população mais pobre da sociedade, fazendo então que surgisse uma demanda pela limpeza das cidades e: uma intervenção da ordem e disciplina das condições de vida e do próprio trabalho por meio da higiene pública. Utiliza-se dos discursos do progresso como uma utopia para que se possa disciplinar os espaços e corpos. Também a pobreza é associada às doenças causadas pela falta de higiene em moradias insalubres [...]. (SOBRINHO, 2013, p. 2013). Os cortiços passaram então a ser alvos diretos das políticas higienistas, pois eram neles que a sociedade burguesa via como um grande exemplo de um ambiente impróprio devido à insalubridade, doenças e o "desvio" das condutas morais. (SOBRINHO, 2013). Por desvio de condutas morais, entenda-se como a prática da prostituição:

Geralmente, nesses ambientes, ocorre a degeneração do corpo físico e social. Um exemplo comum são os cortiços e as emanções de ratos, micróbios e contaminações perigosas do homem degenerado. Motivo de preocupação das elites e autoridades. Representa também uma ameaça à própria moralidade burguesa cristã da família, em especial os locais lascivos e destruidores de lares, como os prostíbulos, geralmente

localizados em áreas deterioradas da região central. (SOBRINHO, 2013, p. 213 - 214).

A academia apresentava algumas regulações no que se refere a representação dos corpos nus na arte, como, por exemplo, a necessidade de sempre ao abordar o tema da nudez, representá-la atrelada à alegorias de fundo moral com a clara finalidade de evitar qualquer manifestação erótica subjacente. A licença concedida em relação à representação de corpos nus pelas academias de arte ao artista a partir da segunda metade do século XIX, só poderia ocorrer caso o artista obedecesse às regras de distanciamento geográfico e temporal no que tange a representação da figura humana. Esse afastamento, segundo Bologne, garantia a não representação mimética na arte, e sobretudo o véu do pudor, impedindo assim que o espectador se reconhecesse na obra observada. O *Derrubador Brasileiro*, de Almeida Júnior, é uma obra executada durante sua estadia em Paris - ou seja, ele estava distante de sua terra natal - e o modelo contratado para a elaboração da cena era italiano. O uso de um modelo estrangeiro para composição da cena indica a necessidade de “provocar” algumas situações que reforçam o esforço do pintor em criar uma narrativa visual, pela vontade de aproximar-se da ideia de uma brasilidade fora do país, uma vez que ele teve que lançar uso dos recursos da memória e imaginação para a elaboração da tela, tanto para a criação da paisagem quanto para a representação da figura humana. Mas é possível apontar uma força ambivalente em o *Derrubador Brasileiro*, justamente no que se refere à sua capacidade de subverter a rígida convenção acadêmica, e conseqüentemente, o rígido moralismo que se sobrepunha à representação dos corpos durante este período.

Almeida Júnior, ao buscar sua temática no interior do país, acaba por manter um certo distanciamento espacial, assim como os artistas modernistas europeus buscavam no orientalismo o exotismo para a elaboração de uma obra que mantivesse um certo distanciamento entre o espectador e a obra (BATISTA, 2011), no âmbito de representar então um nu “moralizante”, ou tentar driblar a rigorosidade moral da academia. O pintor atrela-se – talvez de forma ingênua – à permanência do caráter exótico bastante presente da obra, e conseqüentemente ao distanciamento espacial ao retratar um homem interiorano, ligado à terra e a força braçal. O teor patriótico também se faz presente. Embora o artista tenha retratado uma figura anônima, sem grande importância histórica para o país, há um certo teor de identidade nacional na pintura, que é

possível identificar tanto pela paisagem quanto pela própria figura masculina. Mesmo que Almeida Júnior garanta certos níveis de distanciamento entre o espectador e a obra ao acrescentar o teor nacionalista em sua produção – o que caracterizaria uma adequação às regras de representação do nu na arte de seu período, possibilitando assim a inserção do que Bologne chamou de "véu de pudor" (BOLOGNE, 1990) –, ele ainda assim desafia as regras morais vigentes ao trazer para sua tela a imagem de lassidão do protagonista.

O protagonista da cena, como já foi salientado anteriormente, possui o seu sexo ressaltado. O poder erótico da obra é evidenciado pela vestimenta, ou seja, um aparato visual no qual "o corpo do homem meio vestido realça através da calça novos contornos que lançam atenção ao seu sexo ocultado" (BATISTA, 2011, p. 15). O que não é explicitado visualmente em pele e carne, mas sim apenas sugerido, é o que endossa a potência erótica da obra sem esquecer de abalar as estruturas moralista da Academia Imperial das Belas Artes, e conseqüentemente, da predominância pudica nos costumes na esfera pública no fim do século XIX. Como anota José Américo Motta Pessanha em sua análise sobre o *Derrubador Brasileiro*, "não se trata apenas de um derrubador de árvores" (PESSANHA, 1991, p. 19). Alguns dos caminhos reflexivos possíveis sugeridos em *Derrubador Brasileiro* indicam que, se Almeida Júnior acrescenta em algum momento o "véu de pudor", esse véu escolhido pelo artista parece ter sido demasiadamente (e talvez propositalmente) transparente.

### **1.3 O erotismo e o possível resguardo do corpo nu masculino em Alvim Corrêa**

A produção plástica de Henrique Alvim Corrêa desdobra-se em um amplo e complexo leque de expressões, o que torna sua produção singular na experiência cultural brasileira (EULÁLIO, 1981). Muito embora ele tenha sido um artista que teve toda a sua produção elaborada fora do país, Alvim Corrêa tem um trabalho que se destaca bastante em relação à produção artística nacional, pois como o observa José Américo Pessanha (1991), Henrique Alvim Corrêa foi "o mais explicitamente erótico entre os artistas brasileiros do período, não produziu para consumo local, entretanto sua obra hoje é uma baliza na História da Arte no Brasil" (PESSANHA, 1991, p. 19).

A obra de Alvim Corrêa aqui analisada é uma aquarela de pequeno tamanho e faz parte da coleção Antônio Maluf conservada em São Paulo [Fig.3]. É possível observar no primeiro plano, no canto inferior direito, uma pequena mesa (mesa esta, igualmente presente em outras gravuras e desenhos do artista, levantando assim a hipótese de que o ambiente representado na obra talvez seja o próprio ateliê de Corrêa), acima da qual encontra-se uma garrafa de champanhe, uma taça e um charuto na beira da mesa. No lado oposto da mesa, há uma pequena caixa aberta, possivelmente uma caixa de cigarros ou de fósforos. No suporte inferior dessa mesa, encontram-se alocados um chapéu, um par de luvas e uma bengala, bem à moda da época; esses trajes configuram o vestuário típico caracterizando o *dândi*, preocupado demasiadamente com sua indumentária, apresentando-se sempre muito bem-apessoado, portando luvas brancas, cartola e bengala. É oportuno salientar aqui que a cartola, as luvas brancas e a bengala são elementos iconográficos atrelados à temática do dandismo na obra de Alvim Corrêa.

Atitude importante da vida moderna, o dandismo constitui um fenômeno que ia muito além da mera preocupação com a aparência, pois "o dandismo era uma forma radical de rejeição a todo tipo de uniformização" (D'ANGHELO, 2009, p.241). Ele surgiu como um movimento sócio-cultural das elites urbanas sobretudo no final do século XIX, enquanto estilo de vida aristocrático que buscava a afirmação, a preservação da individualidade e a expressão de uma consciência de classe privilegiada (D'ANGHELO, 2009). O poeta Charles Baudelaire definiu a palavra *dândi* como uma "quintessência de caráter e um entendimento sutil de todo o mecanismo moral deste mundo; mas por outro lado o dândi aspira à insensibilidade [...]. O *dândi* é indiferente ou finge sê-lo, por política e razão de casta" (BAUDELAIRE, 2010, p. 28). Ou seja, já foi possível identificar então um dos elementos que coloca a obra do Alvim Corrêa no seio do modernismo. Sem nenhum disfarce ou artimanha, ele retrata o "sujeito de seu próprio tempo" em sua obra.



**Fig. 3** Alvim Corrêa. *Sem Título*, 1906. Lápis, nanquim e aquarela Sobre papel. 20, 5 cm X 27, 5 cm. Coleção Antônio Maluf, São Paulo Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8511/alvim-correa>>

No segundo plano da composição da obra, é possível identificar a cama bagunçada com três pessoas em cima dela. De bruços, encontra-se uma mulher desnuda, mas ainda portando meias e sapatos, com um semblante relaxado. Ela apresenta um cigarro entre os dedos da mão direita, provavelmente ainda aceso, o que confere à cena um ar informal, onde o sexo pode ter surgido de maneira repentina e sem preocupações com a formalidade. Deitado acima das costas da mulher, encontra-se um homem cujo rosto é escondido por uma ampla massa de cabelos, demasiadamente musculoso e que assume o papel masculino, cuja representação do corpo, dos contornos acentuados da musculatura apresentam de fato uma modelagem quase caricatural. Seu braço direito envolve sua parceira, a posição de sua mão que mais lembra uma garra, prende com força o corpo da mulher junto ao seu.

A diferença de postura dos personagens masculino e femininos nessa encenação, assim como a distribuição de ambos na composição remete a uma flagrante cena de iniciação à sexualidade, relembrando de passagem os panfletos ilustrando as obras do Marquês de Sade; enquanto a mulher deitada apresenta uma certa satisfação de gozo ou de prazer alcançado, marcada em seu rosto por um iniciante sorriso, seu corpo relaxado sem nenhuma rigidez ou tensão e o já mencionado cigarro aceso apenas reforçam o ar plácido da mulher; o suposto visitante – e possivelmente cliente regular da casa –, de corpo bastante robusto, exibe uma musculatura tensionada, como se fosse um último esforço físico. No lugar da cabeça da figura masculina, Alvim Corrêa retratou o que parece ser a cabeça de um animal, que não se define



claramente como um felino ou um urso ou qualquer outro animal facilmente identificável; parecendo mais uma criatura fantástica, como uma espécie de minotauro, famosa representação antropomórfica da mitológica grega, formada por uma cabeça de touro com corpo de humano.

Ao mesmo tempo em que o artista carrega sua obra de fontes iconográficas da sua época - o que por sua vez rompe com o distanciamento espacial e temporal -, ao evocar o elemento subversivo em sua obra demasiadamente licenciosa, volta a acrescentar um certo distanciamento entre o espectador e a obra na medida em que ele não se prende rigorosamente a uma descrição realista de um ato sexual de cunho pedagógico ou ritualístico. No entanto, o aspecto quase fantástico do tratamento fisionômico dos corpos na sua produção artística marca também umas das características do modernismo, na linha direta do movimento simbolista que privilegiou o caráter onírico, o distanciamento do realismo mimético, um decadentismo fantástico que podemos perceber em várias obras de Alvim Corrêa. Como já foi apontado, a referência a um simbolismo iconográfico frisando o grotesco nas obras de Alvim Corrêa é algo fortemente recorrente em sua produção.

As obras do artista, altamente erotizadas, apresentam igualmente numerosas manifestações fantásticas, tais como figuras humanas aladas e pênis que brotam do chão como flores. É possível perceber e entender nesses trabalhos que as amarras do pudor, que se manifestavam através do distanciamento temporal e espacial, foram desatadas. Porém, será que há um resguardo do corpo masculino? Nas obras de Henrique Alvim Corrêa, quando existe uma manifestação masculina, esta encontra-se muitas vezes mediada pela representação isolada do falo, e quando há a representação de um ato sexual entre um homem e uma mulher, como na obra em questão [fig. 3], o homem é representado como um ser fantástico em um corpo humano masculino dotado de uma cabeça animalesca, gerando assim um distanciamento mimético da representação da figura masculina, o que talvez esbarre nos limites impostos pelo pudor. A ousadia em representar o erótico enquanto característica privilegiada do corpo feminino era uma prática comum retomada pelos artistas modernistas, mas o nu masculino, esse sim parece ainda vulnerável e se resguarda atrás do véu do pudor.

A questão do pudor na representação da figura masculina já fora abordada por Alexandre Santos em *Indisciplina do Desejo* (2004), onde ele afirma que a vulnerabilidade do corpo masculino era uma realidade nas produções oitocentistas: a aparente imaginação natural coletiva

que não expõe o corpo masculino e sim o corpo feminino é exemplo dessa situação. Na fotografia do século XIX, o corpo feminino é explorado em todos os ângulos e quando aparecem cenas de sexo entre homens e mulheres, o corpo masculino é estrategicamente velado. Ou, como no caso da obra de Alvim Corrêa aqui analisada, o corpo masculino transformou-se em uma figura fantástica, o que mantém um certo resguardo quanto a representação do nu masculino. Mas o resguardo e a vulnerabilidade da figura masculina são hipóteses sugeridas pelas obras do artista, e que não serão exploradas nesta ocasião.

Todavia, outro caminho interpretativo possível dessa obra [fig.3] diz respeito diretamente à figura masculina enquanto um ser antropozoomórfico. A cabeça animalesca no corpo humano remete à figura fantástica do Minotauro, ser assustador da mitologia grega.

Minotauro é fruto de um desejo psíquico perverso e da traição. Ele surge como uma vingança de Poseidon, deus dos mares, contra o mortal Minos por tê-lo desobedecido.

Minos desejava ser rei de Creta, e para tanto ele rogou a Poseidon que lhe desse o reinado, Poseidon atende ao pedido, mas em contrapartida pediu que Minos sacrificasse em sua homenagem um belo touro branco que surgiria em meio às águas do mar. Minos, ao avistar o animal, sentiu-se profundamente deslumbrado por tamanha beleza contida naquele ser, logo, ele sacrificou outro touro no lugar. Porém, Poseidon, ao descobrir a traição, fez com que a esposa de Minos, Pasífae, se apaixonasse pelo touro. Apaixonada, ela veio a ficar grávida do touro, dando à luz o Minotauro. Minos, temendo aquela aberração, pede que seja construído um labirinto para manter o Minotauro preso, e a cada nove anos são enviados ao monstro sete rapazes e sete moças para o alimentar. Em um dado momento, Teseu, rei de Atenas, quis ser um dos jovens oferecidos ao Minotauro, a fim de combatê-lo. E assim o fez com ajuda de Ariadne, filha de Minos, que lhe deu a espada que foi utilizada para matar o minotauro e o novelo usado por Teseu para demarcar o caminho percorrido dentro do labirinto.<sup>10</sup>

Assim posto, é possível então pensar que Alvim Corrêa, ao representar a figura masculina antropozoomórficamente em uma imagem próxima a um Minotauro talvez estivesse remetendo ao homem que, impulsionado pelo desejo e desprovido de razão, deva ser dominado. Nas demais obras de Alvim Corrêa que serão posteriormente analisadas, o tratamento dado à figura masculina comparado à altivez da representação da figura feminina parece até mesmo tornar-se

---

<sup>10</sup> Cf. Mito de Minotauro. Disponível em: <https://www.infoescola.com/mitologia-grega/minotauro/>

um tanto quanto jocosa; o homem é ora apenas um pênis no chão, ora ele é um ser desfalecido, sendo devorado por uma mulher (fatal). São inúmeras as possibilidades interpretativas das obras de Corrêa. Esses aspectos serão mais profundamente observados no capítulo dois da presente pesquisa, dedicado à análise das figuras femininas de *H.Lemort*.

Ao observar os elementos compositivos da obra, é possível notar que em cima da cama encontra-se, junto ao casal, uma segunda figura feminina, representada de perfil e completamente vestida com uma espécie de camisa de mangas longas que lhe cobre os joelhos e as pernas. Ela posiciona-se na cama sentada com um dos braços em volta dos joelhos e com a mão segurando o queixo, e observa a cena de sexo que toma lugar à sua frente. Ela contempla de maneira atenta o casal nu em sua frente, adotando uma postura de voyeurismo. O voyeurismo também era um ponto presente no simbolismo, assim como elementos que remetessem à perversidade, lassidão, e um certo ar grotesco garantido pela mistura entre fantasia e realidade. Ainda que Alvim Corrêa não tenha sido aluno da Academia Imperial Brasileira de Artes, ele vivenciou um contexto de tensão semelhante na Europa, ao tratar e representar a nudez dos corpos na arte da sua época.

#### **1.4 Sobre as circunstâncias históricas**

O contexto sócio-artístico de Henrique Alvim Corrêa, assim como o contexto brasileiro interiorano de Almeida Júnior, era mediado pela constante negociação ao representar a nudez na arte. A série de desenhos, gravuras e aquarelas, curiosamente assinadas por H. Lemort (Alvim Corrêa utiliza esse pseudônimo em todas as suas obras de caráter mais erótico), aparecem no catálogo da exposição *O Desejo na Academia* (1990), justamente por admitir que Alvim Corrêa fez parte do grupo de artistas nacionais que desafiaram o moralismo da academia em nome de uma arte moderna que refletisse o seu próprio tempo.

A formação artística de Alvim Corrêa está diretamente ligada ao então fervilhante momento cultural europeu de *fin de siècle*. Até onde foi possível identificar na ainda escassa literatura produzida sobre o artista, não há registro de que o mesmo tenha iniciado sua carreira artística no Brasil. Segundo Ferreira GULLAR. et al. (1989), no dia 30 de janeiro de 1876, na cidade do Rio de Janeiro, nascia Henrique Alvim Corrêa. Este teve uma vida bastante breve,

pois veio a falecer em 07 de julho de 1910, deixando um rico legado artístico composto por uma produção variada no que tange ao tema e às técnicas. Ainda no Brasil, Alvim Corrêa encerra seus estudos primários na cidade de Friburgo, Rio de Janeiro; em 1887, aos 17 anos, acompanhado pela mãe (seu pai naquele momento já havia falecido), muda-se para Europa. A primeira morada europeia de Alvim Corrêa foi em Portugal. Ele estabeleceu-se em Lisboa por dois anos e depois se deslocou para Paris acompanhado pela mãe e pelo padrasto. Foi em solo francês que Alvim Corrêa iniciou sua intensa carreira artística (LEITE, 1965).

Segundo Alexandre Eulálio (1981), entre os anos de 1894 - 1895, Alvim Corrêa foi pupilo do reconhecido pintor de batalhas Édouard Detaille (1848 - 1912), que influenciou profundamente as primeiras produções de Alvim Corrêa. Segundo o autor, Detaille proferia veementes elogios ao jovem estudante. No *Dicionário Crítico de Pintura* (1965), José Roberto Teixeira Leite dedica um verbete a Alvim Corrêa; nele o autor salienta a perspicácia e a sensibilidade artística do artista que, enquanto um jovem brasileiro em terras francesas que não havia presenciado os acontecimentos bélicos daquela nação "soube tão bem evocá-los em consonância a um sentimento tão tipicamente francês" (LEITE, 1965, p. 22). Se o tema bélico foi a porta de entrada de Alvim Corrêa na arte pictórica – primeiramente por ter sido essa a grande influência dos ensinamentos de seu mestre, e também por ter sido um assunto fortemente em voga na França após sua derrota na guerra com a Prússia (1870) –, o artista não demora em se desdobrar em uma arte mais solta, espontânea e pessoal (EULÁLIO, 1981).

A Bélgica, última estadia do jovem pintor brasileiro, parece ter sido o ambiente que mais lhe proporcionou inspiração, proporcionando a inserção de novos temas em sua produção, sendo possível que seu novo círculo social lhe tenha direcionado ao universo onírico de sua arte. Em 1898, Alvim Corrêa mudou-se para Bruxelas e no bairro de *Boitsfort* e no ano de 1900 ele instalou seu ateliê<sup>11</sup>. Ele nunca mais voltará para o Brasil, preferindo permanecer no território belga até a sua morte. Foi em terras belgas que conheceu sua jovem esposa, Blanche Fernand Barbant, e em Bruxelas nasceram seus dois filhos, Roberto (1898), e Eduardo (1900). Blanche Barbant foi filha do então gravador e ilustrador Charles Barbant que, em parceria com Gustave Doré [1832 - 1833] produziu as ilustrações para alguns dos livros de Jules Verne [1928 - 1905], como *Les Indes Noire* (1877), (LEITE, 1965). É oportuno rememorar que

---

<sup>11</sup> Cf. *Escritos de Arte/ Alvim Corrêa*. Fonte: < <https://www.escriitoriodearte.com/artista/henrique-alvim-correa> >  
Acesso em: setembro/2019

Gustave Doré ilustrou diversos clássicos da literatura mundial e tinha uma forte predileção ao universo da ilustração fantástica, tema com o qual se engajou fortemente Alvim Corrêa.

Entre 1900 e 1905, Alvim Corrêa viajou a Londres a fim de trabalhar naquela que foi a sua mais prestigiada criação, as ilustrações do famoso livro de George Wells [1866 - 1946], *A Guerra dos Mundos*. O romance foi lançado em 1898, sendo que em 1906 o livro teve sua primeira edição ilustrada em uma exclusiva tiragem de apenas 500 exemplares, autografados por Alvim Corrêa<sup>12</sup>. Teixeira Leite chama a atenção para mais dois acontecimentos que marcaram o ano de 1905 e que influenciaram para a brevidade da vida do artista. Em 1905, ele foi acometido pela tuberculose, enfermidade que o obrigou a um longo período de repouso, após uma delicada intervenção médica. Somente no ano seguinte Alvim Corrêa inicia suas primeiras incursões na gravura, "na qual tirava excelente águas-tintas e águas-fortes" (LEITE, 1965, p. 22). Todavia, a saúde de Alvim Corrêa, que já tinha vivenciado um período de fragilidade e de recorrentes cuidados, teve uma nova recaída, obrigando-o a mais um período de repouso em 1907, na Alemanha. Em 1910, depois de ter sofrido com uma violenta hemoptise logo após a inauguração de uma exposição coletiva em Bruxelas, Alvim Corrêa veio a falecer no mês de junho do mesmo ano, com apenas 34 anos de idade. Alexandre Eulálio lembra que, além da vasta produção pictórica, Alvim Corrêa não hesitou em se aventurar no âmbito das reflexões sobre o ofício artístico:

aparecem nítidas não só as dúvidas que assaltaram o artista no ambiente belga durante o seu processo de amadurecimento, mas ainda a insistente fidelidade não tanto a doutrina, mas aos ensinamentos práticos do seu primeiro aprendizado; o pintor insiste em aproveitá-los, torná-los mais flexíveis, adaptando-as da melhor maneira que podia ao novo sistema criativo que aderiu (EULÁLIO, 1981, p. 169).

O autor ressalta que Alvim Corrêa possuía uma veia bastante apurada para escrever sobre arte, sua habilidade e seu altivo conhecimento não foram impeditivos para que o mesmo mantivesse a simplicidade em suas reflexões:

Nesses escritos teóricos surpreende a densidade do questionamento

---

<sup>12</sup> Cf. Luiz Sugimoto em *Os Marcianos de cem anos atrás*. Fonte: <[https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/setembro2007/ju370pag11.html](https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/setembro2007/ju370pag11.html)> Acesso em: setembro/2019

íntimo. Sem pretenderem maior transcendência, enfrentam eles, com simplicidade, dilemas e hesitações das artes visuais. A medida da coordenação do discurso reflexivo de Alvim Corrêa e a continuidade do seu meditar, no nível problemático de teoria e prática, aparecem inequívocos nessas notas. A intensidade quase passional da crítica e da observação do artista possui uma qualidade stendhaliana; uma e outra, observação e crítica aí comparecem expostas, contudo, com espírito pedagógico e sereno tom didático. Entre os muitos textos que viria a redigir - diversos de caráter literário, incluindo peças de teatro em que discute problemas sociais - possuem relevância especial os quase-aforismas reunidos em *Recueil de vérités et observations sur l'art, le dessin et la peinture*, que o autor dividiu em 10 capítulos e 442 entradas de extensão irregular. (EULÁLIO, 1981, p. 169).

No tocante à produção visual de Alvim Corrêa, é possível observar que o artista foi capaz de navegar em diferentes temáticas, da pintura bélica em grandes formatos às ilustrações de traço fluido e carregadas em detalhes de marcianos e toda sorte de extraterrestres. Mas dentro dessa variada gama de produções, os trabalhos de caráter erótico feitos em gravuras, aquarelas e desenhos de pequenos formatos com linhas soltas e precisas onde o erotismo e o universo onírico se encontram e se complementam, manifestando-se de maneira plena e até mesmo elegante através das mulheres desnudas de *H.Lemort*, são o ponto fulcral desta pesquisa. O desenraizado Alvim Corrêa via suas mulheres desnudas com pujante libertinagem. Embora a áurea do *fin de siècle* tenha rompido uma grande parte dos limites territoriais, tornando-se uma ideia e um modo de se perceber o mundo no Ocidente, ainda sim o labor artístico está também sujeito ao contexto sócio-cultural e ao sistema de artes no qual está inserido um determinado artista, explicitando que a produção artística também demonstre reflexos dessas intercorrências, o que conseqüentemente amplia a pluralidade nas diversas representações nas artes, por mais que estas estejam presas a um modelo e aos seus critérios estéticos.

### **1.5 A apoteose modernista na Europa**

O modernismo tinha como cânone a ideia de construir uma cultura consciente de seu próprio tempo e que estivesse em profunda e fiel consonância com as demandas atuais. Como consequência, o objetivo era distanciar-se ao máximo de todas as tradições, visando a superação, assim como novos caminhos contraditórios em relação aos anteriores (ARGAN,

2010). Tal pensamento veio a corroborar de maneira indubitável com o imaginário de que a arte dita acadêmica seria representante de uma arte a ser superada por ser demasiadamente tradicional. O mito da modernidade foi alimentado pelas transformações econômicas e sociais que vieram a transmutar cidades em metrópoles, sendo a cidade de Paris (a partir do Segundo Império), orquestrada por todas as pretensas transformações urbanísticas do Barão Hausmann [1809 - 1891] e a cidade de Londres (a partir da era Vitoriana que viveu um forte crescimento populacional), talvez as grandes expoentes desta ideia e estilo de vida. Por trás de um forte crescimento econômico e transformações urbanas que ornamentaram as cidades, a ideia de uma modernidade apoteótica também apresentava facetas mais sombrias. Ela trouxe sensações de incerteza quanto ao futuro daqueles que nela viveram. Muito do que foi produzido na arte pictórica na segunda metade do século XIX, assim como na literatura do período, explicitou o perverso mito da modernidade, seu "lado oculto e suas exclusões levianas" (CLARK, 2004, p. 27).

Umberto Eco (2014), em sua *História da Beleza*, descreve a segunda metade do século XIX como um período demasiadamente marcado pelas desilusões decorrentes dos primeiros decênios do século que logo deram lugar a convicções mais modestas. Os artistas, sempre tão sensíveis e atentos em relação às mudanças da áurea social, não falharam em materializar via tinta e pincel o frenesi e o torpor da época:

O artista, diante da opressão do mundo industrial, do crescimento das metrópoles percorridas por multidões imensas e anônimas, do surgimento de novas classes cujas necessidades urgentes certamente não incluem a estética, ofendido pela forma das novas máquinas que ostentam a pura funcionalidade de novos materiais, sentem ameaçados os próprios ideais, percebe como inimigas as idéias democráticas que avançam gradualmente, decide se fazer diverso. (ECO, 2014, p. 329)

O forte processo de industrialização, além da expansão capitalista e do crescimento demográfico nas metrópoles acarretaram em um efeito colateral negativo: o aumento da pobreza e o sofrimento das classes mais desfavorecidas, tanto no campo quanto na cidade. A metrópole passa então a ser o tema dos artistas que desejaram elaborar uma arte atenta ao seu próprio tempo. Timothy James Clark (2004) aponta que a tese entre a modernização de Paris orquestrada pelo Prefeito do Sena, o Barão Hausmann, e a nova pintura da época é um tanto quanto tentadora. Os artistas exploraram os temas das modernidades em suas telas, mas longe

de ovacionar somente as transformações daquele momento, alguns deles ironizaram e mostraram as verdadeiras mazelas causadas pelo desejo desenfreado de uma modernização que desencadeou vários efeitos colaterais poucos louváveis para a população pertencente às classes sociais mais subalternas.

Clark (2004) aponta que os arredores de Paris, mais conhecidos como *banlieue* (periferia), acabaram sendo o destino daqueles que moravam no centro da cidade, mas tiveram que se retirar mediante ao processo de gentrificação da região; a modernidade de Hausmann "havia sido erigida mediante a expulsão da classe trabalhadora de Paris do centro da cidade [...]." (CLARK, 2004, p. 59). E foi nas periferias que alguns artistas do período buscavam seus temas e suas fontes de inspiração. Nesse sentido, havia uma crença no século XIX dizendo que a cidade revelava seus segredos em tais lugares, e que o curioso território – muitas vezes baldio –, localizado entre a cidade e o campo, tinha a sua poesia própria e aguçava a sensibilidade do observador sonhador para o significado de ser burguês ou *campagnard* [caipira]. (CLARK, 2004, p. 62).

De acordo com Clark (2004), na segunda metade do século XIX, e mais especificamente os anos de 1860/70, a pintura foi tomada pela necessidade de explicar o caráter fantasioso, leviano modernista que acabava por gerar na estrutura das cidades um caráter inacabado. Os artistas voltaram seus olhares para as periferias de Paris a fim de explicitar, através dela, as verdadeiras facetas da modernidade. O autor aponta a obra *The Outskirts of Paris* [*As periferias de Paris*] (1886), de Vincent Van Gogh [1853 - 1890], como um exemplo de visualização da modernidade através de um retrato da periferia [fig. 8], no meio da qual “o outono estava sempre terminando num bulevar deserto, e os últimos traço da metrópole de Hausmann - um quiosque, um poste de luz, um mictório de ferro fundido - desapareciam na neve. “ (CLARK, 2004, p. 62)





**Fig. 4** Vincent Van Gogh, *The Outskirts of Paris*, 1886.  
Óleo sobre tela, 45,7 x 54,6 cm. Santa Bárbara Museu de Arte

Fonte:

<[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Vincent\\_van\\_Gogh\\_-\\_Outskirts\\_of\\_Paris\\_%281886%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Vincent_van_Gogh_-_Outskirts_of_Paris_%281886%29.jpg)>

A periferia pintada por Van Gogh, composta por um céu azul com diferentes tons acinzentados, também nos mostra um enorme campo de terra, possivelmente de lama, onde transeuntes, prováveis trabalhadores operários seguem, cada um, um caminho diferente naquele cenário, criando um leve ar de solidão coletiva, porém não em meio ao fervilhante centro das cidades, mas em um ambiente muito mais modesto e privado do barulho dos sapatos que caminham em ruas bem pavimentadas. Na composição, observa-se pequenos grupos que seguem rumo ao norte, onde parece haver galpões de fábricas. Nessa direção é possível observar que caminha uma pessoa que, pelo que tudo indica pelas pinceladas grossas aparenta ser uma mulher acompanhada por duas crianças, vestidas de branco e preto. Como o tratamento cromático da roupa das crianças é o mesmo, possivelmente elas vestiam uniformes. Elas seguem rumo ao norte onde caminha logo à frente delas mais uma pessoa, vestida de azul e preto. Todos eles seguem em direção ao amontoado de estruturas arquitetônicas, que mais parecem galpões de fábricas e alguns moinhos.

Três pássaros sobrevoam o céu bastante nublado, um casal caminha rumo ao leste, o chão, composto de diferentes pinceladas de cores ocre, revela que aquele terreno trata-se de uma área baldia, deixada a esmo. As pessoas parecem não caminhar sob terra firme, mas sob um solo tenro, onde não há grammas, flores e bancos de praça. Há apenas um campo aberto às pressas para a instalação de novas fábricas. Não há cuidado, não há vaidade nesse lado da

cidade. A figura que se apresenta de maneira quase central e frontal na tela parece um tanto misteriosa. Suas vestimentas assemelham-se às de um soldado ou um guarda, e em sua cabeça encontra-se uma espécie de um quepe preto de aba vermelha. Ele segura na mão direita um bastão ou algum tipo de arma que usa um trabalhador da segurança, e na mão esquerda, levada ao peito, parece estar segurando algo como se fosse a alça de uma bolsa apoiada às costas. Ele caminha para o lado sul da região no sentido contrário das fábricas, talvez estivesse indo rumo ao centro da cidade, onde possivelmente trabalhava. Uma cerca, caída em alguma parte, está representada no canto inferior esquerdo da obra, delimitando de maneira incompleta uma pequena mata rasteira. Há um poste de luz alocado quase no centro da tela, sendo esse um possível poste de iluminação a óleo. Há uma certa melancolia no quadro, indicado especialmente pela forma como o ambiente foi retratado, sem adornos. Tudo que ali se encontra é simples, o chão parece úmido e as pessoas caminham discretas, em rumos diferentes. Clark (2004), aponta que o tom taciturno do quadro se dá em especial através do tratamento cromático:

É claro que o quadro tem seu tanto de desolação, sugerida principalmente pela monotonia ininterrupta das cores e pela redução de objetos e pessoas a fluidas, aproximadas quase envergonhadas manchas de tinta. A tinta é tão incerta e fugidia quanto a lama castigada pela chuva nas encruzilhadas no primeiro plano, e tão líquida quanto a coberta de nuvens - aquele cinza encharcado e intumescendo no qual até o pássaros parecem inflados e com dificuldade de movimentar-se. Supunha-se que o *banlieu* se pareça com isso: o tempo é desesperançado e o trabalho do pincel insiste no caráter barrento e deliquescente de todas as coisas, até mesmo do poste de luz. Quaisquer que sejam as formas separadas existentes, elas parecem meio afundadas no lodo geral; não obstante, Van Gogh esforçou-se por torná-las legíveis e por meio delas esboça uma espécie de inventário dos limites de Paris [...]. (CLARK, 2004, p. 65)

Van Gogh expôs então os efeitos da haussmaização da cidade de Paris, mas não aos modos que a ideia de progresso modernista desejava, muito pelo contrário; naquele quadro [fig. 4], não encontramos a beleza da metrópole e tampouco os ambientes assépticos, pavimentados e com boas condições de saneamento básico que Haussmann criou. A Paris exposta por Vincent Van Gogh era outra, e nela não havia muito do que se orgulhar. Agora, deslocaremos nosso olhar das transformações socioeconômicas decorrentes do processo de modernização iniciado por Haussmann, tão tratado pelos artistas modernistas, e observaremos um pouco mais como o modernismo se configurou como um aglomerado de variadas correntes artísticas.

Entusiasmados pela ideia de progresso industrial que veio a modificar a forma dos cidadãos de relacionarem com as novas condições sociológicas e materiais do período, essas condições fomentaram o surgimento das vanguardas artísticas. Estas, segundo Giúlio Carlo Argan (2004), já não se ocupavam em apenas modernizar ou atualizar o sistema das artes, mas sim, preocupavam-se em revolucionar as modalidades e afinidades da arte. Segundo o autor, o modernismo foi permeado por diferentes correntes artísticas que coexistiram quase simultaneamente durante a última década do século XIX e a primeira década do século XX.

Tais movimentos ambicionavam, sobretudo, acompanhar a ideia progressista da civilização industrial. Argan (2004) aponta cinco pontos que estruturaram o pensamento modernista na arte. O primeiro deles diz respeito a ambição de se produzir uma arte de acordo com seu próprio tempo, conseqüentemente rejeitando o modelo clássico do ofício artístico; o segundo ponto trata do desejo de diminuir a distância entre as artes ditas "maiores", sendo elas a arquitetura, escultura e pintura, e as aplicações - construção civil corrente, decoração e vestuário; o terceiro ponto relaciona-se a busca de uma funcionalidade decorativa; o quarto aborda a questão do desejo da criação de um estilo de linguagem e estilo internacional; o último trata do esforço de captar a espiritualidade ou a áurea da sociedade industrial.

Uma nova estética dita modernista surgiu na arte, em consonância com a ideia progressista do modernismo, e se apegou ao tema da cidade e da vida urbana como uma fonte de inspiração poética, como já mencionado. Um outro fenômeno que caracterizou a vida social, e conseqüentemente a artística, no final do século XIX, foi a ascensão do lazer: "As subculturas do lazer e suas representações fazem parte de um processo de reorganização espetacular da metrópole que era por sua vez a reestruturação no campo da produção de mercadorias como um todo." (CLARK, 2004, p. 279). Também bastante presente na representação do tema citadino e da subcultura de lazer e que, por conversar diretamente com o tema dessa pesquisa jamais poderia aqui ser negligenciada, é a figura feminina da prostituta, que embora apareça com alguma recorrência ao longo da história da arte, ganha no século XIX uma nova roupagem, menos idealizada e com mais consonância à sua nova condição social.

*Em um café*, tela pintada por Edgar Degas por volta do ano de 1876, é um de seus trabalhos mais conhecidos e também é um propício exemplo de uma obra que representa bem a subcultura do lazer no período. Carregada de várias referências iconográficas que atravessavam o imaginário artístico do final do século XIX; o café como ponto de encontro e lazer, a presença

do absinto, bebida muito popular naquele momento com poder alucinógeno, a figura feminina que possivelmente possa ser uma prostituta, porém, não idealizada e tampouco *glamourizada*. Segundo Elaine Sciolino (2015), em *Esplendor e Miséria: fotos da prostituição de 1850 - 1910* "a prostituição de rua foi amplamente organizada em torno dos cafés nunca frequentado por mulheres respeitáveis sem uma devida companhia."<sup>13</sup>



**Fig. 5** Edgar Degas. *Em um café* (ca. 1876). Óleo sobre tela, 92 x 68cm. Museu d'Orsay, Paris  
 Fonte: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html>>

Na obra *Em um café* a mulher não é apresentada ao lado de uma dama de companhia, mas sim, ao lado de um homem. Na composição temos a presença de uma figura feminina sentada à mesa de bar e com uma postura claramente abatida, que parece carregar sob as costas todo o peso e o teor nauseante das transformações, misérias e incertezas provenientes daquele momento. Michelle Perrot (2009), em *A história da vida privada, da revolução francesa à primeira guerra*, chama a atenção para o fato de que a boemia subverteu a concepção de espaço público e espaço privado, eles fazem dos bares suas bibliotecas e gabinetes, mantendo-se próximos das classes populares pelo uso privativo que fazem do espaço público. A obra possui

<sup>13</sup> Tradução nossa. Disponível em:  
[https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/article/splendeurs-et-miseres-42671.html?S=&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=eb432eb372&print=1&no\\_cache=1&](https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/article/splendeurs-et-miseres-42671.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=eb432eb372&print=1&no_cache=1&)

um típico tema parisiense (cenas de lazeres em ambientes externos) recorrente nas pinturas da segunda metade do século XIX, mas a forma como foi concebida pelo pintor, e até mesmo o tratamento pictórico dado à obra, acrescenta um ar de torpor e desilusão. *Em um Café* (ca.1876), elucida a áurea desesperançosa de um futuro incerto, "o que se dizia com muita frequência na época sobre a hausmanização era que havia introduzido uma dose de simulações e incerteza na vida moderna, sobretudo em matéria de classe social (CLARK, 2004, p. 279).

A literatura, tão sensível quanto às artes visuais no que se refere à captar a áurea dos novos tempos, também não hesitou em criar inúmeras narrativas onde o contexto social deu corpo, alma e vida a personagens clássicas. Assim como na arte pictórica, a literatura fez uso da figura feminina para retratar o engodo provocado por aqueles novos tempos. "*Durante vinte e cinco dias do mês, as camélias são brancas e durante cinco dias elas são vermelhas, nunca se soube a razão dessa variação de cores, que eu relato sem poder explicar.*"<sup>14</sup> (ALEXANDRE DUMAS, 2016, p. 27, tradução nossa). Este trecho do livro *A Dama das Camélias* (2016), de Alexandre Duma Fils [1824 - 1895], publicado pela primeira vez em 1848, ajuda a traduzir em palavras o clima presente na segunda metade do século XIX, fazendo também um retrato da condição feminina, especialmente das cortesãs naquele período. Margueritte Gautier, popularmente conhecida como a *Dama das Camélias*, assim apelidada por se apresentar sempre ornada por camélias, ora brancas ora vermelhas, embora tenha sido uma cortesã de luxo, teve uma vida marcada pela tragédia e desamores. Sua morte por tuberculose - doença muito comum aos boêmios - e o triste desfecho de seus bens materiais - estes foram todos leiloados para quitarem as dívidas da personagem - criou uma narrativa onde a falsa moral burguesa foi explicitada.

Os prostíbulos que faziam parte do cotidiano festivo de Paris eram frequentados por uma sociedade burguesa habituada a pagar por sexo, mas que da porta para fora daquele ambiente eram os mesmos que condenavam a vida daquelas mulheres. A própria renúncia de Margueritte por seu amor, Armand Durval, em nome das vontades do pai do jovem rapaz, conservam o tom moralista vigente no Segundo Império na França. Um pouco mais tarde, Émile Zola, amigo íntimo de vários pintores do *fin de siècle* francês, lançou o romance *Naná* [1880], também protagonizado por uma rica cortesã de destino trágico. O romance apresenta várias

---

<sup>14</sup> "*Pendant vingt-cinq jours du mois, les camélias étaient blancs, et pendant cinq ils étaient rouges; on n'a jamais su la raison de cette variété de couleurs que je signale sans pouvoir l'expliquer [...]*."

características sociais daquele momento, tornando-se um verdadeiro arquétipo da sociedade burguesa do Segundo Império. Toda a narrativa gira em torno da personagem principal homônima. *Nana*, foi uma bela cortesã de luxo, possuía um corpo de vênus e belos longos cabelos loiros, capaz de arrastar uma multidão de homens que estavam dispostos a pagar por sexo e satisfazer os seus mais torpes caprichos. Sua origem é humilde, seu pai era alcoólatra, sua mãe foi uma simples lavadeira, situação na qual nos remete a *A Lavadeira* (1863) [fig. 6], de Honoré Daumier [1808 - 1879].

Em *A Lavadeira* (1863), Daumier apresenta uma obra com um tratamento pictórico que oscila bruscamente do tom escuro ao claro fazendo um retrato das mazelas sociais da cidade de Paris. Na composição, há duas personagens femininas, uma mulher e uma criança, possivelmente mãe e filha subindo as escadas. A postura de seus corpos, inclinados, dão um ar cansado as duas figuras, que parecem subir com dificuldade cada degrau, pois a criança parece fazer uso do objeto que leva à mão direita para se apoiar, enquanto a mulher segurando-a pelo braço esquerdo, carrega uma enorme trouxa de tecidos debaixo do outro braço. O tom soturno da composição é marcado por uma gradação de cores escurecidas sobre as personagens, indicando que a luz e o brilho do sol recaiam somente sobre os prédios que, no segundo plano da obra, receberam um tratamento de cor de tons claros e vibrantes, fazendo assim uma alusão de que o brilho e a beleza da vida na cidade Paris de Haussmann era um atributo destinado à bela arquitetura e a abastada sociedade. Aos mais desfavorecidos, sobrava trabalho, desencanto e muito mal-estar, retratado em tons ocre e melancólicos. Quanto a Naná, personagem de Zola, estava sonhava em ser uma grande atriz, todavia, lhe carecia o mínimo talento para a função. Sua beleza lhe garantiu alguns papéis em peças teatrais, e lhe rendeu bastante clientes e dinheiro. No capítulo VI do romance, Zola descreve uma cena a qual Naná se despe diante do espelho. Ela, que em vários momentos da narrativa parecia carecer de amor próprio, ainda sim se demonstrou como uma mulher profundamente apaixonada por seu corpo. Um dos grandes prazeres da personagem era se auto observar: ” Um dos prazeres de Naná era o de se despir diante de seu armário com espelho, onde podia se ver em pé. Deixava cair a roupa até a camisa; e depois, toda nua, distraía-se, olhava-se demoradamente. Era a paixão pelo seu corpo, o arrebatamento pelo cetim de sua pele e pelo leve contorno de sua cintura que a faziam se manter séria, atenta, absorta no amor por si mesma. Muffat então se zangou, e ela ficou surpresa. O que ele tinha? Aquilo não dizia respeito aos outros, somente a ela. (ZOLA, 2013, p. 249)

A cena narrada por Zola coincide com a tela de Manet intitulada do mesmo nome. *Naná* (1877) pintada por Manet, também se apresenta semi despida, portando apenas um corpete azul e uma anágua. Posta diante do espelho, a mulher que estava a se maquiar, parou e direcionou seu olhar diretamente para o espectador. Manet nessa composição repetiu o mesmo o mesmo olhar de *Olympia* (1863) (anexo A1). Ambas encaram sem o menor constrangimento o observador que encontra fora da tela. No canto esquerdo da composição, encontra-se um homem vestido bem à moda da época, portando cartola, bengala, terno e calça preta; sentado de pernas cruzadas em um sofá vermelho ele observa compenetrado a mulher a sua frente. Essa obra de Manet foi rejeitada no salão de 1877, e os motivos são claros: a Naná de Manet era uma cortesã, assim como a Naná de Zola.

A Naná no romance reinou em seu palacete na *Avenue de Villiers* enquanto humilhava e enganava os homens que financiavam sua vida de luxo. É curioso o fato de que mesmo humilhados vários dos homens seguem se sujeitando aos caprichos da bela jovem, enquanto a mesma segue demonstrando todo o desprezo pelo sexo masculino. Podemos citar por exemplo essa passagem presente no capítulo XIII, no qual o conde de Muffat, um dos mais ricos clientes e financiadores dos caprichos de Naná, depois de tê-la flagrado nos braços de outro homem, o que o causava um forte desgosto, segue se sujeitando a ela, enquanto ela se mantém indiferente a qualquer sentimento de seu amante: "No dia seguinte, Naná o trairia novamente; e ele continuaria naquele tormento de possuí-la apenas por uma covarde necessidade, por causa de um pavor à vida, diante da ideia de viver sem Naná." (ZOLA, 1880, p. 480). Naná, pelo que indica a descrição de sua personalidade e seu poder de "enfeitiçar" os homens para depois devorá-los, vai de encontro ao imaginário estético decadentista de *fin de siècle*, período no qual a cultura visual representou a mulher como *Femme Fatale*, muitas vezes através da superexposição de seu corpo nu.

Segundo Camila Dazzi (2007), o contexto social do período foi altamente marcado por uma cruzada moralista sobre as mulheres do século XIX, sendo a *Femme Fatale* (e/ou a prostituta) a "transposição da mulher que desejava prazer sexual e que conseqüentemente não valoriza os laços familiares, conduzindo também o homem à ruína moral e levando-o à morte" (DAZZI, 2007, p. 04). Em Henrique Alvim Corrêa, é possível observar que boa parte de sua produção referente à nudez feminina é toda circundada por um espírito que oscila entre o erotismo, o macabro, o absurdo e o grotesco. A gravura em que ele exhibe uma mulher de belas

curvas, usando apenas um chapéu e luvas parece ir de encontro direto à descrição da mulher "maléfica" que foi Naná.

A figura feminina pintada por Alvim Corrêa, investida de um ar tétrico, envolve o homem em suas pernas, que já não mais fazem referência a pernas humanas, mas sim, a algo fantástico, uma humana invertebrada que como em um bote, enlaçou o homem que, completamente vestido e portando terno, sapatos e calças, parece desfalecido sob a posse dela, que, cheia de sensualidade, exibe um sorriso maléfico. Naná, assim como a mulher na obra de Alvim Corrêa, devora homens e sente prazer diante da miséria dos mesmos. Para Naná, "nada durava em suas mãos; quebrava tudo e tudo se perdia e se enodava entre seus dedinhos brancos; uma juncada sem nome de detritos torcidos, trapos cheios de lama acompanhavam, ficando abandonados à sua passagem". (ZOLA, 2013, p. 481). Não seria exatamente esse clima febricitante tão detalhadamente narrado por Zola, Duma Fils entre outros literatos do período, somado ao espírito fantástico, lúgubre e erótico vigente na estética do *fin de siècle* que permeou o imaginário criativo do jovem artista brasileiro e o levou a compor diversas cenas de caráter altamente licencioso, ao passo que também não o impediram de criar narrativas visuais que expuseram a condição humana através da figura feminina naquele período? Estas são algumas das divagações que irão orientar a continuidade e aprofundamento dessa pesquisa rumo a um intenso mergulho na figura feminina de Alvim Corrêa, ou *H. Lemort*. Sem perder de vista a produção nacional da segunda metade do século XIX e primeiros decênios do século XX.





**Fig. 6** Honoré Daumier. *A Lavadeira* (1863). Óleo sobre madeira, 49 x 33 cm. Museu d'Orsay, Paris  
Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvr>

**Fig. 7** Édouard Manet. *Naná* (1877). Óleo sobre tela, 150 x 116 cm. Hamburger Kunsthale, Hamburgo  
Fonte: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Edouard\\_Manet\\_037.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Edouard_Manet_037.jpg)>

**Fig. 8** Alvim Corrêa. *Sem Título*, s.d. Bico de pena sobre papel.  
Coleção Luiz Buarque de Hollanda, Rio de Janeiro. Fonte:  
<<https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302148509.jpg>>

## Capítulo 2.

### Um olhar sobre as (audazes) *Femme Fatales* de Alvim Corrêa

Alvim Corrêa foi um pintor da vida moderna próximo aos moldes referidos por Baudelaire (2010) como o bom artista deveria ser: uma pessoa com o olhar capaz de extrair a beleza misteriosa nos assuntos ditos decadentes, como a boemia e o universo da prostituição, pois esses são elementos que caracterizaram aqueles tempos modernos, onde a ideia de progresso trazia em seu bojo a ideia de degradação humana. Sua série de figuras femininas desnudas, ora sensuais, ora portando um sorriso maléfico e ora crucificadas mostram que essa diversidade de representações de mulheres o colocaram em completa confluência com o ambiente cultural e artístico que o cercava.

Estamos aqui falando do período histórico onde "eles viam mulheres por toda parte" (DOTTIN-ORSINI, 1993, p. 13). Da dançarina assassina coberta de jóias à mulher crucificada, a arte e a literatura finissecular tornaram-se particularmente obcecados pela representação da figura feminina como "o portal perigoso dos prazeres e da morte." O desenraizado artista brasileiro fez morada em diferentes países e continentes, navegou em diversas técnicas e evocou temas distintos, deixando para as gerações posteriores o registro de uma arte multifacetada "que se encaminha em diversas direções e em todas elas soube se afirmar" (EULÁLIO, 1981, p. 168).

Esse capítulo convida a um olhar direcionado às produções eróticas de Alvim Corrêa, nas quais o erotismo se manifesta através do corpo feminino, produzindo uma metáfora concreta do imaginário cultural próprio do *fin de siècle* europeu, revelando a figura feminina como protagonista. Se Alvim Corrêa, segundo Stella Barros (1996), Mota Pessanha (1992) e Alexandre Eulálio (1981), com suas produções eróticas acrescentou à produção nacional uma obra visual singular, isso só é possível se olharmos suas produções à luz da produção nacional do mesmo

período, pois ao olharmos as produções do círculo artístico o qual Alvim Corrêa fazia parte, podemos inferir que os assuntos abordados pelo artista em seus trabalhos eram reflexos direto do meio cultural o qual estava inserido.

Estamos aqui nos referindo a um período em que a arte se esforça para se "separar da moral e das exigências práticas" (ECO, 2014, 330). É o momento de uma forma mais "radical" de expressão das emoções humanas que foram tão exploradas no Romantismo. Agora a exacerbação dos sentimentos ganha traços decadentistas. A desesperança, o sombrio e o horror passaram a ser constantemente referenciados nas produções artística. E aqui, a guia para a percepção desse universo se dará através da figura feminina, a nova representação do herói em um período de grandes transformações sociais. Observemos como o imaginário decadentista se manifesta nas gravuras, desenhos e aquarelas eróticas do artista, enunciando uma inclinação simbolista através de um traço elegante, de um humor mórbido e de um erotismo explicitado. A primeira imagem para adentrarmos nesse universo feminino, não alude o erotismo, mas revela a tendência por um gosto melancólico do artista.

### **2.1. O olhar poético para o subúrbio**

Na obra de Alvim Corrêa a seguir [fig. 9], a despeito da baixa qualidade da imagem disponibilizada nos arquivos digitais do Centro de documentação Alexandre Eulálio da UNICAMP (CEDAE), podemos observar uma mulher apoiada com o cotovelo esquerdo em um morro. Ela parece tentar levantar-se depois de ter sido acometida por pequeno desequilíbrio enquanto caminhava, segurando com a mão direita o chapéu para não cair. Essa mulher está sozinha em meio a um descampado que, pelo tratamento pictórico, imprimiu um ar desolador na obra, especialmente acrescido pelo um cenário lamacento. Ambiente hostil onde a sutileza só é marcada por duas pequenas flores que aparecem no canto inferior direito da obra. A mulher está só e parece encontrar dificuldades para caminhar em meio às pedras e à lama. A representação do céu ocupa a metade da composição, fazendo com que a mesma seja marcada apenas pelos elementos, acima céu, abaixo lama, e no meio disso tudo a figura humana, que parece pequena diante da grandeza da natureza inamistosa.

Essa mulher nos faz lembrar uma versão moderna, *fin de siècle*, do herói romântico, como bem explorou Caspar David Friedrich [1774-1840], em *Caminhada sobre o mar de névoa* (1818), (anexo A2). Friederich nos apresenta um homem que, de costas para o observador e à beira de um precipício, se posiciona diante da grandeza da natureza e reconhece ser pequeno diante da paisagem fascinante, porém também assombrosa. A mulher presente na paisagem hostil de Alvim Corrêa parece ser uma versão moderna e com ares mais decadentes do que antes fora anunciado: diante da natureza exuberante e muitas vezes provocante e agressiva, o homem se encontra solitário e entregue à própria sorte. Na representação de Alvim Corrêa [fig. 9] a natureza, já desprovida de beleza, porém carregada de hostilidade, ganhou contornos decadentistas e se transformou em um terreno baldio, um possível *banlieue*, bem aos moldes do que foi retratado por Van Gogh em *The Outskirts of Paris* (fig. 4) já mencionado<sup>15</sup>. No que se refere a Alvim Corrêa, este parecia conhecer com propriedade a dura realidade de um típico subúrbio, e apesar de ser oriundo de uma família que aparentava dispor de um certo conforto financeiro, decidiu de se estabelecer em uma *banlieue* na qual ele viveu parte de sua curta vida com sua família em Bruxelas (anexo A 3, A 4, A 5.).



**Fig. 9** Henrique Alvim Corrêa. Sem título, s.d.

Fonte: <<http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo-Alvim-Correa/pinturas2.html>>

---

<sup>15</sup> Cf. pg. 48 - 49

O desenraizado brasileiro não gozou em vida de conforto que o bom reconhecimento e comercialização de seu trabalho poderia lhe render. Muito pelo contrário, sua estadia na Bélgica, segundo Eulálio (1981), foi marcada por uma série de dificuldades. Recém-casado com a jovem adolescente Blanche Barbant, em 1898 (anexo A6) eles tornam-se pais e logo em seguida mudam-se da *Rue du Commerce*, região central da capital para o afastado bairro de *Boitsfort*. Este que no período era uma área suburbana da cidade. A oferta de trabalho não acompanha a demanda das necessidades da tenra família e as oportunidades são escassas, restando então ao artista, por uma questão de sobrevivência, se dedicar a trabalhos àquela época vistos como subalternos, como decoração de mural e ilustrações publicitárias (EULÁLIO, 1981). T. J Clark (2004) lembra que as regiões suburbanas dos grandes centros urbanos apresentavam um certo caráter poético para os modernistas. As periferias são marcadas pelo lado menos glamoroso do processo de modernização urbana, tendo Paris como a mais emblemática simbologia desse processo que uniu a noção de progresso com o aprofundamento da miséria das classes menos abastadas da sociedade. E extrair poesia da degradação era um dos sinais de artista moderno ciente de seu próprio tempo.

Existiam até mesmo poetas e artistas especializados em observar essas regiões, “em todo caso, sabia que *banlieue* tinha um significado melancólico e, que por volta de 1886 havia até mesmo especialistas, poetas e pintores nesse novo artigo” (CLARK, 2004, p. 63 - 64).

A Paris do segundo oitocentos, sem ressalvas pode ser tomada como a metáfora da contradição do progresso modernista. O projeto urbano da cidade fez com que surgissem ali duas realidades flagrantemente díspares, sendo uma a Paris do luxo, dos belos bulevares e da ordem, e outra, a Paris do subúrbio, destinada aos trabalhadores, demarcada por “caminhos sinuosos e descalços, sem iluminação, sem comércio, sem abastecimento de água, onde tudo falta” (LAZARE apud CLARK, 2004, p. 66).

Como a referida obra [fig. 9] de Alvim Corrêa não possui data, não é possível identificar se o subúrbio por ele retratado se tratava de um território belga ou francês, o que também não é um fator determinante, uma vez que a percepção da melancolia *fin de siècle* era um *clima*, um sentimento existencial que transpassava meras questões de fronteiras territoriais. Outro trabalho de Alvim Corrêa que retrata a figura feminina em um terreno isolado é a figura 10, também disponível nos arquivos digitais da CEDAE. Nessa obra é possível observar uma mulher sentada abaixo de uma árvore, sob uma estrutura que remete a um tronco de madeira. Sua postura parece

ser de espera ou aguardo. O tratamento pictórico dado à obra imprimiu à mesma um ar soturno. As cores e a dramaticidade com as quais a árvore foi representada, essa que com galhos retorcidos, já desprovida de folhas e de vida, acrescenta uma certa melancolia, fato especialmente reforçado pela figura feminina que parece aguardar por algo talvez incerto. Sua postura é reclinada e com o queixo apoiado na mão direita, seu olhar não está direcionado para o horizonte, mas sim, com a cabeça recostada. Ela parece estar compenetrada, perdida em pensamentos e tendo como ponto de fuga a visão para o chão de terra batida daquela estrada que corta um descampado a ermo.



**Fig. 10** Henrique Alvim Corrêa. Sem título, s.d.

Fonte: <<http://www3.iel.unicamp.br/cedae/Exposicoes/Expo-Alvim-Correa/pinturas2.html>>

A melancolia e a sensação de desolação não se fazem presentes apenas pelo tratamento dado à composição da obra toda, com suas árvores desfolhadas com galhos retorcidos ou com um clima de anunciação de outono, mas também a própria postura da mulher vem a acrescentar um ar de desolação. A mulher que apoia a cabeça na mão e parece estar entregue aos próprios pensamentos, faz vedada a possibilidade de saber objetivamente se ela está mergulhada apenas em uma tristeza profunda e paralisante, ou se está refugiada em um estado meditativo

compenetrado. Jean Starobinski em *Melancolia diante do espelho* (2014) faz uma análise minuciosa sobre a melancolia fazendo um paralelo com alguns poemas de Baudelaire. Mais especificamente no terceiro capítulo da referida obra, o autor fala sobre o ser melancólico, fazendo uma relação com a tradição literária e iconológica que se desenvolveram no decorrer dos séculos XVI e XVII, que evocavam a figura inclinada, ou seja, aquela que, perdida em pensamentos ou em um estado de observação profunda, apoia o queixo na mão e não sente o passar das horas: De um lado, o espírito melancólico que sobe aos céus num êxtase de intuição unificadora, de outro, o melancólico que busca solidão, que se entrega à imobilidade, que se deixa invadir pelo torpor e pelo estupor do desespero. (SATAROBINSKI, 2014, p.45)

Para Starobinski, o ser melancólico abriga em si duas possibilidades de experiências diferentes, e que a priori parecem antagônicas, mas que ainda sim demonstram poder habitar o mesmo corpo, compor a mesma alma comedida e às vezes sufocada. Segundo o autor a sensação de exaltação de abatimento pertencem ao mesmo temperamento, sem necessariamente concorrerem entre si:

Pintores, gravuristas, escultores produziram imagens em que por vezes, não se encontram índices seguros que permitiram distinguir entre a tristeza estéril e a meditação fecunda, entre a prostração e o vazio e plenitude do saber. A gravidade inesperada, o gênio pensativo muitas vezes faz figura de meio-termo entre esses dois estados: o artista que representa esses personagens quer que o vejamos tomados pelo sentimento da morte e por pensamentos imortais. Daí as significações ambíguas que podem assumir, nas artes visuais, a personagem inclinada, que às vezes apoia a cabeça numa das mãos. (STAROBINSKI, 2014, p. 45).

De acordo com Starobinski, na figura inclinada, aquela que com a cabeça que pesa encontra apoio no encontro do queixo com a mão, existe um corpo fatigante diante de um espírito que se desvanece. “Mas onde ele está? Num exílio irrevogável? Ou em sua pátria verdadeira? ” (Starobinski, 2014, p. 56).

Essas são perguntas que facilmente podem ocorrer ao observador que permite um olhar mais demorado à obra de Alvim Corrêa [fig. 10]. A sensação de desolação é flagrante, mas porque essa imagem pode provocar um certo incômodo e até mesmo um vazio? Talvez pela junção entre a composição da obra e as inúmeras perguntas que a mesma provoca, tais como: o que faz aquela mulher sentada a ermo? Estaria entregue à própria sorte diante de uma vida

errante? Descansando e submersa em pensamentos? Perdida e sem saber qual caminho seguir? Essas possíveis dúvidas juntamente com a forma que a obra foi composta contribuem para a criação de um clima soturno na mesma, elucidando um clima o qual a modernidade era na arte, a representação do transitório e fugidio, concomitantemente com o que é o eterno e imutável (BAUDELAIRE, 2010).

Ainda observando a obra [fig. 10] de Alvim Corrêa, mas agora fazendo uma aproximação com o poema *O cisne* de Baudelaire é possível ver um exemplo *ut pictura poesis*<sup>16</sup>. Ou seja, Baudelaire criou narrativas poéticas elucidando o clima de seu período tanto quanto os modernistas representaram esse clima soturno em suas obras. É possível estabelecer um diálogo entre a obra pictórica e a literária. No trecho destacado da poesia abaixo exposta, nos deparamos com a descrição de um estado de prostração, uma visível imobilidade do indivíduo que, diante da velocidade ininterrupta das mudanças as quais estão ocorrendo ao seu redor, se prostra frente à impossibilidade de conseguir desacelerar o ritmo inebriante de toda essas transformações, sendo que "cada um desses atos de pensamento, ligado mais ou menos explicitamente a uma perda, marca um afastamento temporal, visa um lugar anterior" (STAROBINSKI, 1014, p. 54).

Paris muda! Porém minha melancolia  
 Não! andaimos, palácios novos, avenidas,  
 Blocos, para mim tudo vira alegoria,  
 E mais que as pedras, pesam lembranças queridas.

Também em frente ao Louvre uma imagem me oprime:  
 Penso em meu cisne, no seu gesto delirante,  
 Tal qual os exilados, grotesco e sublime,  
 Roído de um desejo sem fim! E adiante [...]

No exílio, na floresta onde fiz minha trilha,  
 Uma velha Lembrança sopra seus metais!  
 Penso nos marinheiros deixados na ilha,  
 Nos presos, nos vencidos! ... e outros tantos mais!  
 (BAUDELAIRE apud Starobinski, 20014, p. 54)

*O Cisne*, é uma descrição poética do estado de melancolia baudelairiano. É um poema sobre o "exílio dos exilados" daqueles que se sentiram sufocados diante de todas as transformações que estavam no bojo da ideia de modernidade do Segundo Império (STAROBINSKI, 2014). Starobinski (2014), intitula *O Cisne* como o grande poema da melancolia, e diz que este "conjuga o ato de pensar e a imagem da figura inclinada. Ele opera

<sup>16</sup> Expressão que significa 'como a pintura, é a poesia' e que, apesar de não possuir um significado estrutural, veio a ser interpretada como um princípio de similaridade entre pintura e poesia.

essa conjugação aprofundando-o por obra de um espelhamento (STAROBINSKI, 2014, p. 53). Alvim Corrêa, não escapou à tendência de evocar o vazio e a angústia que pairavam sobre os cidadãos de seu período e que alimentavam vigorosamente o imaginário criativo do meio artístico o qual pertencia. O desenraizado artista retratou em sua obra a melancolia e a crueza da vida moderna em um *banlieue* desolador.

Tanto a figura feminina na obra de Alvim Corrêa [fig. 10] quanto o indivíduo melancólico de Baudelaire são personagens que aludem a um estado de imobilidade e torpor diante de um mundo acelerado. Sentindo-se inadequados para aquele meio, eles se prostram com a mão ao queixo e assistem melancolicamente a cidade se transformar. A postura e o direcionamento impreciso do olhar presentes na figura 10, remetem ao tempo fugidivo, ao que não é tangível, e sobretudo indicam que se a obra não é declaradamente triste, ela presumivelmente não é alegre. Há uma estética do infortúnio presente na figura 10, e é essa estética que Baudelaire glorifica e Alvim Corrêa retrata, pois ela é uma exímia representante da beleza, por ser intrínseca a ela a alegria não vulgar:

Não quero dizer que a Alegria não possa se associar à beleza, mas sim que a Alegria é um de seus ornamentos mais vulgares - ao passo que a melancolia é, por assim dizer, sua ilustre companheira, a tal ponto que não concebo [...] um tipo de beleza em que não haja o infortúnio” (BAUDELAIRE apud STAROBINSKI, 2014, p.21)

O tédio e a sensação de lentidão, elementos recorrentes na construção poética de Baudelaire, podem também ser elementos presentes na obra [fig. 10] de Alvim Corrêa, especialmente se recorrermos à definição de tédio de Arnold Hauser [1898 - 1978] em *História Social da Arte e da Literatura* (1998): que remete ao tédio como um sentimento de náusea diante da monotonia da vida. Starobinski, em *Melancolia diante do espelho* (2014), também relaciona a questão da lentidão dos tempos, logo, a monotonia e o tédio, como personagens melancólicos: a lentidão e o torpor estão entre os atributos mais constantes da personagem melancólica, quando esta não é voltada à imobilidade completa. Em inúmeros textos anteriores, o passo lento é um dos grandes sinais do *habitus* melancólico” (STAROBINSKI, 2014, p. 17)

A figura feminina de Alvim Corrêa [fig. 10] encontra-se prostrada, paralisada diante do tempo que impiedosamente não para, todavia para ela, submersa em pensamentos, o tempo talvez corra mais lentamente enquanto o seu destino parece incerto, construindo então uma metáfora da



dubiedade impregnada nos cidadãos daquele período histórico. Aquele ser melancólico perde a capacidade de estabelecer um nexos entre seu tempo interior e a fluidez da vida externa (STAROBINSKI, 2014). O tédio, essa sensação de torpor e paralisia diante do tempo que não para mas parece escorregar lentamente entre os dias, também foi um sentimento retratado pelo autor reconhecido como um dos mais importantes escritores do realismo francês, Gustave Flaubert.

*Madame Bovary* (1857) foi uma obra que consumiu cinco anos de sua vida em um intenso processo de produção, e lhe rendeu um processo judicial por ofensa à moral e à religião, episódio que resultou na famosa frase pronunciada por Flaubert: "*Bovary c'est moi!*", ["*Bovary sou eu*"] como resposta à indagação que recebeu no tribunal, que o forçava a dizer quem era a mulher adúltera que lhe foi fonte de inspiração da personagem homônima. Madame Bovary nasceu como Emma Rouault. Ela foi criada por seu pai e sua educação ficou a cargo das freiras. Ela passou parte de sua vida em um convento, vivendo em um mundo isolado e cheio de limitações, sendo o único escapismo daquela estéril realidade imaginar vidas possíveis cheias de aventuras, e o que lhe fomentava esse tipo de vislumbre era a literatura profundamente sentimental permeada por romances arrebatadores, que remetiam a uma convidativa ideia de vida enérgica e excitante.

Emma "rejeitava como inútil tudo o que não contribuísse para o consumo imediato de seu coração, pois seu temperamento era mais sentimental do que artista e ela procurava emoções e não paisagens" (FLAUBERT, 2010, p. 54). A heroína errante de Flaubert sofria claramente daquilo que mais tarde veio receber nome em homenagem a ela mesma: *Bovarismo*. Segundo Maria Rita kehl (2005), o termo foi criado pelo filósofo francês Jules de Gaultier [1858 - 1942] e sugere uma transposição da vida real para a vida que o leitor encontra em suas leituras, levando com que o leitor busque ao máximo reproduzir em sua vida o universo idealizado exposto na literatura.

A realidade cotidiana possível para uma mulher "do lar" parece pouco aprazível para Emma, uma vez que ela almeja grandes emoções mas encontra ao seu redor somente uma realidade com contornos pacatos e infértil. Essa realidade em nada lhe interessa, muito pelo contrário, lhe aborrece por completo. Antes, ainda enquanto solteira, Emma Rouault se encarregava de arcar com uma vida monótona dos afazeres domésticos e dos cuidados ao pai. De repente surge então para Emma uma oportunidade de viver um pouco das paixões que ela tanto

viu nos livros; entra em sua vida Charles Bovary, que viera a ser seu marido. Porém ele era um homem enfadonho e medíocre - embora muito apaixonado por sua esposa. Todavia, Emma não encontrou no casamento o amor com contornos de paixão arrebatadora que tanto esperava.

Emma só desejava uma vida que pudesse lhe mostrar o que era ao certo as palavras "felicidade, paixão, embriaguez, que lhe haviam parecido tão belas nos livros" (FLAUBERT, 2010, p. 51). Uma vez que ela não encontra em sua vida nada do que desejava, Emma entendia-se profundamente. Ao buscar uma forma de se sentir mais viva e escapar ao tédio que parecia ser intrínseco a ela, buscando então se aproximar às histórias sentimentais que fizera parte de sua vida enquanto leitora, Emma se entrega à paixões perigosas de dois amantes e contraiu muitas dívidas, porque além de uma vida plena de paixões avassaladoras, Emma também queria viver o luxo que seu marido não poderia lhe proporcionar.

"Somente gostava do mar por causa das tempestades e da verdura apenas quando se apresentava disseminada entre as ruínas" (FLAUBERT, 2010, p. 53). Esse trecho elucidava bem o espírito de Emma, uma mulher insatisfeita com a vida pacata que possui, e que busca então se distanciar de tudo que lembra uma existência medíocre. Porém, pouco alcança, e sofre de uma vida irrealizada, ou, como nas palavras do poeta recifense Manuel Bandeira (1886 - 1968) em seu poema *Pneumotórax* (1930), "a vida inteira que podia ter sido, mas não foi". Emma não se sentia realizada, sendo sua satisfação tão efêmera quanto suas paixões. Ela foi ficando então a mercê do tédio constante. Seus escapismos da realidade a levaram à ruína. Emma se matou e sua morte simboliza as armadilhas escondidas por trás da constante sensação de insatisfação e tédio. Flaubert e Baudelaire deram vida através da literatura a sensações que se estendem por metade do século XIX, contribuindo para fundamentar o clima decadentista do fim do século, período vivido por Alvim Corrêa.

A sintonia entre a literatura e a produção visual, mais especificamente da metade do século XIX até a virada do século, aqui é capaz de nos revelar não somente as nuances da poética compositiva dos artistas do referido período, como denuncia uma estrutura social onde os artistas buscavam formas de dar vazão aos seus sentimentos mais íntimos, como o sentimento de deslocamento diante de um mundo que se transforma rapidamente, e assim como também expõem os meandros do existir enquanto indivíduo no mundo. E ser um "indivíduo mulher" ganha contornos ainda mais complexos dada a estrutura social misógina daquele período, e que nos cerca até nos tempos atuais.

Ainda nos atendo às produções de Alvim Corrêa onde a paisagem se faz presente como um forte elemento simbólico capaz de evocar os percalços de um período marcado por conflitos e ebulições sociais, Alvim Corrêa elaborou estudos paisagísticos com a temática da guerra Franco-prussiana. Apesar da baixa qualidade das reproduções apresentadas [fig. 9 e 10], é possível observar um cenário desolador, marcado pela destruição que só uma guerra é capaz de causar. Os temas militares, além de terem sido uma porta de entrada para Alvim Corrêa no universo artístico, continuaram sendo de seu interesse mesmo quando o assunto já não era evocado com tanta frequência em suas produções, o que pode indicar que ele não necessariamente era seduzido por um interesse juvenil pela temática da guerra em si, mas sim que o interessava a desolação melancólica presente na triste paisagem de um país guerreado. Stella Barros (1996), assinala que "Alvim Corrêa não abandona de vez os temas militares ao transferir-se para Bruxelas. Conserva em seu ateliê um manequim soldado e diversas armas que lhe servem como modelo" (BARROS, 1996, p. 56).



**Fig. 11** Henrique Alvim Corrêa, Estudos para o Panorama do Cerco de Paris (1896)  
Fonte: Reprodução fotográfica disponível em dissertação de Stella Barros (1996)



**Fig. 12** Henrique Alvim Corrêa, *Estudos para o Panorama do Cerco de Paris* (1896)  
 Fonte: Reprodução fotográfica disponível em dissertação de Stella Barros (1996)

Podemos ver em *Estudos para o Panorama do Cerco de Paris*<sup>17</sup> (1896) [fig. 11 e 12], por exemplo, sinais de uma paisagem realista e marcada por um cenário desolador. Alvim Corrêa se empenhou na construção de uma elaboração detalhada da representação de uma guerra anterior ao seu nascimento. Segundo Stella Barros: Cabe mencionar que o prestígio do tema bélico como gênero pictórico, nas últimas décadas do dezenove e no início deste século, deve-se em grande parte aos desastres da França em 1870 frente à Prússia, o que transformou a pintura de guerra numa especialidade muito apreciada na França, que servia de estímulo à enfatização demagógica da grandeza nacional (BARROS, 1996, p. 55 - 56).

Nesses estudos [fig. 11 e 12] não há uma ode à bravura e à glória de uma nação, não há orgulho patriótico a ser enaltecido. Se o tema bélico antes fora tratado com glória por seu mestre Detaille, essa exaltação não se fez presente nas obras de Alvim Corrêa (BARROS, 1996).

Todo esse clima lúgubre dos horrores da guerra retratado pelo artista brasileiro se assemelha ao clima mórbido em que Zola encerra seu romance *Naná* (1880), também publicado após à guerra Franco-prussiana. Ao findar o romance, Zola (1880) elucida bem o clima soturno

<sup>17</sup> Não foi possível localizar a reprodução dessas duas obras, restando apenas as imagens disponíveis na dissertação de Stella Barros (1996)

causado pela anunciação da guerra, criando uma relação metafórica com a degradação física de Naná em seu leito de morte. Naná, mulher que antes era a representação da beleza e da luxúria, que encarnava a própria Vênus entre os mortais, também representou a degradação e a contradição moral de uma nação. Zola (1880), ao narrar de maneira detalhada a desfiguração do corpo de Naná já em estado de putrefação, elucida a falência de uma sociedade, fazendo uma descrição minuciosa daquele corpo que, padecendo, estava quase disforme. A degradação do corpo de Naná em seu leito de morte alude à violência subjetiva do jugo moral de toda uma sociedade sob uma mulher "errante", enquanto também faz um paralelo com a violência e a inumanidade contidas em uma guerra. Observemos o trecho final da obra:

- Ah! Ela mudou muito, ela mudou muito - murmurou Rose Mignon, que ficara por último. Ela partiu e fechou a porta. Naná ficou sozinha, com o rosto voltado para o alto, iluminado pela vela. Era um ossuário, um amontoado de infectos humores e de sangue, uma pasta de carne apodrecida atirada ali sobre um travesseiro. As pústulas invadiam todo o seu rosto, as feridas se encostava umas às outras; e murchas, flácidas, com um aspecto cinzento de lama, elas se assemelhavam a fungos de terra sobre aquela massa informe, da qual já não reconheciam mais os menores traços. Um dos olhos, o do lado esquerdo, se afundara completamente, no borbulhar da purulência; o outro, semiaberto, enterrava-se como um buraco escuro e corrompido. O nariz ainda supurava. Uma larga crosta violácea vinha da bochecha e invadia a boca, esticando-a em um sorriso abominável. E naquela terrível e grotesca máscara de nada, os cabelos, os lindos cabelos, conservavam a chama do sol e escorriam e um esplendor de outro. Vênus se descompunha, parecia o vírus contraído por ela nas sarjetas, nas carcaças toleradas, aquele fermento com que envenenara tanta gente, acabava de lhe subir ao rosto, apodrecendo-a. O quarto estava vazio. Um grande sopro de desespero subiu o bulevar, inflando a cortina.
- A Berlim! A Berlim! A Berlim!" (ZOLA, 1880, p. 554).

Zola (1880), ao fazer um apurado mergulho no submundo do luxo e da prostituição em Paris, narrou as desventuras eróticas de uma típica heroína da vida moderna que paga, com a violenta deformidade de seu corpo tomado pela sífilis, os horrores daquele período transitório e fugidio, construindo também um paralelo entre o fracasso daquela mulher e deterioração de uma nação agora em guerra. Os horrores da guerra Franco-prussiana, assim como o subúrbio melancólico permearam como tema corrente entre os artistas e literatos do fin de siècle.

## **2.2. Delicadas eróticas: a representação da figura feminina em Alvim Corrêa e um breve olhar sobre a condição da mulher no período fin de siècle europeu.**

Agora a proposta é dedicar o exercício do olhar para as produções de Alvim Corrêa que apresentam um cunho flagrantemente erótico, porém alinhado a um clima de horror, morbidez e sensualidade, o que coloca essas obras no cerne da tendência Simbolista. O caráter visionário e ousado de Alvim Corrêa, apontado por Alexandre Eulálio em *Guerra e Paz* (1981) e por Mota Pessanha em *Despir os nus* (1992), só se dá quando olhamos suas produções deslocando-as do círculo artístico ao qual elas pertenciam e colocando-as lado a lado com as produções do *fin de siècle* brasileiro. A estupefação fica quase inevitável se olharmos as aquarelas e gravuras de forte inclinação pornográfica de Alvim Corrêa ao lado de óleos sobre tela elegantemente eróticos e bem-acabados, como a nudez alva da figura feminina em *A Pintura* (alegoria) (19892) de um de nossos artistas de maior destaque do segundo oitocentos, Almeida Júnior [1850 - 1899].

Nessa obra [fig. 13] é possível ver a beleza da nudez feminina exposta com muito esmero. A jovem mulher que segura acima da cabeça, com a mão esquerda uma paleta de pintura coberta com uma massa de tinta de cores vibrantes e três pincéis enquanto na mão direita ela porta um pincel. Ela que de frente para o espectador encontra-se nua, sorri sutilmente. Seu corpo nu é parcialmente coberto por uma longa cabeleira solta ao vento, que deixa seios à mostra, mas a vulva mantém-se resguardada do olhar do observador, rememorando a clássica deusa renascentista que surge das águas em uma concha: *O Nascimento de Vênus* (1485 - 1485), de Sandro Botticelli [1445 - 1510]. A pele rosada e o tratamento pictórico dão um tom açucarado a obra. A nudez aqui não é atrevida ou ousada. Ao observarmos as produções carregadas de uma carga erótica de nossos artistas acadêmicos, como as nuas adolescentes do pintor ítalo brasileiro Eliseu Visconti [1966 - 1944], vemos uma sensualidade contida. Era preciso manter o véu do pudor. E na pintura acadêmica isso era praticamente mandatário.



**Fig. 13** Almeida Júnior, *A pintura (alegoria)* (1892).

Óleo sobre tela, 250 x 125 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo

Fonte: < <https://artsandculture.google.com/asset/a-pintura-alegoria/EAEIrfSFZEVDwZg?hl=pt-BR> >

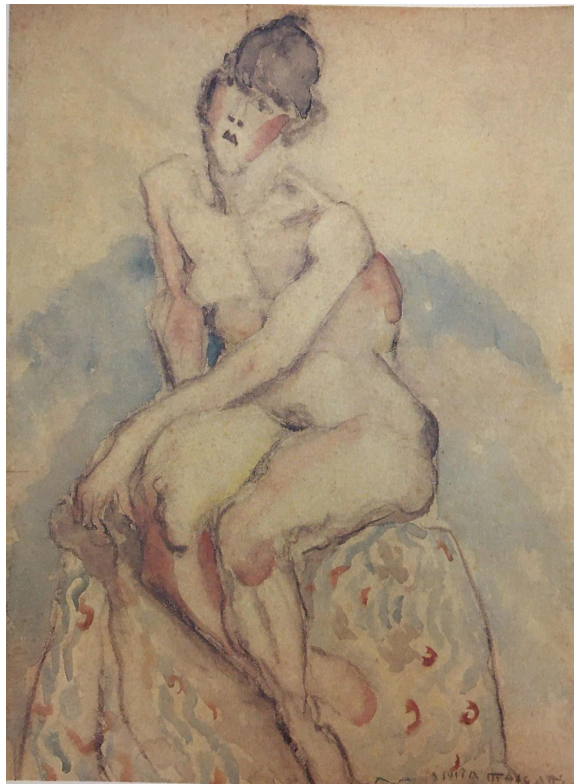
Em *No Verão* (1894) [fig. 14] podemos observar duas jovens deitadas de bruço uma ao lado da outra em uma cama. A garota que se encontra posicionada ao lado direito da tela está completamente nua, e é possível também ver seu rosto. A garota que se encontra no lado esquerdo da composição dorme profundamente e parece ainda mais moça, dados o laço de fita verde que enfeita seus cabelos e as maçãs do rosto ainda bem rosadas, que marcam a presença de uma juventude angelical. Ambas se resguardam atrás da cabeceira da cama, que em linhas retas formam diagonais que cortam o primeiro plano da tela quase que em sua totalidade, impondo assim um certo distanciamento entre as jovens meninas e o observador. Apenas o braço da garota que está submersa em seus sonhos atravessa as linhas diagonais da cabeceira da cama. Procurando se repousar confortavelmente e em sono profundo, a garota deixa seu braço se derramar para o lado exterior da cama, formando ali quase que o único ponto de proximidade entre elas e o espectador. A moça que se encontra desperta, nos encara diretamente nos olhos, mas seu corpo nu não apresenta muitos detalhes. Parece que a composição foi cuidadosamente arquitetada para insinuar um erotismo através de uma nudez exposta de maneira cautelosa.



**Fig. 14** Eliseu Visconti. *No Verão* (1894). Óleo sobre tela 58.90 x 80.40 cm.  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.  
Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1461/no-verao-as-duas-irmas>

Agora direcionando o olhar para uma produção do início do século XX, o *Nu feminino* (1915) [fig. 15] da artista paulista Anita Malfatti [1889 - 1964], podemos observar uma aquarela onde a nudez feminina é representada dando formas a um corpo cheio de curvas e cores. A mulher que, sentada, observa o espectador, possui o braço esquerdo cobrindo o seio esquerdo, mas o braço direito, que parece estar servindo de apoio para aquele corpo, deixa o seio direito exposto. É possível observar uma mancha escura na região da vulva, insinuando ali uma pilosidade que encontramos facilmente nas obras eróticas de Alvim Corrêa, mas não encontramos tão facilmente nas produções dos demais acadêmicos do fim do século brasileiro. Ou seja, é possível sim colocar o desenraizado Alvim Corrêa em um lugar incomum dentro da produção acadêmica de seu período. Mas assim sendo, estaríamos deliberadamente tirando-o de seu contexto e dando-lhe uma admiração até mesmo exagerada, e isso se confirma se voltarmos os olhares para as produções de seu círculo artístico.





**Fig. 15** Anita Malfatti, *Nu Feminino* (1915)  
Carvão e aquarela sobre papel, 60, 5 x 45 cm  
Col. Aparício Basílio da Silva, São Paulo

Fonte: Reprodução fotográfica da imagem disponível em Catálogo *O desejo na academia* (1991)

Trazer à luz da pesquisa a diferenciação da maneira como Alvim Corrêa, artista brasileira que teve sua experiência artística na Europa (mas que pode se desatar às pudicas regras de representação da nudez da academia), em relação à produção dos artistas brasileiros do mesmo período, não tem como objetivo fazer uma comparação no que se refere a produção de Alvim Corrêa em detrimento da produção dos artistas brasileiros aqui mencionados. Esse seria um esforço um tanto quanto infrutífero dadas as circunstâncias que orbitavam o fazer artísticos desses artistas. Portanto longe de reforçar a ideia de que Alvim Corrêa era um artista visionário, um ponto fora da curva dentro da produção, é preciso compreender que a representação da nudez em sua verdade erótica para os artistas que viviam na Europa e os acadêmicos brasileiros do final do século XIX, estavam sujeitas a propostas diferentes. No Brasil, a representação da nudez feminina muitas vezes estava a serviço de um projeto de criação de uma identidade nacional através da arte (o que será visto com mais detalhamento no terceiro capítulo). E isso é um fator

por si só bastante preponderante no que diz respeito aos diferentes ambientes de produção artística.

Quando observamos as produções eróticas de Alvim Corrêa à luz do ambiente belga do qual fazia parte, poderemos observar que o artista estava em completa coesão com as tendências simbolistas daquele período e em grande correspondência com artistas como Félicien Rops e Alfred Kubin [1877 - 1959]. Boa parte dessa produção são trabalhos em dimensões diminutas, sendo quase sempre aquarelas e composições feitas a giz de cera e nanquim. A expressão erótica nas produções do desenraizado brasileiro se dá pela exacerbação da representação da figura feminina, retratada quase sempre completamente nua e portando às vezes apenas alguns elementos que fazem referências à moda da época - como as meias escuras de seda ou alguns ornamentos de cabeça, como chapéus ou fitas -, elementos esses que nos recuperam à memória o estilo da indumentária comumente usada por mulheres que simbolizavam um erotismo flagrante, e o universo da prostituição das casas de tolerância. Existem alguns elementos iconográficos que percorrem quase toda a produção erótica de Alvim Corrêa, como as meias  $\frac{3}{4}$  escuras nas mulheres, e o sorriso às vezes sutil, às vezes indisfarçável, aguçando o tom sórdido dessas produções e imprimindo a elas um ar maléfico e sádico.

As mulheres representadas por Alvim Corrêa sorriem e mostram os dentes, estão ativas, despertas e bem vivas. Não se prestam somente a seduzir os olhares dos observadores através de seus corpos cheios de curvas, não permanecem estaticamente na posição de vítima da opressão social que pesava sobre o existir da mulher no universo cultural *fin de siècle*, mas sim, essas mesmas figuras também se mostram como detentoras de corpos não adestrados. Corpos que ousam se mostrar, seduzir. Esses corpos insinuam que, além de possivelmente promover o prazer, eles sentem o prazer. As mulheres desnudas de Alvim Corrêa se deleitam de maneira sádica e muitas vezes sarcástica diante do horror que as cercam, pois elas também são o horror. Outra característica presente nas produções eróticas de Alvim Corrêa é o fato de que recorrentemente elas não são assinadas com o nome verdadeiro do artista. No lugar da assinatura que identifica o autor da obra, ora é assinada com uma caveira sobreposta por uma espada e com o escrito *H.Lemort*, ora as letras *H.L* aparecem sobrepostas por uma caveira. Tais modos como Alvim Corrêa assinou suas obras, além de manter reservada sua identificação, acabam contribuindo para a construção de um ar mórbido e melancólico em seus trabalhos. Stella Barros (1996) também nos lembra que dado o nível de erotismo contido na série de mulheres desnudas

de Alvim Corrêa, era quase incabível que tais desenhos recebessem a assinatura denunciando a verdadeira identidade de seu produtor, pois:

as ilustrações eróticas estavam bem longe de ter livre circulação, posto que transitavam apenas em publicações paralelas ao mercado oficial ou eram rotuladas como desenhos de fundo de gaveta pois para ali convergiam a maioria desta produção que não merecia chancela a sociedade (BARROS, 1996, p. 33 - 34).

É interessante observarmos que boa parte das produções eróticas de Alvim Corrêa foram produzidas em pequeno formato, e uma das possíveis razões que podemos inferir e que apontam para a escolha do artista em produzir em pequeno formato se deve primeiramente ao seu estado de saúde bastante frágil. Isso pode ter impedido que o artista investisse tempo em produções de grandes dimensões e em técnicas mais demoradas, como a pintura a óleo. Outro fator que pode ter corroborado para a recorrência de produções em pequeno formato é o fato de as mesmas possivelmente terem sido feitas em tiragem rápida para poder atender ao mercado informal de comercialização de imagens pornográficas, muito em voga na passagem do século XIX para o XX.

Aqui se faz oportuno fazer um adendo sobre os termos erotismo e pornografia, pois existe um esforço para buscarmos inferir as nuances por trás das produções de Alvim Corrêa. Nuances essas que correspondem a pequenos detalhes como a forma de assinar essas obras, as dimensões das mesmas e a qual propósito elas possivelmente atenderam.

Para tanto, as representações eróticas de Alvim Corrêa podem, com alguma facilidade, ser nomeadas como produções pornográficas sem correremos o risco de forçarmos uma terminologia inoportuna para o caso, pois para pensarmos em produção pornográfica, especialmente no século XIX, temos que rememorar o mercado em ascensão desse tipo de produção e as modulações em torno da comercialização da pornografia. Sendo assim, é infrutífero se desdobrar com a finalidade de encontrar uma distinção pontual entre os termos erótico e pornográfico, pois o cerne da questão não diz sobre o nível de explicitação sexual que uma imagem deve conter para se enquadrar em uma ou outra categoria, mas diz muito mais sobre o que a imagem é capaz de instigar e, especialmente, qual tipo de público e mercado ela buscou atender.

Para Pierre Bourdieu (1988), se dedicar a distinguir esses dois termos demonstra um esforço estéril que acabam por "legitimar certas expressões socioculturais em detrimento de

outras, seguindo a lógica da hierarquização das diferenças dessas mesmas expressões, visando a conquista, manutenção ou perda de capital cultural e social" (BORDIEU apud LEITE, 2012). Ou seja, mais oportuno que nos dedicarmos a localizar o termo mais adequado dentro de um labirinto conceitual, parece mais fecundo entender a produção pornográfica como uma produção que buscou atender um rentável nicho de mercado.

A pornografia é, pois, uma maneira categorizar as produções culturais relacionadas ao universo da sexualidade, sendo elas também representações legítimas do pensamento humano de um determinado momento histórico. A categoria de produção pornográfica acolhe uma diversidade de expressões, como a musical, plástica, escrita e audiovisual, que visam atender uma demanda mercadológica específica buscando também o lucro econômico através da incitação da sexualidade de seu público consumidor (LEITE, 2012). Susan Sontag (2015), fala sobre a *Imaginação pornográfica*, como uma das formas possíveis de apreender o mundo. Esta maneira de percepção escapa a uma visão meramente individualista, assim como também não se trata somente de ser fonte de interesse exclusivo de indivíduos acometidos de uma erotomania:

o universo proposto pela imaginação pornográfica é um universo total. Tem o poder de ingerir, metamorfosear e traduzir todas as preocupações com que é alimentado, convertendo tudo na única moeda negociável do imperativo erótico. Toda ação é concebida como uma série de intercâmbios sexuais. (SONTAG, 2015, p. 77)

A pornografia como forma de expressão então é capaz de ser uma frutífera fonte reveladora de expressões culturais que carregam marcas de seu próprio tempo. Para Sontag (2015), o que desloca a pornografia de um lugar rebaixado e a insere na História da Arte não é o abrandamento da representação da sexualidade, não é a distância metafórica que ela deve impor ao consumidor, visando moralizar essa produção e torná-la mais palatável aos gostos mais ou menos pudicos de um determinado período para que então ela alcance a categoria de produção artística. Não é a sobreposição de uma consciência mais adestrada, capaz de controlar as pulsões do desejo e sexualidade visando evitar uma situação de eroticidade patológica, em vez disso: é a originalidade, integridade, autenticidade e o poder dessa própria consciência insana enquanto corporificada em uma obra. Do ponto de vista da arte a exclusividade incorporada nos livros pornográficos não é em si mesma, nem anômala, nem antiliterária (SONTAG, 2015, p. 56).

Entre as ruínas de Pompéia arqueólogos encontraram uma série de objetos e imagens sexuais tão explícitos que só era possível ver representações assim, no segundo oitocentos, em obras impedidas de livre circulação (LEITE, 2012). Essa descoberta ocorreu no início do século XIX e, na metade desse mesmo século, a pornografia surge como negócio mercadológico.

Emmanuel Santiago em *A perversão da nudez* (2017) faz uma breve cronologia do termo. O primeiro registro da palavra *pornógrafo*, ou *pornographe* em francês, foi cunhado 1796 pelo escritor francês Restif de la Bretonne (1734 - 1806)<sup>18</sup>. Sobre o registro da terminologia com a atribuição que lhe damos hoje, ou seja, como qualquer produção gráfica ou literária que representa a sexualidade, se consolida na França entre os anos de 1830 e 1840. Já no dicionário *Oxford*, seu primeiro registro data de 1857. A ascensão da produção de material pornográfico tem a ver com a popularização da produção em massa de obras literárias eróticas e a crescente alfabetização da população facilitando o acesso e o consumo desse tipo de produção. No Brasil, a circulação da literatura pornográfica se beneficiou da popularização da produção de jornais impressos, possibilitando até mesmo a criação de um folhetim específico voltado para uma sátira política permeada de erotismo e crítica social. O jornal *O Riso*, é um exemplo desse tipo de produção nacional, em meio à *Belle Époque* brasileira. Sua circulação se deu na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1911 e 1912 (AZEVEDO, 2015).

Outro fator que veio a contribuir para a consolidação da produção e consumo de materiais pornográficos foi o surgimento da fotografia, fato também ocorrido no século XIX. O primeiro registro fotográfico considerado pornográfico, até onde é possível saber, foi feito pelo fotógrafo francês Auguste Belloc [1800 - 1867], reconhecido por suas produções de cunho erótico. Uma de suas primeiras fotografias considerada pornográfica data de 1850 (anexo A8) (SANTIAGO, 2017).

O surgimento da fotografia veio muito a contribuir com a pintura, pois era um meio facilitador e prático para os artistas em seus exercícios de observação. Uma vez registrado um momento, este já não estava mais sujeito às intempéries do tempo. A luz não variava, a modelo não se movia. Porém, as fotografias que registravam modelos nuas e que antes serviam aos artistas como uma fonte facilitadora de seu ofício, logo caíram no gosto do público comum que viu naquele tipo de material uma maneira de estimular seus desejos sexuais. Então foi dado o início a um mercado

---

<sup>18</sup> O termo cunhado por la Bretonne era designado exclusivamente para textos que tratava sobre a prostituição. Cf. Emmanuel Santiago, *A perversão da nudez* (2017), disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/11/2017/perversao-da-nudez-parte-ii/>

que se consolidava cada vez mais, mas que existia no submundo da ilegalidade (SANTIAGO, 2017)

Os postais eróticos viraram moda nos primeiros decênios do século XX. As belas fotografias de mulheres de poses insinuantes muitas vezes acompanhadas com uma figura masculina viraram uma verdadeira febre e marcaram a *belle époque*. Tais postais franceses (anexo A9, A10 e A11) cruzaram fronteiras continentais e foram comercializados também nos Estados Unidos, através de comerciantes franceses que os vendiam discretamente em feiras livres. Esses postais não recebiam uma assinatura que pudesse identificar seu autor<sup>19</sup>, sendo possível então receber apenas a identificação via um pseudônimo misterioso, como tanto o fizera Alvim Corrêa em seus inúmeros desenhos e gravuras eróticas. Ao abordarmos o mercado clandestino da pornografia, fica muito difícil escapar ao exemplo da pintura de Gustave Courbet [1819-1877], a *Origem do Universo* (1866) (anexo A12). Esta obra foi uma encomenda de um colecionador de arte erótica, e depois de algumas reviravoltas foi parar em posse do famoso psicanalista francês Jacques Lacan. Este, por sua vez, mantinha a obra em sua casa de campo e a exibia apenas em ocasiões especiais e a um público seletivo.

Embora tenha passado mais de cem anos desde a produção dessa tela, ainda hoje ela é uma sombra perturbadora dos pudicos olhares contemporâneos. Ainda hoje ela causa situações que esbarram nos limites do que é permitido de acordo com a cartilha moral da sociedade. Sites de redes sociais já bloquearam em seus domínios a exibição desta obra e de tantas outras que revelam a nudez feminina. Em 2012 houve a fatídica e lamentável situação de censura envolvendo a obra e o historiador da arte Jorge Coli. A palestra ministrada por Jorge Coli com o título *Sexo não é mais o que era*, sediada na Academia Brasileira de Letras teve sua transmissão ao vivo censurada na internet, a interrupção da transmissão ocorreu quando ele falava sobre a obra que parece permanentemente polêmica, *A Origem do Mundo* (1866).

### **2.3. No território das fantasias eróticas através das mulheres desnudas de Alvim Corrêa: a obsessão pela mulher fatal e a condição feminina no *fin de siècle***

---

<sup>19</sup> Cf. Os maravilhosos postais eróticos dos loucos anos de 1920. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2016/11/os-maravilhosos-postais-eroticos-dos-loucos-anos-1920/>

Retomando a produção erótica de Alvim Corrêa, o tom soturno antes enunciado em seus cenários de guerra e em suas paisagens bucólicas ganham contornos de um horror libertino onde o corpo e a volúpia feminina exalam sexualidade e destruição. Aqui acessamos o território do desejo sexual e do misterioso universo onírico, onde as representações eróticas ganham contornos de uma delicadeza e esmero no que tange ao traçado preciso que dão formas a esses corpos, especialmente o feminino, e em uma gama de irreverentes poses. Esse é o território onde a lascívia se mescla com crueldade sádica sem a perda do humor desenvolvido.

Observando atentamente as figuras femininas de Alvim Corrêa de temas eróticos, é possível ver a inclinação a corrente simbolistas, pois as representações dessa vertente artística eram carregadas de elementos oníricos que se manifestavam através da alusão à dor, à morte e a um bizarrismo sexual. Esses elementos passaram a compor a nova forma de expressão artística finissecular. O desenvolvimento do movimento simbolista nas artes visuais surgiu nas décadas de 1880-1890, com estreita relação com o simbolismo da produção poética francesa. O objetivo principal do Simbolismo consistia em uma reação tanto contra o Realismo quanto o Naturalismo, e buscava solucionar a tensão entre o universo material e o espiritual: "Na medida em que os poetas simbolistas viam a linguagem poética sobretudo como expressão simbólica de uma vida interior, exigia-se dos pintores que dessem expressão visual ao que é místico e oculto" (CHILVERS, 2001, p. 493).

O simbolismo busca transcender ao que é material e almeja alcançar e dar vazão às profundezas do espírito humano. É preciso não perder de vista que, apesar do Simbolismo ter surgido na França, essa foi uma corrente de caráter cosmopolita que disseminou sua linguagem por vários países ocidentais. Esse movimento acolheu diversas áreas do saber artístico, como a literatura, que foi muito bem representada pelo romance *As Avestas*, lançado em 1884 do escritor francês Joris Karl-Huysman. O romance criou uma densa narrativa sobre os prazeres exóticos e absolutamente estéticos do rico Jean Des Esseintes, o único herdeiro que restara da abastada família deste jovem personagem. O movimento também acolheu a filosofia, pintura, escultura e música por mais de duas gerações, e preparou um determinado clima internacional propício aos subsequentes grupos de vanguarda: cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo. Com o simbolismo a arte deixou de ser nacional e assumiu as premissas da cultura ocidental (BALAKIAN apud BARROS, 1990, p. 8).

O simbolismo ofereceu novos caminhos de expressão na arte, onde o que provinha do universo dos sonhos passou a figurar como uma forma de linguagem. É nessa corrente que o erotismo, alinhado ora a uma melancolia profunda, ora a um sadismo atroz, ganhou espaço. É o período da desilusão e das incertezas, marcado por um desgosto pelo presente e o temor e desesperança pelo futuro que se anuncia. A relação do artista com o mercado se simplifica, no sentido em que não há mais intermediários para gerenciar a venda de suas obras, mas o artista nem sempre possui vocação para lidar com o mercado. O artista então já não estava mais sujeito às amarras do *Marchand*. Passou a se sujeitar por uma questão de sobrevivência às regras mercadológicas que eles tanto rejeitavam, mas das quais estavam tão dependentes: “o artista se vê obrigado a ir ao mercado vender seu produto como uma florista vende uma flor ou a prostituta vende o seu corpo” (MENEZES, 2013, p. 227).

Esse é o momento fulcral da religião da beleza, como nomeou Umberto Eco em *A História da Beleza* (2014). É a fase da exacerbação da expressão da sensibilidade que antes foi anunciada pelo Romantismo, e que no Simbolismo ganhou contornos ainda mais carregados de subjetividade. Os artistas tomam para si temas como doença, morte, espiritualidade e trevas, tornando-os lema de sua arte e os expressando através de uma linguagem metafórica.

A arte agora não pretende mais representar para documentar e julgar. Ao representá-los, ela quer redimir todos estes aspectos à luz da Beleza, tornando-os fascinantes, até mesmo como modelo de vida. Entra em cena uma geração de sacerdotes da Beleza que levam às extremas consequências a sensibilidade romântica [...]. Esta nostalgia dos períodos de decadência valeu para essa intempérie cultura o nome de decadentismo, um período que em geral tem seu início definido na segunda metade do século XIX e se prolonga de modo consistente até os primeiros decênios do século XX (ECO, 2014, p. 330)

É nesse período, marcado pela incômoda sensação de incerteza diante de um presente transitório e fugidio, e que ao mesmo tempo não é capaz de enunciar um futuro de esperança para seus cidadãos, mais especificamente "a partir de 1890, que a palavra decadência perde o tom sugestivo e as pessoas começam a falar do Simbolismo como a tendência artística dominante" (HAUSER, 2003, p. 923).

Marco Antônio de Menezes em *Baudelaire e os sujeitos da modernidade* (2013) explica claramente as sensações dicotômicas que permearam a metade do século XIX até os primeiros decênios do século XX. Com a sofisticação do capitalismo enquanto sistema que veio a ser



determinante dos modos das relações do homem com a sociedade e com a natureza, e com o acirramento das duas classes antagônicas, burguesia e proletariado, o indivíduo foi lançado em uma enseada de sensações diversas que oscilavam entre o deslumbramento pelo novo seguido por um certo otimismo ao mesmo tempo que pairava no ar um certo decadentismo. Ao mesmo tempo em que as recentes e crescentes metrópoles, como Paris e Londres, promoveram um ambiente de fervor e constante transformação, elas também criaram experiências de sensações individuais incertas e o temor pelo futuro que se acelera, mas que não anuncia no que resultará.

O capitalismo cada vez mais industrial impôs transformações ao indivíduo na sua forma de estar no mundo. Ampliou enormemente os bens de consumo, o que inevitavelmente levou a uma profunda modificação íntima do cidadão e de suas relações interpessoais. Mas toda essa transição se dava como uma locomotiva a vapor desenfreada; sem certeza dos rumos que ela, desgovernadamente, possa vir a tomar. Uma coisa está certa: para onde quer que ela vá, deixará marcas de sua destruição. O que antes parecia imutável se desmoronava facilmente diante dos indivíduos. Segundo Menezes:

A sociedade até então “estável” vai, no século XIX, lançar abruptamente o indivíduo numa vida desprovida de valores. Este novo mundo que começa faz o homem sentir uma mistura de estupefação e horror, uma sensação de decadência, decomposição e morte. Há um grande desespero perante a vida, cujo sentido não se consegue perceber. É um clima sombrio, carregado de ódio e tristeza. (MENEZES, 2013, p. 82).

Com as transformações da sociedade, que acirrou a segregação entre as duas classes fundamentais para a manutenção do capitalismo, burguesia e proletariado, a segregação urbana, como apontou Menezes (2013), era uma realidade que a literatura apreendeu muito bem, documentado detalhadamente essas condições urbanas, como é possível observar por exemplo no romance de Honoré Balzac [1799 - 1850], *Esplendor e miséria das cortesãs* (1996), onde a personagem Ester, cortesã de luxo, que através da venda de seu corpo flutuou entre dois mundos, o da miséria e do esplendor, mostrando duas diferentes cidades que coexistiam. Ester, no momento em que amargava a vida marcada por muita dificuldade e pobreza, morava em um casebre em uma rua insalubre, como as típicas ruas que posteriormente foram transformadas em belos bulevares na gestão de Haussmann. Tal transformação obrigou a população que lá vivia a

se deslocar para os subúrbios da cidade, pois já não era possível pagar o aluguel para se manter aos arredores dos recentes bulevares.

Ester é um exímio exemplo das feridas individuais causadas por uma sociedade hipócrita e excessivamente moral que vivenciou uma grande transformação social que, por sua vez, veio a modificar as relações individuais em todas as suas esferas. A personagem Balzaquiana foi vítima das "depravações parisienses", embora tivesse conseguido, através de um plano cheio de interesses torpes, um homem rico que a mantivesse no universo do luxo, e assim não fosse mais necessário morar em um local ignóbil. Porém, mesmo vivendo em meio à riqueza, seu destino apenas confirmou que a “depravação parisiense” fazia sucumbir tanto as prostitutas pobres quanto as de alto luxo. O fim de Ester foi o suicídio. *Naná*, de Émile Zola, também nos apresenta a personagem homônima que flutua entre dois mundos, entre a pobreza e a riqueza, deixando claro a coexistência de duas cidades díspares em uma só. Victor Hugo [1802 - 1885] em *Les Misérables*, como aponta Menezes (2013) e Clark (2004), talvez tenha sido um dos que mais bem soube traduzir a segregação da cidade elucidando o abismo social que lá existia. Observemos o trecho destacado por Clark (2014) referente à passagem que Victor Hugo incluiu em *Les Misérables*, para a edição de 1861:

Vagar numa espécie de devaneio, dar um passeio como se diz é uma boa maneira de o filósofo ocupar seu tempo; particularmente naquela espécie de área rural bastarda, um tanto feia mais insólita, constituída de duas naturezas diferentes, que circunda certas metrópoles, notadamente Paris. Observar a *banlieue* é observar um anfíbio, fim das árvores início dos telhados, fim da relva, início da pavimentação, fim dos campos arado, início das lojas, fim dos sulcos nas estradas, começo das paixões, fim do murmúrio das coisas divinas, início dos alaridos da humanidade - tudo isso encerra um interesse extraordinário. E do mesmo modo, nesses lugares pouco atraentes, sempre designados pelo passante com o epíteto triste, as caminhadas aparentemente sem destino do sonhador (VICTOR HUGO apud CLARK, 2014, p. 63)

Este parágrafo deixa claro a realidade concomitante de duas diferentes cidades, e essas existências simultâneas não concorrem necessariamente entre si. Uma realidade só existe em face da outra. Para existir belos bulevares foi inevitável a criação de tristes subúrbios. A segregação não era apenas uma fonte de inspiração poética dos literatos, mas sim uma impiedosa realidade: As bocas das fábricas expeliam, nos principais *boulevards* de Paris, mais que os coloridos dos tecidos, objetos industrializados e uma série de quinquilharias; despejavam homens e mulheres

famintos, destituídos dos meios materiais que garantiam suas vidas (MENEZES, 2013, p. 89). Esse é o espetáculo da vida que os artistas, poetas e literatos observaram com tanto deslumbramento e horror. Se as metrópoles criaram realidades dicotômicas que coexistiam, as sensações desses habitantes observadores das cidades também eram dicotômicas, e os movimentos artísticos do século XIX buscaram expressar essa nova maneira de estar e sentir o mundo. E o Simbolismo, já no momento finissecular buscou justamente expressar todas essas sensações incertas que se desenvolveram com uma considerável força na metade do século XIX e por adiante. Refletindo agora sobre o clima *fin de siècle* de maneira mais próxima à produção de Alvim Corrêa; esta que infelizmente foi interrompida de maneira definitiva no primeiro decênio do século XX, chegamos agora no território belga, última parada do desenraizado artista.

Segundo Stella Barros (1996), ao deixar a moderna Paris no final do século XIX rumo a Bruxelas, Alvim Corrêa se vê imerso a uma cidade em ebulição. A própria condição geográfica e sócio-política belga, que possui duas línguas maternas, já anunciam a tendência cosmopolita que a capital Bruxelas poderia vir assumir.

Ocupando a fronteira territorial entre a Europa germânica, os belgas são descendentes da cultura flamenga, falantes do holandês, e da Europa latina dos francófonos valões, dando ao pequeno país uma forte inclinação cosmopolita: A Bélgica acolhia com expressiva tolerância emigrados de outros países, em especial da França, que ali buscavam refúgio, sobretudo em razão de suas opiniões e ideias progressistas.<sup>20</sup> O que ocorre então no país é um fenômeno particularizado de receptividade, aberto ao novo, à diferença" (BARROS, 1996, p. 22). Bruxelas do final do século XIX apresenta-se como um ambiente efervescente diante dos olhos de Alvim Corrêa. Capital de um país progressista recentemente independente<sup>21</sup>, a cidade gozava de liberdade no território artístico, o que a tornou um meio "favorável à difusão de um simbolismo exaltado e a formação do *art nouveau*" (BARROS, 1996, p. 33).

É em Bruxelas que surge o grupo chamado *Les XX*, que veio a contribuir com a propagação dos movimentos simbolista e *Art-nouveau*. O coletivo era formado por artistas progressistas que expuseram conjuntamente durante os anos de 1884 a 1893. Entre os membros haviam o pintor e gravador belga James Ensor [ 1860 - 1949], o neerlandês Jan Toorop [1858 -

---

<sup>20</sup> "No começo do século XIX, Jacques-Louis David ali se exilou, depois de Waterloo. Com a tomada do poder por napoleão III, muitos franceses se dirigem à Bélgica, entre os Hugo e Proudhon" (BARROS, 1996, p. 23)

<sup>21</sup> A Bélgica conquistou sua independência em 1830.

1828], e o arquiteto belga, Henry Van de Velde [1863 - 1957]<sup>22</sup>. Há indícios que até mesmo o termo *Art nouveau* foi mais uma maneira de se referir ao grupo belga *Les XX*<sup>23</sup>. O grupo de artistas que formou o *Les XX* se reuniu como resposta à inconformidade que sentiam em relação à estética acadêmica. Nos últimos anos do século XIX o coletivo ficou ainda mais abrangente, alcançando então *La libre esthétique*, como lembra Eulálio (BARROS, 1996, p. 36). Estava no cerne do grupo a veia cosmopolita, vinculada a uma ideia de modernidade que não se restringia apenas ao território belga<sup>24</sup>.

Observemos agora duas obras, sendo a primeira uma obra sem especificação de nome e data [fig. 20], e a aquarela *O Exército da Virtude não primava pela indulgência*, (s,d), [fig. 21], que são umas das poucas representações a que temos acesso, onde a figura feminina encontra-se nua mas em um ambiente que não pertence à intimidade do quarto ou de um local oculto. Ao contrário, nessas imagens a mulher encontra-se em um ambiente externo, onde é possível observar ora elementos de uma paisagem natural, ora elementos que indiquem se tratar de uma região urbana. Essas duas produções de Alvim Corrêa foram encontradas separadamente. Estão disponíveis em fontes distintas. Não encontramos alguma fonte que as tenham visto de maneira correspondente.

---

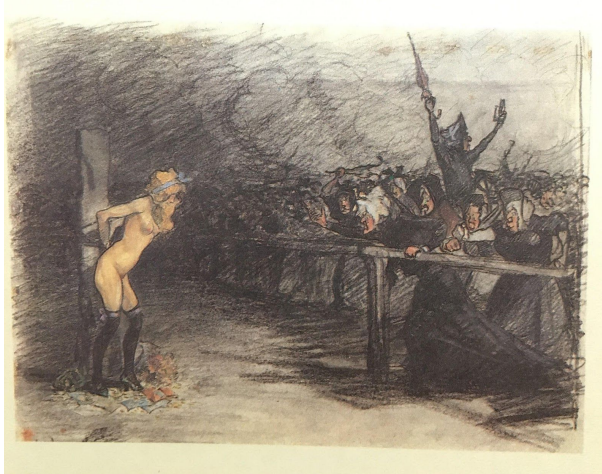
<sup>22</sup> Cf. Dicionário Oxford de Arte, p. 555

<sup>23</sup> Cf. UFRGS. Arquitetura ocidental século XIX e XX.

<http://www.ufrgs.br/historiadaarquitectura/movimentos-de-renovacao-1/art-nouveau-1880-1914-contexto-1/antecedentes>

<sup>24</sup> Cf. UFRGS. Arquitetura ocidental século XIX e XX.

<http://www.ufrgs.br/historiadaarquitectura/movimentos-de-renovacao-1/art-nouveau-1880-1914-contexto-1/antecedentes>



**Fig. 16** Alvim Corrêa. Sem título, s,d.

Fonte: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/zAcG/>>

**Fig. 17** Alvim Corrêa. *O Exército da Virtude não primava pela indulgência*, s,d

Fonte: Reprodução fotográfica da imagem disponível em Catálogo *O desejo na academia* (1991)

A primeira reprodução da obra [fig. 16], encontra-se digitalmente no site *Catálogo das artes*, e a segunda [fig. 17] está impressa no catálogo *O desejo na Academia* (1991). Colocando as imagens lado a lado parece razoável supor que uma antecede a outra, e que juntas elas criam uma narrativa visual de um evento ocorrido com a mesma figura feminina. De forma especulativa então, tomemos a figura 16, como a primeira representação desse evento que já de partida mostra-se macabro.

Na primeira obra [fig. 16], é possível observar uma mulher nua, que sentada de pernas cruzadas e com a postura reclinada com a cabeça apoiada na mão esquerda parece observar algo logo a sua frente, diferentemente do tom melancólico que resvala no torpor causado pela

sensação da lentidão do tempo que de maneira antagônica permeia a existência humana em meio ao frenesi modernista, como foi apontado na figura 10. A mulher que se observa não sugere estar perdida em pensamentos. Pelo contrário, ela observa e sorri. Seus dentes estão à mostra assim como seu corpo nu, onde apenas os braços estão cobertos quase que na totalidade por longas luvas pretas e suas pernas calçam meias  $\frac{3}{4}$  escuras. Seu cabelo loiro recebeu uma ornamentação simples de laço de fita azul. A mulher encontra-se sentada em algo que parece uma pedra em meio a uma paisagem bucólica. Ela parece estar em uma região que remete a um morro descampado, onde o sol parece se pôr, sugerindo que aquele possa ser o efêmero momento do crepúsculo. O findar da claridade solar dando agora lugar para a permanência da cintilância lunar.

Ao lado esquerdo da mulher, de costas para o sol e de frente para o observador, posiciona-se uma figura absolutamente sombria cujo gênero não é possível distinguir. Essa figura com formas humanas encontra-se vestida de com uma manta preta e maltrapilha que cobre todo o corpo. A roupa que parece estar em farrapos e a posição austera dessa figura que de frente para o perfil da mulher, aponta para frente, como que a encorajando ou exigindo dela algo, dão um ar sombrio para a cena. A obra é tomada por um matiz ocre que dá um tom taciturno à mesma, mas que não evoca a melancolia, mas sim, dão espaço a um certo prazer macabro que diversas vezes Alvim Corrêa abordou em suas obras eróticas. Quando colocamos lado a lado as obras figura 16 e figura 17, o personagem sombrio da figura 16 que aponta para o lado sul daquele cenário parece instigar a mulher a enfrentar ou fazer algo que na figura 17 parece insinuar que essa mulher foi levada a enfrentar uma multidão de pessoas e, esse enfrentamento causou como consequência seu rendimento. Ela foi atada em um poste pelas mãos.

Na lateral esquerda de *Exército da virtude não primava pela indulgência* encontra-se então uma mulher aprisionada, nua, calçando apenas sapatos azuis e meias de seda escura que apresentam fitas também azuis que se atam na parte posterior das pernas formando um laço. Essa mulher com seu tronco inclinado para frente, de cabelos soltos que escorrem até os seios, mas não os escondem, e que cobrem toda a lateral esquerda do seu rosto, mas revela parte da lateral direita e expõe a expressão facial intrigante dessa figura feminina. Ela que de rosto levemente inclinado para baixo possui um semblante curioso, pois ela parece sorrir diante da tragédia anunciada. Na lateral direita da obra, atrás de uma cerca de madeira que impõe uma separação entre o público e a moça condenada, é possível observar algumas figuras que foram retratadas de

maneira um pouco mais detalhada, sendo possível ver com mais clareza um pequeno grupo de mulheres que parecem revoltadas com a presença da nua herege aprisionada diante delas. É possível observar que alguns na multidão levantam guarda-chuvas e as mãos, e quase todos parecem esbravejar contra essa mulher. Stella Barros (1996), ao analisar *O Exército da virtude não primava pela indulgência* assinala a geometria compositiva da obra como um recurso que lhe imprimiu uma noção dinâmica de ação em movimento.

Segundo a autora, essa composição nos chama a atenção pelo modo como foi realizada: as diagonais que cortam a cena, especialmente a que marca de maneira precisa uma separação do público agitado e a moça aprisionada, e as diagonais formadas pelos braços estendidos da idosa ensandecida que parece sacolejar ao ar seu guarda-chuva, inflamando o público formado majoritariamente por mulheres, reforçam o movimento na obra. Vejamos:

bem mais à esquerda ainda, no primeiro plano, aparece sozinha frente à turba compacta que a enfrenta a indefesa vítima da virtude, amarrada a um pelourinho, ela se encurva para a frente enquanto olha de soslaio para a multidão que a quer massacrar. O movimento sinuoso de seu copo confere-lhe certa desconfiança ingênua avessa à exasperação indignada com que se movem as demais figurantes. (BARROS, 1996, p. 140 - 141)

Sobre a forma como a figura feminina foi representada nessa imagem [fig. 17], ao contrário do que Stella Barros (1996) coloca em sua percepção da expressão da figura feminina, é possível ver que ela nos oferece outro caminho interpretativo possível no que tange a recepção dessa figura em relação a situação condenatória na qual se encontra. Dado o sorriso que parece se insinuar em seu rosto, e sua postura levemente inclinada para frente, essa mulher não parece portar uma desconfiança ingênua avessa à exasperação indignada com que se movem as demais figurantes (BARROS, 1996), mas sim, ela parece não temer o futuro desastroso que lhe foi reservado, e como que em um último ato, ela parece zombar daquele público que lhe condena à morte. A forma como o cabelo foi retratado nesta obra [fig. 17] também corrobora para a localização do tipo social dessa personagem, além das meias de seda e da nudez.

Se faz oportuno então mencionarmos a questão dos cabelos soltos e a moda feminina do século XIX, pois a forma de portar os cabelos também emitia sinais capazes de revelar os diferentes papéis que as mulheres assumiram em sua sociedade. Segundo Michelle Perrot em

*Minha História das Mulheres* (2017), no século XIX, os cabelos das mulheres estavam sujeitos a uma categórica convenção social; de um modo geral eles deveriam ser longos e se apresentarem sempre presos com um coque e, somente desfeitos caso a mulher se encontre resguardada na privacidade doméstica. Mulheres que apareciam em público de cabelos soltos eram possivelmente prostitutas, pois: no século XIX uma mulher de respeito traz a cabeça coberta, uma mulher de cabelos soltos é uma figura do povo, vulgar; nas feiras distinguem-se as burguesas que usam chapéus que saem as compras, das feirantes que nada usam para cobrir os cabelos. A moda logo impõe o chapéu tanto para os homens como para as mulheres. (PERROT, 1017, p. 58). As mulheres então estavam constantemente vigilantes de sua moda. A atenção era total para suas roupas e seus cabelos, e era preciso garantir fios alinhados e devidamente resguardados do olhar moralista daquela sociedade.

Retomando as obras figura 20 e *O Exército da virtude não primava pela indulgência*, as figuras femininas encontram-se nuas. Tomaremos aqui as figuras femininas nas duas imagens como representantes de um corpo único em duas situações diferentes, pois a semelhança contida nos modos como as personagens foram elaboradas, assim como a ambientação das mesmas, talvez nos permita inferir essa proximidade, embora não haja evidências definitivas que comprovem que Alvim Corrêa criou com essas duas obras uma espécie de díptico. O corpo esguio e voluptuoso da personagem retratada nas duas obras em questão [fig. 16 e 17], é uma característica recorrente nas representações eróticas de Alvim Corrêa, e que traz à memória os corpos femininos retratados por Félicien Rops [1833 - 1898], artista da vanguarda belga e que com cuja produção possivelmente Alvim Corrêa tenha tido contato, como já apontaram Stella Barros (1990), Alexandre Eulálio (1981) e Thais Hayke (2005). Para eles há uma certa aproximação de Alvim Corrêa a Félicien Rops no que tange a representação de um erotismo com facetas macabras. E parece que também há algum grau de proximidade no que tange o tracejado dos artistas em busca da representação de uma sexualidade macabra através do corpo feminino. A forma como os corpos foram retratados por Alvim Corrêa nas duas obras em questão [fig. 16 e 17], juntamente com alguns elementos iconográficos como a meias de seda escura e as fitas azuis atadas com um laço acima dos joelhos, se assemelham à figura feminina representada por Félicien Rops em uma de suas obras mais conhecidas, *Pornocrates* [1878] (anexo A13).

As representações eróticas de Alvim Corrêa, carregadas de um erotismo sádico, expõem o corpo feminino em uma gama de poses variadas, onde a vulva, o seio e o rosto dessas



personagens não são camuflados. Esse universo sexual, sádico e bastante estranho também se fazem fortemente presentes nas obras Rops, onde mulheres nuas e quase sempre sensuais encarnam a representação da aura maléfica do período finissecular, aliando ambos ao movimento simbolista. Retomando a obra *Exército da virtude não primava por indulgência*, e nos atendo mais especificamente ao assunto suscitado na composição, que se refere à condenação da figura feminina, é possível estabelecer um paralelo com a obra *Il fatto di Virginia* (1882), do pintor italiano Camilo Miola [1840 - 1919], tanto no que tange ao destino trágico dessas mulheres condenadas assim como na dinamicidade decorrente pela noção de movimento que as duas obras contém. Em ambas as representações a punição é única para as duas mulheres: a condenação à morte. Em *Il fatto de Virginia* [fig. 18], a mulher encontra-se já desfalecida ao chão. Vestida com um longo vestido sem sinais de grande ornamentação e completamente preto, a mulher parece estar morta, caída descalça sob um chão de pedra. Ela parece sangrar na região próxima ao seu abdômem. Na lateral esquerda da obra podemos ver uma multidão, multidão esta que, diferentemente da multidão que brada contra a mulher em *O Exército da virtude não primava pela indulgência*, é composta de maneira heterogênea - nela podemos ver adultos e crianças, homens e mulheres, todos com seus corpos que remetem a uma movimentação diante da cena de fria violência que se exhibe à luz do dia no meio da cidade.



**Fig. 18.** Camillo Miola, *Il fatto di Virginia* (1882). Napoli, Museo di Capodimonte.

Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:IL\\_fatto\\_di\\_Virginia.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:IL_fatto_di_Virginia.JPG)>

O tom brutal da obra é reforçado pelos pedaços de carnes dilaceradas expondo pele e sangue, penduradas em um açougue de rua na cidade de Roma<sup>25</sup>.

Segundo Camila Dazzi (2006), Miola retratou a cena de apedrejamento de uma mulher adúltera. Toda a composição ganhou um tom dramático de movimentação dado a postura corporal da multidão que assiste à morte dessa mulher. Tanto na obra de Miola [fig. 18] quanto em *Exército da virtude não primava pela indulgência*, é possível observar a figura feminina sendo condenada à morte e suprimindo através do fim violento de sua vida o apetite sádico e moralista da sociedade *fin de siècle*. A representação da condenação, crucificação e o ar demoníaco da figura feminina tornou-se uma espécie de frenesi na expressão artística finissecular. O Simbolismo retratou à exaustão a mulher maléfica, de corpo inadestrado, que encontra como fim único para sua existência a morte. Seja de seu corpo, ou daqueles que ela faz de vítima e devora. Essas são as mulheres que eles nomearam como fatais. Nesse momento se faz oportuno estabelecer uma relação entre a representação exaustiva da mulher fatal e o momento histórico que contextualizou a representação quase que compulsiva do imaginário da mulher fatal entre os artistas da passagem do século XIX para o XX.

Em 1867, o escritor francês Georges Darien [1862 - 1921] cunha o termo *Femme Fatale*, e no ano de 1912 o dramaturgo Georges Bernard Shaw [1856 - 1950] insere a terminologia no vocabulário em inglês, definindo-a como uma mulher "bela e perigosa, que diante de seus irresistíveis encantos atrai o homem para a destruição até a morte"<sup>26</sup>. No ano de 1848, acontece em Sêneca Falls, no Estado de Nova York, nos Estados Unidos o que Peter Gay nomeou de primeira agitação feminista em alcance e importância, que acabou culminando em ações semelhantes na Europa, assim como estimulou ações de repúdio acirrando a tensão em relação a emancipação feminina (WANDERLEY, 1996). Lembremos que também em 1848 houve o lançamento do *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels, embora sejam eventos de natureza díspares, eles dão o tom da agitação social e política dos anos de 1848, período fortemente marcado pelas revoltas populares na Europa, conhecida como *Primavera dos Povos*.

---

<sup>25</sup> Ao fundo, à extrema esquerda da obra, é possível ver a loba Capitolina, como assinala Camila Dazzi (2006), em sua dissertação intitulada: *Relações Brasil-Itália na arte do segundo oitocentos: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 - 1890)*

<sup>26</sup> Tradução nossa. Cf. ANDRES LACASTA, José Alberto (coord.). *Cine y violencia contra las mujeres: un enfoque caleidoscopio*, 2019, p. 212.

Esse era o contexto que alimentou o fervilhante segundo oitocentos, que em várias direções via eclodir diversos levantes populares, dando o ritmo inebriante das transformações sociais nesse período. Esse era o cenário que irrompe diante do homem, do poeta, do observador desses novos e frenéticos momentos, em que as mulheres de maneira mais concisa começavam a levantar suas vozes reivindicando mais justiça e direitos iguais. Ou, como no caso de Sêneca Falls, elas requeriam a oportunidade de participação política, pois a elas era negado o direito ao voto e a participação em qualquer organização política. Como essa nova mulher ganhou forma diante do imaginário criativo dos artistas e poetas? É sempre arriscado determinar pontualmente elementos históricos precisos que apontem influências diretas no imaginário criativo dos artistas. Todavia, se mostra profícua a ideia de que a representação profusa da mulher maléfica devoradora de homens tenha a ver com os primeiros levantes feministas. Camila Dazzi (2006), também assinala uma relação estreita no que tange os primeiros levantes feministas e a obeceção pela representação da mulher maléfica no campo da arte e da literatura:

Em fins do oitocentos, teve início uma obsessão que veio a dominar a mente masculina: a sua consolidada certeza de superioridade começava a desfazer-se frente à incipiente exigência de emancipação feminina. As primeiras reivindicações feministas, os debates a propósito do divórcio, a descrição de métodos anticoncepcionais, a busca por direitos iguais entre homens e mulheres, inclusive nas relações sexuais, os fazem perceber que o papel da mulher na sociedade está se modificando. Como reação, tem início uma cruzada moralista, através de obras literárias, médicas ou filosóficas, a fim de reafirmar o papel da mulher enquanto esposa e mãe (DAZZI, 2006, p. 143)

Erika Bornay (1990) também enfatiza que a recorrente utilização do termo *femme fatale* e a constante representação dessa figura que tomou conta do imaginário social do período foi uma reação à nova conjuntura reivindicada pelas mulheres. Estas reivindicações ameaçavam o *status quo* da sexualidade naquele momento (BORNAY apud GIMÉNEZ, 2015). É preciso não perder de vista que a representação da mulher fatal é algo longínquo como a própria história da humanidade. Lembremos que em Gênesis, no mito de Adão e Eva, a mulher comeu o sagrado fruto do conhecimento representante do bem e do mal e o casal caiu em pecado. Mas foi no findar do século XIX que a ideia da mulher sedutora e vorazmente maléfica invadiu a literatura e as artes plásticas, e Alvim Corrêa, como um artista que viveu e apreendeu seu tempo, também se

prestou em representar algumas gravuras e aquarelas onde a bela mulher é também a representação do horror devassidão humana.

Entre as produções eróticas de nosso desenraizado artista, o desenho em giz de cera e bico de pena [fig. 8], mencionado no capítulo um<sup>27</sup> é uma das imagens que mais evidencia a representação da mulher maléfica. Esta moça dotada de um corpo de belas curvas sorri enquanto envolve e possivelmente esmaga um homem entre suas pernas que já não possuem características humanas. Em suas obras de inclinação erótica, Alvim Corrêa retratou a mulher que busca independentemente da figura masculina o prazer sexual; ela parece procurar atingir o orgasmo sem que para isso necessariamente tenha que recorrer a um homem. O artista brasileiro construiu, através de suas mulheres desnudas, uma espécie de "poesia da transgressão" (SONTAG, 2015), brincando com a representação do que é profano e sagrado. Esses dois pólos, - o profano e o sagrado - que a priori são antagônicos, nas aquarelas e gravuras de Alvim Corrêa -, se unem em função do desejo e da realização sexual, remetendo sempre à figura feminina como a bela dama infratora dos bons costumes. Observemos os dois trabalhos [fig.19 e fig 20].



**Fig. 19.** Alvim Corrêa. Sem título, s,d. Bico de pena e crayon sobre papel, 35 x 27 cm. Coleção Antônio Maluf, São Paulo. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8511/alvim-correa>

---

<sup>27</sup> Cf. Capítulo 1, pg. 62

Nas duas imagens podemos observar a figura feminina nua em uma busca ávida por prazer sexual. No desenho elaborado por Alvim Corrêa, [figura 19], há a presença da mulher, a profana, que nua e de cabelos soltos se encurva sobre um ser sobrenatural. Sentada sobre uma caveira, representação da morte, a mulher desviante se deixa levar pelo prazer do sexo oral, fonte de prazer quase exclusiva de um dos corpos envolvidos nesse ato, no caso, o feminino. Quem promove o prazer na mulher é um anjo, a representação do sagrado. Em uma única imagem Alvim Corrêa evoca o sagrado, o profano e a morte. Todos esses elementos flutuam elegantemente em busca da realização do prazer sexual. O tracejado do nanquim sobre o papel dão contornos delicados a essa cena obscena. A mulher se esparrama em prazer. Seu corpo se estica, suas pernas se abrem sem pudor, seus dedos dos pés se contraem indicando os espasmos físicos causados pelo prazer sexual. Ela sorri, mostra os dentes enquanto o pequeno anjo lhe agracia a vulva. Já na aquarela figura 20, está carregada de um tom mais sombrio e bem menos leve em comparação à figura 19, temos novamente a presença do sagrado, do profano e da morte.



**Fig. 20.** Alvim Corrêa. Sem título, s.d. Bico de pena e aguada sobre papel, 29 x 20,50 cm

Coleção Antônio Maluf, São Paulo

Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8511/alvim-correa>>.

Nesta obra [fig. 20], é possível perceber a presença da mulher completamente nua e de costas para o observador. Ela parece estar em uma espécie de êxtase sexual. Seu corpo se estica para trás evidenciando suas curvas composta por nádegas corpulentas. Ela se encontra de pernas abertas, e entre elas há a presença um anjo. E, de frente para a mulher, agarrando-a pela cintura temos a figura da caveira envolta em um manto escuro. A mulher leva a mão esquerda ao rosto, parece segurá-lo com rispidez indicando que talvez ela já esteja completamente fora de si e absolutamente entregue à morte, ao se deixar levar pelo prazer libertino. Essa evocação diabólica, essa brincadeira perversa com o sagrado e o profano evidencia o desregramento dos sentidos. O apelo ao vício sexual e o uso de figuras inquietantes e cruéis, criam o que Umberto Eco (2014), nomeou como a estética do mal. As representações eróticas de Alvim Corrêa, onde o gozo sexual parece ser uma finalidade buscada pelas figuras femininas, mostram um grande estreitamento com as representações eróticas de cunho soturno e onírico de Alfred Kubin, como na figura 21, logo a seguir, onde a mulher encontra-se nua e entregue ao prazer sexual nos braços de uma figura masculina que a toca e a observa atentamente.



**Fig. 21.** Alfred Kubin. Sem título, s,d

Fonte: <<https://pt.wahooart.com/@/A29S22-Alfred-Kubin-Pesadelos-coloridas>>

Na lateral direita da obra encontra-se uma imagem enigmática de cabeça alongada e contendo seis olhos. Sua boca encontra-se aberta sugerindo que aquele ser que causa horror está

também em espanto. Como num típico pesadelo as imagens aparecem sem estabelecer grandes relações que dão sentido a toda aquela narrativa criada. É um espetáculo nonsense protagonizado por uma humanidade decadente. O tracejado delicado e bem demarcado, criando composições onde o sexo, a punição, e o sadismo se encontram, é quase uma via de regra nas representações eróticas de Alvim Corrêa. O teor decadentista é flagrante e elevado à máxima potência. A sedução e o desejo navegam nas mesmas águas em que o horror e a morte se fazem fortemente presentes.

Retomando as obras de Alvim Corrêa em que a punição feminina é exposta, observemos *Vae Victis* (s,d) [fig 22]. Nessa obra o erotismo e a sedução incitados pelas figuras femininas do desenraizado artista brasileiro dão os contornos a uma cena pesarosa de condenação da mulher. Esta que poderia ser uma prostituta ou apenas mais uma mulher reivindicando equidade de direitos e emancipação em uma sociedade hipócrita e cruel, tem como resultado de seu ato herege ou ultraje a punição dolorosa por não andar nos trilhos impostos por aqueles que rezam o moralismo. Crucificada e já condenada, a figura feminina encontra-se novamente entregue à própria sorte, como em *O Exército da Virtude não primava pela indulgência*. Ambas as mulheres estão prestes a pagar com a vida a força opressora da sociedade de seu tempo. Mas Alvim Corrêa também abordou a representação da mulher crucificada dando a ela posturas corporais que lembram a altivez da crucificada em *Tentação de Santo Antônio* (1878), de Félicien Rops [fig. 23].

Diferentemente de *Vae Victis*, (s,d) [fig. 22], em *Mulher no pelourinho* (s,d)<sup>28</sup> [fig. 24] podemos ver a postura altiva de uma mulher nua, usando meias escuras até a altura dos joelhos e uma capa escura que flameja entre o mastro e suas costas. Seu cabelo está esvoaçante lhe cobrindo parte do rosto, mas deixando sua feição exposta, onde podemos ver que ela parece nos encarar com coragem. Ainda que amarrada no mastro essa mulher não parece sentir dor, tampouco entrega que possa estar temendo pelo futuro que lhe aguarda. Em *Nu - tema alegórico*, (s,d) [fig 25], Alvim Corrêa retrata uma moça nua, novamente vestindo apenas suas meias  $\frac{3}{4}$ . Sua postura é de uma certa agressividade e enfrentamento, pois amarrada pelas pernas e braços ousa a se inclinar para frente. Do alto do tablado, prestes a ser queimada como uma bruxa na inquisição ela tem um lampejo de enfrentamento, antes que o fogo lhe consuma o corpo e apague

---

<sup>28</sup> Obra essa que foi utilizada para ilustrar a contracapa do livro *Bacos e Anas brasileiras* (1985), da poeta Yêda Schamaltz.

sua existência. Ela prontamente parece encarar o público que a condena. As crucificadas de Alvim Corrêa, [fig 24 e 25], se aproximam a representação da mulher crucificada de Rops [23].



**Fig. 22.** Alvim Corrêa. *Vae Victis*, s.d. Crayon e aquarela sobre papel, 41 x 28 cm

Fonte: reprodução fotográfica da imagem disponível no artigo de Thais Hayek (2005)

**Fig. 23.** Félicien Rops. *Tentação de Santo Antônio* (1878). Bruxelas, Bibliothèque royale de Belgique

Fonte: <<https://www.aparences.net/periodes/le-symbolisme/le-symbolisme-belge/>>





**Fig. 24.** Alvim Corrêa. *Mulher no pelourinho*, s,d

Fonte: reprodução retirada do artigo Penetrações supremas de Paulo Vieira Júnior

**Fig. 25.** Alvim Corrêa. *Nu - tema alegórico*, s,d

Fonte: reprodução retirada da dissertação de Stella Barros (1996)

Em *Tentação de Santo Antônio* [fig. 23], Rops representa uma mulher que diante da cruz se exhibe nua, e cujas longas madeixas, adornadas por uma singela fita azul no topo da cabeça, estão soltas e flamejam no ar. Ela ri de maneira sarcástica diante do apavoramento do homem que se assusta ao vê-la tomar o lugar de Cristo na cruz. Caveiras aladas com corpos de anjos voam em torno da cena enquanto Cristo, ainda com uma estaca atravessando a mão e com as costelas sangrando, parece cair para o lado direito da cruz, enquanto um ser misterioso, de vestimentas vermelhas, desponta atrás da cruz e observa toda a cena que parece lhe ser um deleite aos olhos, pois sorri de maneira bizarra. Stella Barros (1996), assinala a carga sedutora presente em *Tentação de Santo Antônio*, para a autora, nessa obra a sedução é um elemento perigoso,

sendo forçada pelo desafio da postura desregrada e desafiadora da tentação. Portando lampejos blasfemadores no olhar, ela descarta com audaciosa petulância o Cristo morto ao tomar seu lugar na cruz, e a provoca uma reação abrupta que se estampa na face desacorçada do santo, o assédio de um farsesco demônio manipulador e a contemplação plácida e conivente de um porco, todo eles envolvidos por mortíferas figurinhas aladas travestidas de caveiras. (BARROS, 1996, p. 143)

Alvim Corrêa, em sua série de mulheres crucificadas, retrata personagens de belos corpos, que ora parecem se indignar por estar no lugar da condenada, vivendo o dissabor de sua triste existência que se aproxima do fim [fig. 25], ora presas em um mastro e pondo-se como altivas profanas [fig. 24]. Mesmo que diante da morte cruel que lhes foi reservada, elas não se curvam diante do moralismo hipócrita de sua sociedade androcêntrica, mas sim, toda a violência contida nessas obras e as posturas de enfrentamento dessas mulheres parecem fazer uma alusão às mulheres que, mesmo diante de tanto impedimento, ainda ousam se impor nessa sociedade e, tendo como contrapartida de seus comportamentos de coragem, a morte cruel.

Stella Barros (1996), aborda a aquarela de Alvim Corrêa [fig 22], colocando a figura feminina no lugar da cortesã condenada, que mesmo em uma situação tão extrema não perde a beleza de seu corpo. Ela assinala essa situação como a construção de uma metáfora da punição social à qual eram submetidas as prostitutas, pois uma vez que estas se apartaram da moral e dos bons costumes sociais, elas se tornavam automaticamente merecedoras de castigos violentos, de acordo com o que lhes impinge a hipocrisia dos preconceitos sociais. A prostituição feminina era um tema comum entres os artistas do *fin de siècle*, pois como bem assinalou Baudelaire (2010), elas eram a representação do heroísmo da vida moderna, juntamente com aqueles que estavam à margem da sociedade, como os boêmios, os jogadores e os poetas, ou seja, todos aqueles que estavam destituídos de valor frente à sociedade capitalista (MENEZES, 2003). A representação das prostitutas no segundo oitocentos foram uma clara extensão da rebeldia dos artistas, ou, nas palavras de Hauser (1998), elas eram a réplica dos artistas, pois segundo o autor: é sobretudo, obviamente, a expressão da revolta contra a sociedade burguesa e a moralidade baseada na família burguesa. A prostituta é a marginal, a rebelde que se revolta não só contra a forma burguesa institucional de amor, mas também contra a sua forma espiritual natural. (HAUSER, 1998, p. 916)

A obsessão dos artistas em retratar a prostituição não configura somente um ato de rebeldia e “compaixão” por essas mulheres, o que consequentemente firma o distanciamento do artista em relação à moralidade burguesa (HAUSER, 1998). É também uma forma explicitar a decadência e a melancolia, tão presentes naquela sociedade. Colocar as figuras femininas de Alvim Corrêa na condição de representantes do universo da prostituição parece um lugar seguro uma vez que essas belas mulheres são retratadas carregadas de elementos que remontam a moda da prostituição da época. Os cabelos soltos e as meias escuras permeiam em várias de suas obras

eróticas. Porém, além de representarem as prostitutas, Alvim Corrêa parece se mostrar atento à condição feminina de seu tempo, dando assim forma ao imaginário social criado a respeito da mulher independente. A mulher que naquele momento começou a questionar papéis, não lhes interessando mais ser apenas representantes do "anjo do lar".

Essas novas mulheres causaram muito desconforto aos homens e a sociedade como um todo naquele período, pois como bem salienta Márcia Wanderley (1996), as ideias dessas novas mulheres não causavam repúdio somente ao sexo masculino, mas também às mulheres que tinham dificuldade de vislumbrar uma consciência de classe. "É assim que muitas mulheres inteligentes e instruídas do século XIX se colocaram contra a luta empreendida por seu sexo em favor de seus próprios direitos" (WANDERLEY, 1996, p, 57). Assim sendo, falar sobre a *Femme Fatale* e sobre a obsessão dos artistas simbolistas a respeito dessa figura que remonta a mitologia, é também falar sobre condição feminina e a luta de classes. Ao passo que no segundo oitocentos as mulheres começaram a reivindicar direitos iguais, pesou sobre elas uma força contrária que insiste em reforçar os papéis das mulheres como servas da sociedade, onde seus corpos estavam sob a tutela de seus maridos e do Estado.

No período finissecular os valores foram fortemente abalados e a obsessão pelo mito da mulher fatal marca a confluência com a modernidade e a urbanização (ASSUNÇÃO, 2012). Em *Reflexions sur le mythe de la Femme Fatale* (2012), Luisa Assunção cita Anne Higonnet para se referir à construção do arquétipo da mulher fatal. Para a autora, Anne Higonnet explica que os arquétipos femininos ganham vigor particularmente em um período de crise, seja por uma renovação de formas ou temas, seja por uma repetição pura e simples" (HIGONNET apud ASSUNÇÃO 2012).

Revisitarmos a fixação da arte e da literatura pelo mito da mulher fatal a luz de seu contexto social parece criar um epítome romântica do decadentismo que se instaura no findar do século. Alvim Corrêa, em suas inúmeras mulheres desnudas, parece nos lembrar da violenta condição feminina de seu tempo, ao passo que também explora a nudez feminina em toda sorte de poses e a escancara ao deleite do voyeur. Suas pequenas representações de *femme fatales* parecem ter se resguardado muito mais ao papel das sedutoras sorradeiras, à mulher fatal, demoníaca, informe, devoradora de homens. A mulher fatal maléfica, devoradora de homens, até

onde foi possível localizar, Alvim Corrêa representou através de uma sorridente moça que se deleita em esmagar sua vítima [fig.8].

Em suas demais gravuras e aquarelas, nos deparamos mais com a versão da mulher que está imersa em desejo e provoca sonhos eróticos, o que também é uma face da mulher fatal, pois elas são a transposição artística da mulher que busca o prazer sexual. Estas não valorizam os laços familiares e estão pouco preocupadas com os valores morais. São mulheres que conduzem o homem à ruína moral, e que por fim levam à morte através dos duelos de honra (DAZZI, 2006). Na gravura *O Sapato* (s,d), [fig. 26], por exemplo, podemos observar uma jovem dama que parece apenas estar entregue ao prazer individual. Nessa gravura podemos ver no primeiro plano uma mulher nua, em um quarto adornado apenas com uma cama e uma mesa de canto.

A mulher apoia sua perna direita sob a cama enquanto a esquerda se estica e apenas a ponta do pé, quase saindo do sapato, toca o chão. Seu corpo nu se estica, sua cabeça com seus cabelos semi soltos foi jogada para trás, seus olhos fechados e o semblante satisfeito parece indicar que esta está imersa no prazer erótico. Suas mãos seguram um objeto perto de sua vulva, incitando que talvez ela esteja lhe provocando carícias, sendo a fonte de seu próprio prazer. Nesse momento, essa mulher se afigura muito mais sedutora que fatal. Na gravura [fig. 27], Alvim Corrêa retrata com algum humor perverso e toques de ludicidade erótica, a fascinação da jovem mulher pelo falo. Nessa figura [fig. 27] podemos ver uma mulher que, sentada ao chão, observa atentamente pequenos pênis que como uma forma de arbusto florido brotam do chão, convidando a jovem desnuda para que deles se aproxime. Ela, com a mão na boca em um ato de surpresa, parece se sentir atraída por aquela pequena representação falocêntrica.

O austríaco Franz von Bayron [1866 - 1924] pintor de imagens eróticas também se utilizou da mesma temática falocêntrica [anexo A14 e A15], construindo uma relação bizarra entre a representação onírica do pênis e jovem mulheres, aludindo o universo dos sonhos onde imperam o inconsciente e os desejos bizarros. Sem nenhum pudor, construindo obras para talvez alimentar o mercado dos postais pornográficos. Assim sendo, não cabia nenhum pudor. São inúmeras as representações no *fin de siècle* da mulher fatal, impiedosa, que parece estar buscando sempre esmagar, torturar os homens que as circundam. Alfred Kubin e Félicien Rops fizeram uso da mesma temática, da mulher sob um cavalo de balanço [fig. 28 e fig. 29] fazendo uso de uma ludicidade bizarra para se referirem ao imaginário popular que rondava, em especial na mente

masculina, sobre essa nova mulher que, ao questionar seus papéis sociais, foi transposta pelos artistas como um ser perigoso e destituído de qualquer piedade.

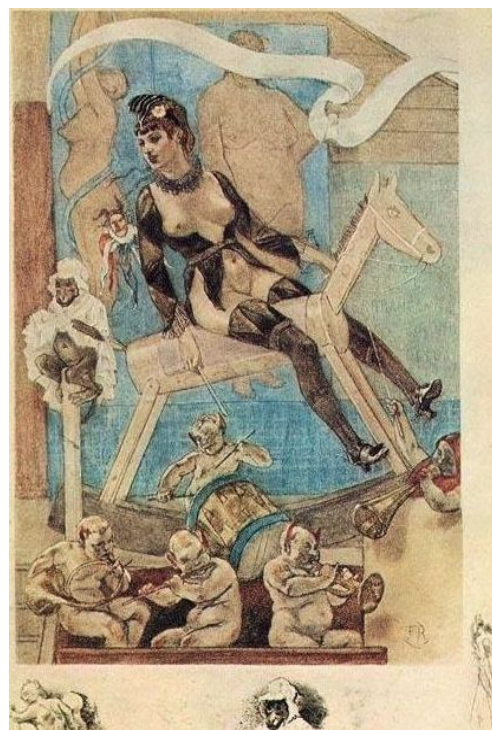
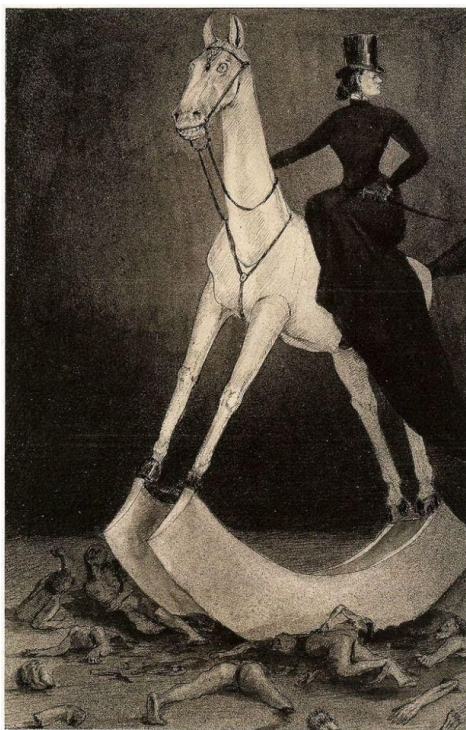


**Fig. 26.** Alvim Corrêa. *O sapato*, s.d. Gravura em metal. 15, 5 x 12cm. Coleção Antônio Maluf. São Paulo  
Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8511/alvim-correa>>



**Fig. 27.** Alvim Corrêa. Sem título, (1907). Gravura em metal. 12 x 8cm. Coleção Antônio Maluf. São Paulo  
 Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8511/alvim-correa>>

Na gravura *Lady on the horse* (1901) [fig. 28] de Alfred Kubin, a mulher vestida de amazona à moda da época do XIX, monta um cavalo de balanço que possui grandes e afiadas lâminas aos pés. No chão é possível ver corpos dilacerados. Há troncos, pernas e braços espalhados no chão daquele ambiente. O cavalo que faz uma alusão ao cavalo de madeira, típico brinquedo infantil, possui uma expressão bizarra, seus olhos arregalados e boca que mostram os dentes cerrados escancaram o tom nefasto da obra. A mulher sequer olha em direção a suas vítimas. De chicote na mão ela olha para trás como que espreitando o aparecimento de novas vítimas. Já na representação da amazona fatal de Rops, intitulada *Woman on a Rocking Horse* (1870) [fig. 29], a mulher que vestindo apenas meias escuras na altura dos joelhos, sapatinhos de salto e uma blusa de mangas compridas preta e aberta, deixando seus seios e todo o tronco de seu corpo exposto, não cavalga um cavalo de madeira de feições bizarras. Esse se assemelha demais à representação do lúdico brinquedo infantil. Ele não possui lâminas e ela não está brincando de dilacerar ninguém, mas ainda sim há um tom soturno em meio ao delicado tratamento cromático da obra, que dá a ela um leve ar adocicado que imediatamente contrasta com o ar bizarro que a obra expele.



**Fig. 28** Alfred Kubin. *Lady on the horse*(1901)

Fonte: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_lady\\_on\\_the\\_horse.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_lady_on_the_horse.jpg)>

**Fig. 29** Félicien Rops. *Woman on a rocking horse* (1870)

Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/felicien-rops/woman-on-a-rocking-horse>>

O cenário posto por Rops remete ao imaginário sórdido circo dos horrores em tom erótico. A bela dama nua cavalga um cavalo de balanço enquanto atrás dela, o que parece ser uma espécie de poster, ilustra duas grandes figuras femininas nuas. Há um macaco sob uma estaca na lateral esquerda da obra, e este veste roupas que remetem à indumentária de crianças recém-nascidas. No chão há pequenos diabinhos trocando instrumentos musicais, orquestrando aquele cenário carregado de erotismo e horror. Das diversas representações da *femme fatale* que é possível encontrar na tradição da História da Arte, a figura de Salomé tornou-se uma obsessão em particular no imaginário criativo dos artistas do fim do século XIX, e parece que nenhum pintor se fascinou mais pelo mito da atraente e perigosa dançarina - que, segundo a tradição bíblica, causou a decapitação de João Batista - do que Gustave Moreau [1826 - 1898]. O pintor deixou um grande acumulado de óleos, aquarelas e desenhos como prova de sua obsessão por essa exótica figura (Hutcheon; Hutcheon 2013). A Salomé recriada por Moreau também parece

ter fascinado o escritor Joris-Karl Huysmans que a evocou em seu romance *Às Avestas*, lançado em 1884.

O romance de personagem único, nos apresenta como protagonista o rico Jean Des Esseintes. Este jovem rapaz é uma encarnação do clima de mal-estar comum presente no decadentismo. Ele era marcado pelo tédio e por uma vida que não exigia nenhum sacrifício, dada a facilidade que o conforto financeiro lhe proporcionava. O gosto literário de Des Esseintes corrobora para a criação de sua aura melancólica. Ele era leitor de Edgar Allan Poe e Baudelaire, e em aspecto geral tinha pouco apreço pela literatura francesa contemporânea pois, para ele, essa literatura era permeada de romances que atribuía a dor existencial quase exclusivamente "à má sorte de um amor desprezado ou aos ciúmes do adultério" (HUYSMANS, 2011, p. 210). Depois de Baudelaire, era assaz restrito o número de livros franceses alinhados nas suas estantes. Des Esseintes mostrava-se seguramente insensível às obras ante as quais é de bom gosto a pessoa pasmar-se. "*O Largo riso de Rabelais* e a sólida comicidade de Molière não conseguiam diverti-lo [...]", (HUYSMANS, 2011, p. 210 - 211). Seu gosto supérfluo e extravagante transpareciam em suas vestimentas, o que lhe rendeu de maneira justa a reputação de excêntrico. Ele gostava de se vestir com trajes de veludo branco e coletes enfeitados com ouro. Dava jantares pomposos e pregava para seus convidados sermões sobre o dandismo.

Dominado pelo tédio e vivendo pelo deleite estético, Des Esseintes mandou comprar uma tartaruga para enfeitar o seu novo e belo tapete que ornava a sala. Não satisfeito com o resultado cromático da interação da tartaruga com o tapete, encomendou então todo tipo de pedras preciosas para enfeitar o casco da tartaruga, desde que essas pedras não fossem diamantes, pois para Des Esseintes, o diamante estava deveras banalizado pois muitos comerciantes enfeitavam o dedo mínimo com essa pedra. Não é de se espantar que esse jovem culto e de hábitos singulares fosse se atrair particularmente por duas das representações da Salomé feita por Gustave Moreau, sendo *A Aparição* (1876) a que mais lhe provocava inquietação. Joris-Karl Huysmans, faz uma elaborada descrição da obra para dar o tom ao fascínio hipnotizante que seu personagem sentia por aquela representação inequívoca da *femme fatale*. Observemos uma fração dessa descrição a seguir:

Ela está quase nua; no ardor da dança, os véus se desataram, os brocados escorregaram; um gorjal lhe aperta o talhe qual fosse um corpete e, à semelhança de broche soberbo, uma jóia maravilhosa dardeja clarões na ranhura dos seus dois seios [...]. A horrível cabeça



flameja, sempre a sangrar, pondo coágulos de púrpura sombria na ponta da barba e dos cabelos [...] (HUYSMANS, 2011, p. 123).

Ele se sentia hipnotizado pelo horror. A mulher ardente e cruel, o portal para todos os males e a morte deixava Des Enseintes fascinado. Até onde conseguimos verificar, Alvim Corrêa parece não ter se dedicado a elaborar representações da mulher fatal aos moldes do mito da Salomé como fizera Gustave Moreau, (anexo A16), Gustav Klint (anexo A17), ou Franz von Stuk (anexo A18). As mulheres fatais do artista brasileiro, pareciam ter seu teor maléfico suavizado, nesse sentido. Como cita Stella Barros (1996), a figura feminina de Alvim Corrêa,

não é um símbolo inequívoco da mulher fatal. Se a dedução cabe, talvez é apenas tangencial, pois no mais das vezes, para Alvim Corrêa, como tom dominante, a mulher parece estar mais interessada, enquanto cúmplice, em tirar proveito máximo da libertinagem prazerosa do que no vil papel de manipulador de homens. Ao adotar uma conduta inconsequente, ela tende a transformar-se em vítima, a ser explorada e difamada, podendo por isto vir a padecer sempre ela - penas amargas. (BARROS, 1996, p. 148 - 149).

As mulheres desnudas de Alvim Corrêa podem de fato não ser um símbolo inequívoco de mulher fatal, mas ainda sim, elas são figurações ora em maior ou menor grau do imaginário da mulher fatal, pois a mulher fatal não necessariamente repousa apenas no grau da violência, ela pode também ser essa mulher que com humor brejeiro convida e seduz sua vítima a se aproximar de maneira despreocupada.

Elas são a representação do desprezo à formalidade, aos laços familiares e à violência que pesam e tentam dominar os corpos dessas mulheres que àquela época começaram a sacudir as estruturas patriarcais fazendo abalar também a condição masculina. Assim sendo, parece possível ver a personalidade da mulher fatal como algo pendular. O fato de ser fatal não a impede de ser também vítima. Yêda Schmaltz (1985), faz uma observação apaixonada a respeito das mulheres desnudas de Alvim Corrêa, chegando a classificá-lo como um artista feminista, como citado no capítulo um, dado o quanto ele evocou a temática da mulher vítima marcada pela violência opressora de uma sociedade cruelmente misógina. Essa parece ser uma hipótese atraente, mas não muito profícua, pois em sua série de obras eróticas, essas mulheres estão expostas em diversas poses. Seus corpos se exibem em prazer [fig. 23] ou se esticam em agonia (anexo A19). Ora fazem alusão ao amor lésbico (anexo A20 e A21), símbolo do heroísmo decadente da

modernidade segundo Baudelaire, ora apenas repousa nu, sentado em uma escada com a mão direita apoiando a cabeça perdida em pensamentos (anexo A22).

Essas diversas representações femininas de corpos desnudos e sensuais resultaram em um acumulado de imagens capazes de atender um mercado voyeur visando provocar pensamentos eróticos em seus observadores. Assim sendo, não cabe categorizar as mulheres desnudas de Alvim Corrêa em classificações morais, assim como não cabe classificar a arte de maneira geral nessas categorias, por mais tentador que seja. As obras eróticas do desenraizado artista brasileiro navegam em diferentes temáticas, mas possuem como fio condutor justamente o erotismo, mostrando o quanto o jovem artista estava atento às produções que o circundam, colocando-o no centro da tendência decadentista do século XIX.

Suas aquarelas, gravuras e desenhos eróticos, quase todos em pequeno formato também nos revelam que, além de estarem em profunda confluência com as tendências artísticas de sua época, também nos revelam de maneira sutil o drama de sua vida, marcado por uma produção febricitante e multifacetada, porém completamente comprometida pela sua delicada saúde, tendo sua vida abruptamente interrompida em 7 de julho de 1910.

### **Capítulo 3.**

#### **O *fin de siècle* brasileiro: a estética do corpo feminino em nome da construção de uma identidade nacional**

Ao apontar que Alvim Corrêa acrescentou à arte nacional uma produção um tanto quanto incomum em relação aos seus contemporâneos, como afirmou Texeira Leite ao dizer que "no panorama da arte brasileira de fins do século XIX e início do século XX, seria inútil procurar alguém que se lhe pudesse comparar" (LEITE, 1965, p. 23), é pertinente pontuar algumas diferenças do contexto cultural brasileiro e europeu no que se refere às condições da produção artística a fim de evitar comparações equivocadas ou o enaltecimento desmoderado de alguma produção em detrimento de outra. É preciso entender quais eram as condições do fazer artístico para os artistas acadêmicos brasileiros, para então explorarmos como a nudez da figura feminina foi representada na arte nacional. Assim sendo, esse é um possível caminho inicial para adentrarmos ao universo da produção nacional do fim do século XIX para então

buscarmos compreender a arte acadêmica do referido período.

Sônia Gomes Pereira (2012), logo na introdução de seu artigo intitulado *Revisão Historiográfica da Arte Brasileira do Século XIX*, afirma de maneira contundente o que antes se configurava como uma infeliz hipótese: a arte brasileira do século XIX é estigmatizada. (Pereira, 2011, p. 87). E esse estigma recai na arte acadêmica, fazendo com que seu conceito seja tomado como um adjetivo pejorativo, conseqüentemente encarando-o a contrapelo de sua importância. Um pouco antes de Sônia Gomes Pereira, Texeira Leite (2007), também já havia denunciado o tom estigmatizado que incidiu sobre a arte brasileira do século XIX, fazendo com que a mesma, plena de potência, permanecesse quase esquecida e pouco estudada por nossos historiadores da arte; A riquíssima e multifacetada arte brasileira do século XIX continua sendo um vasto e desconhecido território escancarado a nossos historiadores da arte, os quais infelizmente, salvo raríssimas exceções, insistem em enquadrá-la, por comodismo ou ignorância, na vala comum daquilo que definem apressada e pejorativamente como academicismo. (LEITE, 2007)

A fim de buscar minimizar os efeitos prejudiciais de uma visão precipitadamente negativa em relação à produção nacional do século XIX, Sônia Pereira (2012), propõe como contrapartida uma revisão crítica do termo arte acadêmica buscando uma melhor conceituação dessa palavra em relação aos estilos artísticos. Para tanto, o primeiro apontamento que a autora faz no que tange a confusão conceitual envolvendo a arte acadêmica, diz respeito à visão equivocada que levou a tratar o neoclássico como sinônimo de acadêmico. É preciso não perder de vista uma percepção importante: "*acadêmico* não é um estilo, mas um modo específico de ensino e produção artísticos, caracterizado pelo respeito a um sistema determinado de normas". Continua Sônia Pereira (2011): Na historiografia tradicional, havia-se cristalizado a ideia de que o nosso século XIX vegetara alienadamente no "neoclassicismo ou academicismo", até ser sacudido pelo modernismo no início do século XX, mais especificamente das décadas de 1910 e 1920. (PEREIRA, 2011, p. 90)

Felizmente, nos anos de 1970 e 1980 começaram a surgir estudos que buscaram combater a ideia de que a arte brasileira do século XIX se configura como uma arte "menor" por ser acadêmica e demasiadamente ligada ao tradicionalismo europeu. Livros como *História Geral da Arte no Brasil* e *Arte no Brasil*, nos quais seus autores já trabalhavam com a ideia de que estilos artísticos tais como o romantismo, realismo, impressionismo e simbolismo, não

passaram despercebidos pelos artistas brasileiros (PEREIRA, 2011). Jorge Coli (2005) em *Como Estudar Arte Brasileira do Século XIX*, aponta que a restauração de obras realizada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, como a *Batalha do Avaí* (1877), (anexo A23), de Pedro Américo [1843 - 1905], e a *Batalha dos Guararapes* (1648 - 1649), (anexo A24) de Vítor Meirelles [1832 - 1903], se deu como uma forma de reação e até mesmo reparo ao desdém atribuído por longos anos às produções vistas pejorativamente como acadêmicas.

Todavia, o olhar que marcou de maneira negativa a arte acadêmica não é um atributo exclusivo ao Brasil, mas sim decorrente das pretensões modernistas, que trouxeram consigo o mito da apoteótica modernidade e que previa a constante superação do que foi produzido anteriormente, especialmente quando o assunto se referia a estilos artísticos. As profundas transformações que se deram no âmbito social e econômico, especialmente na segunda metade do século XIX, causaram alguns sintomas sociais que foram trabalhados em demasia pelos artistas visuais e pela literatura deste período. Lançar o olhar para essas diferentes formas de descrever um momento histórico é uma forma profícua de se tentar captar a aura de uma época. A segunda metade do século XIX brasileiro foi marcada por uma forte necessidade de se construir uma ideia de identidade nacional, e esse movimento não veio na contramão das tendências de outros países no Ocidente. Muito pelo contrário, o sentimento de nacionalismo nesse período havia se espalhado por todo o continente, sendo esta uma das forças políticas que mais caracteriza essa fase: O nacionalismo é a força política mais característica dos séculos XIX e XX. Como os séculos XVI e XVII podem ser chamados de séculos das guerras de religião, o final do século XVII e o século XVIII de séculos do iluminismo, o século XIX e o XX, pode ser dito, são séculos do nacionalismo (VOSSLER, apud PAULA, 2008).

Havia na Europa todo um entusiasmo no que se refere à construção de uma identidade nacional bem consolidada. Foi o período marcado pelo forte desenvolvimento das forças produtivas, decorrente da Revolução Industrial Inglesa e pela implantação das instituições da Revolução Francesa (LESSA, 2008). No Brasil, através da proclamação da maioria de D. Pedro II, em 1840 - momento histórico também conhecido como *golpe da maioria*, pois D. Pedro II foi declarado maior de idade quando tinha apenas quinze anos - veio o fim do período regencial (1831 - 1840) com o intuito de cessar o conturbado período de revoltas que ameaçavam a estabilidade do poder central, sendo a *Guerra dos Farrapos* (1835 - 1845) um

dos principais movimentos de revolta contra o governo Imperial do Brasil. Isto posto, o Brasil, agora separado de Portugal, tinha o objetivo então de criar uma ideia de nação americana, mas esse desejo não encontrava-se em solo firme pois a própria ideia de nação vivia um forte processo de tensão e negociação, dado que, embora o Brasil tenha se tornado um país independente, os laços com a metrópole permaneceram ainda fortes. A concepção da ideia de uma nacionalidade passa impreterivelmente pelo viés da cultura, sendo a produção artística um forte motor para tal propósito. Segundo Rios (1942), ficou a cargo da Academia desenvolver um papel determinante no que se refere à construção de uma cultura figurativa brasileira. Além disso, a coroação do imperador encerrou de modo gradual um período de turbulências internas e de dificuldades administrativas que haviam constituído, em grande parte, um impedimento à promoção pública das artes (RIOS apud MIGLIACCIO, 2015, p. 175).

Victor Meirelles (1832 - 1903), pintor catarinense e um dos principais propagadores da criação de uma identidade visual brasileira, que aliava um nacionalismo romântico e o indianismo em prol de uma estética de construção de uma nacionalidade. A obra *A Primeira Missa no Brasil* (1860), [Fig. 30], conservada hoje no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, foi pintada em Paris por Victor Meirelles quando ele ainda era aluno bolsista da Academia. A maior fonte de inspiração para elaboração dessa obra foi retirada da carta de Caminha (1450 - 1500), e "transmitia a imagem idílica da conquista que o império queria apresentar ao público do país e do exterior" (RIOS, 2005, p. 178).



**Fig. 30.** Victor Meirelles. *A Primeira Missa no Brasil*, 1860. Óleo sobre tela, 268 x 356 cm.  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.  
Fonte: <[http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/1978\\_original.jpg](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/1978_original.jpg)>

A obra de Meirelles nos apresenta um esquema compositivo carregado de elementos iconográficos que fazem referência direta à paisagem natural brasileira, retratando o momento em que Pedro Álvares Cabral, denominado como descobridor do Brasil, mandou rezar a primeira missa à tradição católica, como um ato simbólico de demarcação de território e imposição da fé católica sob o novo solo dominado. Segundo Luciano Migliaccio (2005), alguns elementos foram retirados meticulosamente da carta de Caminha, como a questão cromática. A cor local, composta de tons vibrantes dão o tom à exuberância de uma natureza selvagem, praticamente ainda inexplorada pelo homem, sendo essa uma imagem que permeia fortemente no imaginário fundador de uma nação brasileira. A imagem *A Primeira Missa no Brasil*, foi reproduzida em toda parte, nos livros didáticos, nas imagens populares e foi até mesmo citada no cinema nacional, demonstrando o papel que a pintura histórica desempenhou na criação de uma imagem coletiva de nação (MIGLIACCIO, 2005, p. 181). O filme *O descobrimento do Brasil* (1937), do diretor Humberto Mauro, recriou de maneira bastante fidedigna a pintura de Meirelles, "não se trata de uma cena simplesmente inspirada no quadro de Victor Meirelles, mas sua mais fiel reprodução cinematográfica". (LINO, 2001).



**Fig. 31** Cena do filme *O descobrimento do Brasil*. Direção de Humberto Mauro.  
Rio de Janeiro: Instituto do Cacau da Bahia (1937)

**Fig. 30** Victor Meirelles. *A Primeira Missa no Brasil*, 1860. Óleo sobre tela, 268 x 356 cm.  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.  
Fonte: <[http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/1978\\_original.jpg](http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/1978_original.jpg)>

Fonte: <<https://arteref.com/wp-content/uploads/2016/06/O-descobrimento-do-BRasil.jpg>>

O roteiro do filme foi criado a partir da carta de Caminha, e esta relata detalhadamente as características da nova terra, tanto em relação aos atributos naturais quanto humanos. Logo, o longa metragem se caracteriza como uma análise daquele que veio a ser o primeiro documento oficial brasileiro (LINO, 2001). O cinema, em especial nos anos 1930 colaborou para a política de criação de um imaginário nacional assim como a arte pictórica tanto fez na segunda metade do século XIX. Ambas as formas de arte estiveram interessadas em inventar e reinventar narrativas de um imaginário.

A relação do filme com o imaginário pictórico é outro aspecto importante a ser destacado. Se já na segunda metade do século XIX o tema do descobrimento, delimitado pela historiografia, passa a ser também objeto da arte acadêmica, ao final do século, com as proximidades do quarto Centenário do Descobrimento, os grandes panoramas e livros didáticos servem à educação cívica das massas, assim como o cinema passaria a servir na década de 1930 (Morettin, 2000, p. 153). Por exemplo, o quadro de Victor Meirelles, *A primeira missa no Brasil*, de 1861, quando tomou a forma de panorama de grandes dimensões, em 1888, já era quase cinematográfico: a imprensa afirmava que “oferecia ao visitante a sensação igual à que poderia ter observado o fato verdadeiro” (MORETTIN, apud TRINDADE, 2010).

Outro ponto de grande relevância no que se refere à diferenciação entre o ambiente artístico europeu no qual Alvim Corrêa estava inserido e as condições para a elaboração das produções brasileiras do mesmo período, diz respeito à complexidade e dinamicidade de como o sistema das artes no velho mundo funcionava.

A cidade de Paris, especialmente na segunda metade do século XIX alcançou o status de metrópole cultural. Era rumo à cidade luz que muitos artistas brasileiros seguiam em busca de uma boa formação artística. O ambiente cultural que lá encontravam era dos mais fervilhantes e dinâmicos e muito disso se dava como consequência do elaborado sistema oficial das artes na cidade. Segundo Sônia Pereira (2008), o sistema acadêmico contava com uma rede complexa formada pela Academia de Belas Artes, que se responsabilizava pela doutrina indicando os professores, e a Escola de Belas Artes que por sua vez se dedicava às aulas teóricas e práticas de desenho. Além desses dois elementos, na cidade funcionavam diversos ateliês externos.

A Academia Julian, inaugurada em 1867 pelo pintor Rodolphe Julian, acabou se tornando protagonista no período de efervescência artística e destino almejado por muitos artistas brasileiros. Foi nessa Academia que se deram os primeiros anos de formação profissional de Henrique Alvim Corrêa, que nela ingressou no ano de 1893. Passaram por lá também Rodolfo Amoedo, Pedro Américo, Henrique Bernardelli, Almeida Júnior e Georgina Albuquerque, entre outros artistas acadêmicos.<sup>29</sup> Já no que se refere ao ambiente cultural brasileiro, a Academia Imperial de Belas Artes concentrava todas as funções do labor artístico e em especial, não haviam ateliês externos o que em muito enfraquecia círculo artístico nacional.

Assim, as aulas práticas tinham que ser dadas dentro da academia, que também era responsável pelo julgamento e pelos concursos, além da organização das exposições gerais. Não é portanto de se estranhar que pouco se faça na parte doutrinária [...]. Em grande parte por esse motivo, o controle de nossa Academia nunca atingiu o rigor que havia na França. Muitas retaliações e punições originavam-se de divergências pessoais, movidas em grande parte pela disputa por um espaço profissional exíguo. (PEREIRA, 2008, p. 29)

---

<sup>29</sup> Cf. *A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX* (SIMIONI, 2005). Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702005000100015](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100015)



A seguir observaremos um pequeno conjunto de obras elaboradas por artistas acadêmicos brasileiros que retratam o corpo nu feminino enquanto corporeidade, ou seja, enquanto unidades narrativas disseminadoras de significados, que aqui, em maior ou menor grau, evocam um ideal de arte nacional. Este conjunto de obras possui como elo de ligação o viés erótico que se dá através da representação da figura feminina, que por sua vez é o fio condutor de toda a pesquisa.

Yves Michaud em *O Corpo nas Artes Visuais* (2011) chama a atenção para o quanto a representação do corpo é um campo de construções de narrativas e debates ideológicos, e representá-los através do desenho, escultura e fotografia perpassa pela captação desse corpo nu. É preciso primeiramente despi-lo, dissecá-lo, compreender através de um olhar radiográfico as sutilezas da composição carnal/material daquela forma humana, para então depois representá-lo, ou seja, vesti-lo de arte.

Segundo o historiador da arte Kenneth Clark, o nu não se caracteriza somente como um corpo despido em uma situação imprópria, mas é uma construção que em muito contribuiu para a propagação de um ideal de beleza de um determinado momento histórico. No âmbito artístico, a representação da nudez espera como contrapartida o olhar educado do observador, pois o nu artístico, termo originário do século XIX, especialmente o nu feminino, era uma encarnação do belo ideal (CLARK apud OLIVEIRA, 2013). Para adentrarmos ao universo da representação do corpo, seja ele vestido ou nu, é substancial não perdermos de vista que o corpo está muito mais sujeito aos preceitos históricos e submetido aos fatores sociais que à biologia em si, uma vez que nem o próprio caminhar e o falar se dão como fenômenos puramente naturais e instintivos. Portanto, apreender a representação do corpo se mostra um terreno delicado onde as intenções individuais dos artistas devam ser consideradas mas elas se emaranham com o contexto social no qual fazem parte. Denise Bernuzzi de Sant'Anna em *Políticas do Corpo* (1995) diz que a tentativa de controle e manipulação do corpo está na ordem do paradoxal, sendo impossível compreendê-lo e explicá-lo em poucas linhas, pois:

seu conhecimento é interminável tanto quanto são diversificadas as bases culturais que da medicina à religião, passando pela filosofia e antropologia, o constituem e o transformam. Lugar da biologia, das expressões psicológicas, dos receios e fantasmas culturais, o corpo é uma palavra polissêmica, uma realidade multifacetada e, sobretudo, um objeto histórico. Cada sociedade tem seu corpo, assim como ela tem sua língua. E do mesmo modo que a língua, o corpo está

submetido à gestão social tanto quanto ele a constitui e a ultrapassa.  
(SANT'ANA, 1995, p. 12)

Assim sendo, o corpo enquanto objeto representado abarca em si marcas de uma sociedade. É revelador de um período, de costumes, de códigos, está submetido a discursos, e portanto é uma ferramenta potente para a elaboração de narrativas. Stephanie Batista (2010) aborda o corpo como uma unidade polissêmica, pois este aglutina em si a união de elementos materiais e espirituais, assim como diz respeito às subjetividades pois:

É também síntese dos sonhos, desejos e frustrações de sociedades inteiras, pois o múltiplo sentido do corpo pede múltiplos olhares. Este objeto ganha ao longo do século XIX novas atenções de disciplinas, como a medicina, as ciências biológicas, o discurso higiênico, o eugênico e a educação física. Tais conhecimento visualizam-se cada vez mais nítidas em desenhos, caricaturas e fotografias, no cotidiano e nas artes maiores, como se a arte na sua textura pictórica, no traço, no desenho, fornecesse a matéria para imaginar a realidade do corpo.  
(BATISTA, 2010, p.127)

Juliana Borges em *Encarceramento em Massa* (2019) também contribui fortemente com a reflexão a respeito do corpo enquanto "campo de batalha" ideológico, portanto, como unidade passível de manipulação para então se transformar em uma espécie de "janela cultural". Segundo a autora, o corpo também é memória e nele muitas vezes fica inscrito seus relatos de luta e resistência, podendo então ser visto como um documento legítimo, vivo e em constante movimento, "em outras palavras, o corpo não é apenas uma tábua de inscrições, mas um espaço de lutas constantes" (BORGES, 2019, p. 48). Isto posto, a representação da figura feminina em sua nudez e teor erótico no academicismo brasileiro da segunda metade do século XIX estava a cargo de uma história específica. Em maior ou menor grau era mandatório que os artistas acadêmicos, além de nos darem representações de belas mulheres desnudas, evocarem também uma certa brasilidade em seus trabalhos a fim de contribuir com um acervo de arte com identidade nacional.

*Moema* (1866), [fig. 32], a lânguida índia produzida por Victor Meirelles, vem a acrescentar ao escopo de obras que compõem o projeto de uma identidade nacional atrelada ao indianismo, esta que foi uma corrente fortemente desenvolvida na literatura; tanto na prosa,

como no romance *Iracema* (1865), de José de Alencar, que narra a trágica história da "índia de lábios de mel" que se apaixonou pelo colonizador português de nome Martim Soares, assim como na poesia de Gonçalves dias [1823 - 1864].



**Fig.32** Victor Meirelles. *Moema* (1866). Óleo sobre tela, 129 x 190 cm. MASP, São Paulo  
Fonte: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/0267-p---site.jpg>>

Victor Meirelles inspirou-se no poema *Caramuru* (1863) do frei Santa Rita Durão [1722 - 1784], que narra os primeiros contatos dos europeus com os nativos brasileiros. O poema descreve a trágica história de amor vivida por Moema que se apaixonou por Diogo, este um colonizador português, que após um naufrágio passou a viver entre os índios, mas que tempos depois teve a oportunidade de retornar para a Europa, deixando para trás Moema. Esta, inconformada com a partida de seu jovem amante, se atira ao mar na tentativa de alcançar o navio no qual Diogo havia deixado o continente. Sem sucesso, a índia veio a morrer afogada no mar. No primeiro plano da obra, a bela ainda que morta índia de Victor Meirelles encontra-se ao chão da praia. Solitária em seu fim trágico, seu corpo é um corpo abandonado em meio a uma paisagem de nuances paradisíacas, um retrato de uma natureza quase intocada. Seus cabelos se espalham nas areias, o adorno composto por coloridas penas de pássaros que contorna de maneira incompleta sua cintura é o elemento que mais apresenta cores vibrantes na obra, pois o tom cromático de toda a composição de gradação ocre remete ao crepúsculo, retratando o momento em que o dia encontra-se com a noite, selando a trajetória de vida da índia Moema.

No segundo plano da composição, é possível observar algumas formas humanas que saem da mata: Moema parece ter sido avistada por um grupo de pessoas, talvez membros de sua mesma etnia indígena. Ainda no segundo plano, mas ao lado mais próximo ao direito da composição, parece haver duas pessoas, onde elas, com formas que remetem a um corpo masculino, se volta para trás rumo à mata, de braços erguidos talvez para chamar mais pessoas para ver ou socorrer a pobre índia, mas naquela altura nada poderia ser feito. Moema já era um corpo inerte e frio. Stephanie Batista (2010) aponta uma relação direta entre a índia de Meirelles, o pálido cadáver banhado pelo mar e, a figura erótica feminina da *femme fatale*. A autora aponta a relação ao enxergar semelhanças entre a pintura e o poema de Charles Baudelaire, *La Chavelure - A Cabeleira* - que encontra-se em *Flores do Mal* (1857): Meirelles, traduz o poema para uma linguagem visual com matéria pictórica que consegue passar além da carne dramaticamente iluminada também a experiência de outros sentidos (odor, peso), explorados nos versos de Baudelaire (BATISTA, 2010, p. 140).

O nu feminino produzido por Meirelles é um claro exemplo do quanto a representação do corpo feminino na arte também estava aliada à propagação e fundamentação de um imaginário ideal de uma nacionalidade. O que Meirelles faz através de sua figura feminina é transpor para a tela a alusão da relação histórica tensa e provida de várias facetas trágicas da fundação da uma nação brasileira e sua relação com o colonizador. Na história da humanidade, há sempre algo de trágico no encontro entre colonizadores e nativos e, através de *Moema*, [Fig. 32], Meirelles não hesitou em explicar tal tragédia através da representação da curvilínea e bela índia, meticulosamente despida abandonada à própria sorte na beira da praia. As próximas três obras a serem analisadas, sendo elas *A Carioca* (1888) de Pedro Américo [1843 - 1905], *Estudo de Mulher* (1884) de Rodolfo Amoedo [1857 - 1941] e *A Messalina* (1886) de Henrique Bernardelli [1857 - 1936], foram concebidas em um momento histórico específico onde a AIBA passava por uma importante e turbulenta série de modificações internas, combinadas a um período de forte crise financeira que trouxeram dificuldades até mesmo para a boa continuidade dos prêmios de viagem.

Segundo Sônia Pereira (2008), a partir de 1880 a AIBA sofre algumas mudanças que não impactam fortemente no sistema de ensino, mas que trouxeram modificações no corpo docente da instituição. Nomes consagrados como Victor Meirelles e Pedro Américo deram espaço a uma nova geração de professores, como Rodolfo Amoedo e Modestos Brocos (1857 -

1936), pintor espanhol radicado no Brasil. Rolfo Bernardelli assume a direção em 1890, ano em que sai o decreto de reformulação da instituição, deixando de se chamar Academia Imperial de Belas Artes, passando então a ser reconhecida como Escola Nacional de Belas artes. Todas essas modificações também implicaram em um novo endereço para a reformulada instituição. A nova Escola foi transferida do antigo prédio construído por Grandjean de Montigny (1776 - 1850), (anexo A25), localizado na Travessa das Belas Artes, para o prédio onde hoje funciona o Museu Nacional de Belas Artes, localizado na Avenida Rio Branco, centro do Rio de Janeiro. Observar a Escola nesse período é percebê-la como um campo aberto de embates ideológicos, onde o moderno que se esforçava em surgir estava em conflito direto com a persistência na tradição, "sendo a Escola sempre identificada como o reduto dos acadêmicos, mesmo que em seu interior tenha havido esforços de modernização e a presença de artistas identificados com a modernidade" (PEREIRA, 2008, p. 57).

Depois da reformulação onde a Academia passou a ser Escola, a pintura também passou por um processo de incorporação de novos estilos artísticos, resultando, segundo Sônia Pereira (2008) em uma produção acadêmica nacional bastante heterogênea, especialmente entre os anos de 1880 e 1920, momento em que a pintura passou a absorver movimentos de vanguarda europeus, especialmente os franceses, como o realismo, impressionismo e simbolismo. Os artistas então não adotaram um estilo único, mas sim incorporaram a variedade de expressão artística "movimentando-se com desenvoltura num largo campo de possibilidade de linguagem". Mas a preocupação em criar uma arte nacional ainda persistia no cerne da produção artística no momento final do XIX, todavia cada artista, embora sujeitos a uma temática, resguardam sua individualidade artística, resultando em uma gama variada de representação de uma brasilidade através da representação do corpo nu feminino em sua dimensão erótica.

A graciosa *A Carioca* (1888), [fig. 33] de Pedro Américo, que exhibe toda a sua corpulência enquanto deixa seus longos cabelos negros escorrerem por entre os dedos também foi uma obra concebida visando evocar a temática nacional, e essa característica aparece já em seu título que faz menção ao rio *Carioca* no Rio de Janeiro. Essa certamente é a mais "brasileira" entre as três análises de obras restantes, e não diferentemente de outras obras acadêmicas que retratam a nudez, Pedro Américo com sua dama tropical [fig. 33] acabou se envolvendo em uma situação polêmica que elucida o quanto, embora a nudez feminina fosse

algo corrente nas artes plásticas do século XIX, ainda sim estava muito sujeita à tensão moral no que tange a sua representação. Tais tensões e polêmicas explanam acima de tudo o quanto esses corpos estavam sujeitos ao jugo social, sendo os artistas (talvez até propositalmente), sujeitos provocadores em meio a uma sociedade aficionada pela nudez feminina, mas que estavam a todo momento vigilantes no que tange a representação desses corpos.

A obra que hoje conhecemos como *A Carioca*, é um grande óleo sobre tela, de 205 x 134 cm, e está exposta de maneira permanente em um dos salões do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Esta corresponde a uma segunda versão. A primeira versão foi elaborada alguns anos antes, e foi enviada por Pedro Américo, ainda enquanto aluno bolsista na Europa, à Exposição geral da AIBA do ano de 1864. Segundo Cláudia Oliveira (2013), em seu estudo sobre a obra, *A Carioca* foi condecorada com a medalha de ouro naquela exposição. Pedro Américo visando retribuir sua bolsa de estudos presenteou então o imperador Dom Pedro II com esta obra. Todavia, a mesma foi prontamente rejeitada pelo mordomo da Casa Imperial por motivos de interpretá-la como demasiadamente licenciosa para os gostos imperiais.

A obra [fig. 33] traz no primeiro plano uma mulher nua que domina toda a cena. Ela está sentada sobre um rochedo, e com um olhar singelo e uma expressão relaxada no rosto ela olha rumo a um horizonte ao qual não temos acesso. Seu corpo desnudo forma várias curvas, e está parcialmente coberto por uma longa manta branca e vermelha que escorre delicadamente por entre as pernas da mulher, deixando longe dos olhares sua vulva. Ela apoia suas costas em uma fonte de água e sua perna esquerda, que não está dobrada, acompanha o desenho do rochedo no qual ela encontra-se sentada. Seu pé esquerdo toca a água, mas apenas as pontas dos dedos estão submergidos. Todo o cenário natural, dominado por pedras, água e árvores recebeu um tratamento pictórico mais escurecido, já a modelo foi representada de maneira relusente nesse cenário sublime, praticamente sequestrando toda a atenção do espectador para aquele corpo de curvas sinuosas como as curvas de um rio.

*A Carioca* parece ser a evocação da mulher enquanto fonte de vida, a criadora, a mãe natureza. Para José Mota Pessanha (1992) a obra é a representação de lugar e rio, mas sua nudez é vestida de um rigor moralizante que estava quase sempre agindo a favor da criação de uma identidade nacional. Mas porque então Pedro Américo com sua representação de um nu alegórico que buscou enaltecer a natureza local, alimentando a narrativa da natureza nacional

enquanto paraíso tropical e cumprindo assim o rigor moralizante da academia, acabou sendo rejeitado pela realeza? Uma das possíveis respostas para rejeição de *A Carioca* se refere ao excesso de lascívia que a mesma provoca através das curvas sinuosas desse belo corpo desnudo.



**Fig.33** Pedro Américo. *A Carioca* (1882). Óleo sobre tela, 208 x 13,5 cm.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Fonte: <<https://artsandculture.google.com/asset/a-carioca/agHN7kl6MAEaOw?hl=pt-BR>>

Segundo Camila Dazzi (2012), Pedro Américo evocou um nu demasiadamente realista, ele não provocou o distanciamento entre o observador e obra, ele não nos apresenta uma beleza idealizada através do corpo de uma Vênus rosada, ao contrário, ele representou o estereótipo do "outro", mas do outro portador de um corpo possível, ou seja, o corpo fruto da mistura de raças, representando assim a brasilidade, e se distanciando das curvas femininas de tons açucarados tão recorrentes nos salões de oitocentistas franceses, estes que às vezes atendiam ao "voto de castidade" (PESSANHA 1992), na arte. Para Claudia Oliveira (2013),

Pedro Américo evoca a brasilidade indisfarçavelmente, fazendo de *A Carioca* uma espécie de dama da lascívia de uma tropicalidade nacional:

Pedro Américo cria uma verdadeira Náiade tropical, fazendo uma verdadeira viagem escópica, onde deixa as marcas de suas mãos na construção desse corpo tropical, aparentemente, deformado pelos excessos de curvas. Percebemos, ao olhar a imagem, uma divisão crítica e proposital entre a cabeça e o quadril e as pernas. Estes últimos – quadril e pernas - são alargados e ocupam quase a metade da área desenhada, atravessando o plano da superfície da tela, o que proporciona ao espectador a miragem de áreas de fetiche. Alargamentos e desproporcionalidades incitam a fruição do olhar e criam redondezas afrodisíacas. (OLIVEIRA, 2013, p. 3)

Ou seja, Pedro Américo em *A Carioca*, não provoca rejeição apenas por trazer à tela uma figura feminina desnuda que domina toda a composição, mas sim pela maneira como o mesmo abordou a nudez feminina em sua obra, carregando-a de um erotismo "à brasileira". Essa espécie de deusa é tropical, é local, era real e, portanto, provocadora demais para ser aceita.

A primeira versão da obra está atualmente desaparecida. Claudia Oliveira (2013), afirma que a versão de 1864 foi adquirida pelo imperador Guilherme I da Prússia, e a última vez que foi vista que se tem registro, foi durante a exposição da Filadélfia. A versão a qual temos acesso foi novamente premiada e então adquirida pela pinacoteca da Academia e no ano de 1937 passou a fazer parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes.<sup>30</sup>

Rodolfo Amoedo, um dos grandes representantes do academicismo nacional, também nos oferece uma composição onde a elegância do tratamento pictórico se mistura à beleza de um corpo nu feminino evocando um erotismo latente. A despeito do grande reconhecimento de Amoedo em relação às suas pinturas indianistas, realizadas durante sua residência na Europa, como *Marabá* (1882) (anexo A26), *Último Tamoio* (1883) (anexo A27), entre outras, obras essas que expressam a grande qualidade técnica do pintor. Nos ateremos aqui a uma obra específica, que fora realizada durante o pensionato do artista mas que escapa às representações indianistas e é de singular importância para a produção artística nacional, pois foi considerada o primeiro nu moderno da arte brasileira.

*Estudo de Mulher* (1884) [fig. 34], faz parte hoje do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Trata-se de um óleo sobre tela em que uma mulher nua repousa deitada

<sup>30</sup> Cf. OLIVEIRA, Claudia. Gênero, raça e miscigenação no segundo reinado brasileiro, p. 2. Disponível em: <<http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/2-pdf/ClaudiaDeOlivera.pdf>>



de bruço, em uma pose que remete a um certo relaxamento. Sua mão esquerda cai ao chão segurando uma ventarola à moda oriental. Seus pés se entrelaçam sob a amarrotada e brilhante colcha de cetim, posição essa que ressalta o volume e os contornos de seu corpo, acrescentando à obra um claro e elegante erotismo. A representação lembra alguns trabalhos de Jean Dominique Ingres (1780 - 1867), como sua série de banhistas que pousam de costas para o espectador, como *Banho Turco* (1862) (anexo A28) e a *Banhista de Valpiçon* (1808) (anexo A29), assim como a célebre *Grande Odalisca* (1814) (anexo A30). Nessas obras, todas as mulheres aparecem de costas, expondo a alvura de suas peles brancas em um ambiente coberto de referências orientais.



**Figura 34.** Rodolfo Amoedo, Estudo de Mulher (1884). Óleo sobre tela, 150,5 x 200cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

<Fonte: <https://mnba.gov.br/portal/colecoes/pintura-brasileira>> Acesso em 08/2019

O orientalismo nesta obra de Amoedo [fig. 34 ] se faz presente especialmente pela ventarola que a mulher segura junto ao chão. Antes de se configurar somente como uma estratégia para assegurar que era um nu com facetas morais, é um sinal de um artista consciente das pulsões de sua época, pois a mulher deitada de costas para o observador ocultando então sua identidade, sem referência literária no título, em um cenário carregado de uma áurea oriental, aqui é compreensível como uma proclamação do moderno. (BATISTA, 2011). Há relatos que a obra de Rodolfo Amoedo [fig.34], quando levada ao público na exposição de 1884, no Museu Nacional, despertou as pulsações dos mais diferentes desejos eróticos nos espectadores, e por isso foi acusada de imoral (COSTA, 2013). Um exemplo desse ocorrido é o

relato de Ângelo Agostini a respeito da ousadia da posição recurvada da mulher que provocou nesse espectador o desejo claro de tocá-la: "Perdoaríamos a ousadia de uma posição como a dessa mulher, se a sua execução chegasse a provocar, da parte de quem olha, o desejo de dar-lhe uma palmada. Então sim ! ” (ANGELO AGOSTINI apud COSTA, 2013). Em *Estudo de Mulher*, ainda que Amoedo tenha acrescentado sutilezas orientais à obra, ele não exibiu um trabalho que garantisse o véu do pudor, distanciando o observador e a figura feminina, ou sequer utilizou referenciais alegóricos indianistas. O título nada alude a uma licença poética.

Amoedo despertou desejos que a pudica sociedade do século XIX, com suas inúmeras formas de regular a nudez dos corpos, especialmente no que se refere ao corpo feminino, se esforçava ao máximo para reprimir. Todavia, não são esses desejos tão latentes e tão humanos que a arte às vezes alude e é punida por provocar? Ao percorrermos aos relatos de tensões sobre a negociação da exibição da nudez na arte ao longo de sua tradição, é possível observar que artistas do século XIX, tanto quanto artistas do século XXI, enfrentam a mesma cruzada moralizante. Esta, dia após dia, mostra-se atemporal.

Todavia, Camila Dazzi (2011) em seu estudo comparativo entre *Estudo de Mulher e Le lever de la bonne* (anexo A31), do pintor argentino Eduardo Sivori [1847 - 1918], nos trás uma perspectiva diferente no que se refere a recepção da obra de Amoedo [fig. 34], tanto entre os críticos quanto entre os professores da Academia. Rodolfo Amoedo com seu nu realista não provocou somente desejos erotizados entre seus espectadores. Ao contrário, para o crítico de arte Oscar Guanabario, por exemplo, Rodolfo Amoedo através de sua mulher desnuda [fig. 34] deu uma clara demonstração de sua destreza técnica. Vejamos a seguir o trecho destacado sobre o comentário de Guanabario:

*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 excelentes). E os acessórios são de tal ordem que não podem passar despercebidos (GUANABARINO apud DAZZI, 2011)

Podemos ver que o crítico se ateu exclusivamente as observações técnicas da obra; elogiou a destreza do artista quanto ao tratamento pictórico, assim como admirou a boa execução do desenho. Assim sendo, Oscar Guanabarinho não se demonstrou muito sensível a uma possível lascívia contida na obra e se ateu quase que exclusivamente as observações técnicas de Rodolfo Amoedo em *Estudo de Mulher*. Já as avaliações dos professores da Academia, sendo eles Victor Meirelles e José Maria de Medeiros (1849 - 1925), foram contidas, mas favoráveis à obra. Eles se restringiram a criticar a adoção, por parte do artista, dos preceitos da Escola francesa contemporânea (DAZZI, 2011).

Camila Dazzi (2011), ao analisar a obra e recuperar os relatos críticos da época evidencia que Rodolfo Amoedo não tinha o propósito de chocar a Academia, o que faz sentido, uma vez que o artista com essa obra buscava demonstrar sua fortuna técnica, para então justificar seu pedido de extensão do prazo da pensão artística na Europa. Todavia, Rodolfo Amoedo também não buscou garantir o véu do pudor na representação da nudez feminina para então moralizar o nu, pois como apontado, o título nada alude a uma alegoria da afirmação da identidade nacional. Assim sendo, Rodolfo Amoedo conservou algum teor de insubordinação artística em *Estudo de Mulher*.

Relacionando as polêmicas em maior ou menor grau envolvendo as belas desnudas de Pedro Américo [fig. 33] e Rodolfo Amoedo [fig. 34], podemos fazer um breve paralelo sobre o incômodo provocado pela presença de uma dimensão erótica na arte e as observações feitas por George Bataille (2017), em *O Erotismo*. Segundo o autor, o erotismo brinca com as formas constituídas da sociedade: “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas [...], das formas de vida social que regulam e fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (BATAILLE, 2017, p.41).

Por ordem descontínua, Bataille (2017) explica que somos todos seres descontínuos justamente por sermos únicos. E, entre cada ser, há um abismo de distância que nos separa. Já o desejo erótico, especificamente, o erotismo dos corpos, leva ao rompimento de nossa ordem descontínua. Assim sendo, é nesse terreno onde mora o desejo que tanto se tenta suprimir, e a tentativa de conter muitas vezes acaba apresentando como efeito colateral a condenação e/ou

repressão de expressões artísticas, como ocorreu com Pedro Américo e Rodolfo Amoedo e tantos outros artistas de tempos idos, assim como são vítimas diversos artistas de tempos contemporâneos.

A última obra a ser aqui observada foge completamente a busca de reforço de uma identidade brasileira, mas retoma e encerra um dos assuntos basilares da pesquisa, a representação do tipo feminino da mulher fatal. *Messalina* (ca 1880) [fig. 35], de Henrique Bernardelli tem em sua historiografia controvérsias em relação à data de sua produção, assim como o próprio título da obra. Ana Tavaris Cavalcanti (2010), tanto quanto Camila Dazzi (2007), apontam divergências sobre a datação da tela assim como o título da mesma. Há registros que apontem que a obra já possuiu o nome *Dicteriade*. Embora Camila Dazzi (2007) tenha chamado a atenção para o fato de que o título da obra muda a natureza das personagens representadas (sendo que *Dicteriade* faz referência às prostitutas gregas, e *Messalina* faz referência a uma imperatriz romana Valéria Messalina, sobre a qual existem vários relatos de uma vida desregrada quanto ao apetite sexual), ainda assim isso não muda o tipo feminino que ela representa. Ambas são representações alegóricas da mulher que faz do sexo um ponto determinante de suas vidas.

Sobre a vida de Valéria Messalina, há registros de que ela tenha possuído vários amantes e acabou sendo assassinada aos vinte e três anos a mando de seu marido, o imperador romano Cláudio (40 d.c)<sup>31</sup>. Nos ateremos aqui a *Messalina*, obra que foi vendida à Escola Nacional de Belas Artes no ano de 1892, e que hoje faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Aqui podemos ver que Henrique Bernardelli evoca uma temática popular na produção *fin de siècle* europeu, o decadentismo representado através da figura feminina, esta que é uma representação alegórica de um tipo feminino, sendo ele, a mulher fatal. A figura feminina na obra [fig. 35] está imersa em um ambiente misterioso. Bernardelli não traz para a composição elementos que denunciem com clareza qual é a natureza do local onde se encontra a mulher reclinada e seminua. Não há evidências nítidas de que a superfície a qual ela está deitada é de fato uma cama, ou um sarcófago, como aponta Camila Dazzi (2007). O esquema compositivo da obra também vem a acrescentar um tom misterioso à mesma. Observemos que a tela é dividida quase ao meio por uma linha reta que vai de uma lateral a outra. A linha reta é marcada pelo

---

<sup>31</sup> Cf. DAZZZI, Camila. Decadentismo no meio artístico finissecular brasileiro (2007). Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_messalina.htm#\\_edn1](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_messalina.htm#_edn1)

beiral de mármore coberto de almofadas onde a mulher está deitada. A parte inferior da tela, que aqui tomaremos como do beiral e joelhos dobrados da mulher para baixo, é marcada por um tratamento pictórico reluzente e ao mesmo tempo frio.



**Figura 35.** Henrique Bernardelli, *Messalina* (ca. 1880). Óleo sobre tela, 2017 x 105cm.  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

<Fonte: [http://www.dezenovevinte.net/bios/bio\\_hb\\_arquivos/messalina\\_hb.jpg](http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_hb_arquivos/messalina_hb.jpg)> Acesso em 08/2019

O tecido com faixas em seda que cobrem quase o corpo inteiro da Messalina, deixando apenas os seios e braços à mostra, escorre até os seus pés, parcialmente aparentes. Suas sandálias de tons claros e tiras que se cruzam e são atadas nas pernas, fazem referência à moda pompeiana.

No chão de pedras com desenhos em arabesco encontram-se flores despedaçadas. As pétalas se espalham pela banquetta onde tocam os pés da figura feminina e se esparramam no chão, dando um tom soturno à obra. Flores partidas remetem a um imaginário não harmonioso em seu entorno.

Na parte superior da tela, o tratamento pictórico ainda segue em tons claros, mas levemente mais quentes. As almofadas que contornam o corpo da mulher têm cores que vão de um sutil tom rosado ao alaranjado. As flores que se espalham em torno da mulher também receberam um tratamento cromático mais acentuado. Na mão esquerda, ela parece ainda segurar um ramo de flores em pedaços, elucidando o fim melancólico e trágico daquela mulher. Do busto até o topo da tela, o tratamento cromático recebe variações escurecidas em tons quentes. O tronco da mulher levemente projetado para frente é encoberto por uma sombra que se escurece bastante da linha dos olhos até o topo da tela, quase resguardando o rosto daquela mulher, tornando-o ainda mais dúbio no que tange o estado no qual ela foi retratada. Estaria Messalina morta ou viva? A relação do título da obra [fig. 35] com a maneira como a mesma foi composta faz uma referência direta ao decadentismo finissecular.

Assim sendo, é razoável inferir que, independente do título que a obra tenha recebido em um primeiro momento e as circunstâncias incertas em torno do surgimento de um novo nome, Bernardelli representou em sua tela um tipo específico de mulher que figurava no imaginário popular no fim dos oitocentos. Assim sendo, *Messalina*, embora não seja uma obra que reforça uma identidade nacional, traz para o território brasileiro uma das narrativas mais populares do fim dos oitocentos, o da *Femme Fatale*, mostrando o alinhamento claro do artista com as tendências internacionalista e assim "acalmado" as críticas que, como aponta Dazzi (2007), a Escola Nacional de Belas Artes recebia desde que ainda era AIBA.

A literatura nacional na segunda metade do século XIX também sensível às transformações sociais e às tendências de narrativas literárias correntes na Europa, possui sua gama de contribuição no reforço do imaginário popular sobre as mulheres que, perdidas em seus desejos lascivos ou simplesmente dotadas de beleza descomunal, são capazes de causar ruídos nas relações sociais que estabelecem. José de Alencar, um dos grandes nomes da literatura brasileira possui em sua biografia contribuições contundentes para a inserção do romantismo enquanto corrente de preocupações nacionalista (como com o romance *Iracema* aqui já citado)

correspondendo assim aos anseios de criação de uma identidade nacional para a jovem nação. É com o romantismo que os brasileiros passam a ter a oportunidade de elaborar uma historiografia própria a respeito de uma sociedade que tinha como referência a literatura lusitana (COSTA et al, 2009). André Botelho (2005), assinala que o romantismo nacional ao buscar elaborar sua própria historiografia possui como características elementos como: o desejo de independência literária, a mestiçagem como fator de diferenciação do povo brasileiro em relação aos outros povos, e o silêncio cauteloso no que se refere a escravidão.

*Lucíola*, romance escrito por José de Alencar e publicado pela primeira vez em 1862 faz parte da vertente de narrativas urbanas do autor. Nesse romance ele nos apresenta as desventuras amorosas de Lúcia, jovem e bela cortesã que entrou no mundo da prostituição com apenas catorze anos para escapar da miséria, e buscando também ajudar sua família, todos assolados pelo surto de febre amarela, epidemia que nos anos de 1850 atingiu especialmente as cidades portuárias brasileiras. Lúcia, embora tenha circulado na boemia carioca se prostituindo, não via nesse ofício fonte de prazer. Seu maior desejo era ser vista e se sentir como uma mulher casta. Sua paixão por Paulo, narrador do romance, pareceu ser para ela a oportunidade de desviar desse universo regido pelo vício ao sexo e prazeres efêmeros. Todavia ela não alcança seu maior desejo que era se purificar através de um amor verdadeiro e correspondido. Lúcia falece ao final do romance com o bebê morto em seu útero. Com isso ela morreu ciente de que seu corpo era sujo e impróprio para gerar uma vida pura.

Paulo se apaixonou por Lúcia, mas pouco soube lidar com a profissão da amante. Marcado pelos ciúmes ele deseja matá-la em alguns momentos, ao mesmo tempo que admira e se espanta com o poder contido naquela mulher de estranha beleza. Algumas passagens do romance reforçam a ideia da bela cortesã Lucíola como uma típica mulher fatal como as que aqui já trouxemos como exemplos, tanto na arte pictórica quanto na literatura. Observemos a passagem em que Paulo, tomado de paixão e ciúmes pela bela cortesã, descreve Lucíola enquanto a vê em um baile:

Entrei no baile aspirando no ar um fardo de sangue. É verdade, tinha frenesi de matar essa mulher, porém matá-la, devorando-lhe as carnes, sufocando-a nos meus braços, gozando-a uma última vez, deixando-a já cadáver e mutilada, para que depois de mim, ninguém mais a possuísse. Ela lá estava, sempre bela, sempre radiante. Júbilo satânico dava a essa estranha criatura ares fantásticos e sobrenaturais entre as roupas de negro e escarlate (ALENCAR, 2015, p. 65).

Nesse trecho a descrição de Lúcia enquanto um arquétipo feminino da mulher demoníaca fica bastante claro. Lucíola, com sua estonteante beleza, riqueza e capacidade de despertar paixões, provoca em Paulo desejos onde o sexo e a morte se fundem em um só sentimento. José de Alencar constrói então através de *Lucíola* um arquétipo feminino capaz de reunir em si características díspares. A heroína de Alencar oscila entre a moça que acredita no amor romântico e vê nele uma possibilidade de resiliência e a mulher detentora de uma beleza demoníaca, representante da degradação humana e da depravação moral de uma sociedade. O autor então faz de sua heroína um anjo caído, uma representação dicotômica do bem e do mal, e para quem, não diferentemente de outros romances do período, tendo sido uma mulher errante que faz de seu corpo lugar hospedeiro de prazeres efêmeros, o único fim possível é a morte. Gabriela Moraes (2012) em seu estudo sobre o romance *Lucíola*, também assinala que o autor ao findar o romance reforça os padrões morais da sociedade a qual pertence.

Não obstante, o autor esforça-se para, ao mesmo tempo, imprimir às heroínas, em especial às dos “perfis”, um elevado grau de sagacidade, prepotência e despeito que contrasta com a fragilidade de seus pares masculinos. Lúcia [...] é uma mulher com voz própria capaz de se colocar contra a sociedade que a cerca e analisar criticamente a condição em que se encontra. Isso tudo não impede, no entanto, que, ao final da obra, acabe se ajustando no ideal feminino do narrador e, portanto, do autor. Nesse sentido, o paradigma de feminilidade construído por Alencar neste, como nos demais “perfis”, reflete a busca por certo progressismo, sem, no entanto, colocar em cheque os valores básicos da moral e a família, acompanhando o ritmo de nossa modernização conservadora (MORAES, 2012, p. 12).

Todavia, ainda nos idos períodos de uma nascente República, uma autora carioca que infelizmente ainda figura entre os esquecidos da literatura nacional chamada Júlia Lopes de Almeida nos traz uma visão diferente a respeito da mulher "errante", no final do oitocentos. O romance *A falência*, lançado em 1901, constrói uma narrativa que se passa nos anos de 1891, no seio de uma nascente burguesia urbana carioca que estava se aproveitando do forte crescimento econômico advindo do comércio do café, produto muito valorizado naquele período. Os personagens do romance orbitam em torno de José Teodoro, o então pobre imigrante português, ambicioso e bastante trabalhador que fez fortuna em solo fluminense através do comércio cafeeiro. Camila, bela mulher de origem humilde, através do casamento com José Teodoro



garante sua mobilidade social, passando então a ser uma típica pertencente da rica sociedade carioca.

Júlia Lopes de Almeida, através de sua personagem Camila constrói um arquétipo feminino que vai a contrapelo do que costumavam representar os romancistas de seu período. Camila é uma mulher adúltera. Ela trai seu marido com Gervásio, uma personagem de contornos fortemente pedantes mas que chama a atenção de Camila por ser amante da arte e das letras. Ele é um dos amigos da família, tem a total confiança de José Teodoro e possui passe livre para circular pelos arredores de sua casa e por entre seus familiares. Camila mantém Gervásio como amante por um longo período. A maneira como Júlia L. de Almeida evoca o tema do adultério em seu romance é sem dar grande peso ao fato, bem ao contrário de que fizeram os romancistas de sua época que adotavam um olhar quase radiográfico para o tema e que, com alguma frequência, puniram cruelmente suas personagens adúlteras, como Flaubert com sua bela Bovary, ou como fez o conterrâneo de Júlia Lopes, Machado de Assis (1839 - 1908), em um de seus romances mais renomados, *Dom Casmurro*, (1899) onde Capitu, a bela com seus olhos de cigana oblíqua e dissimulada, desestrutura psicologicamente seu marido Bentinho, que golpeado pelo ciúmes manda esposa e filho para o exílio na Suíça. No romance *A falência*, Júlia Lopes de Almeida denuncia a maneira como a literatura de seu período (e por quê não às vezes a arte pictórica?), retratou a mulher "desviante" como um ser rebaixado, apenas amante dos prazeres mundanos, portanto relegada a morte. Durante uma conversa entre Gervásio e Camila sobre literatura, Camila demonstra não ter interesse pelo livro que seu amante lhe trouxera, pois este tratava-se de um romance como a história dos dois, logo, Camila não se interessa e responde de maneira sagaz:

Então não leio. Sei que está cheio de injustiças e de mentiras perversas. Os senhores romancistas não perdoam as mulheres; fazem-nas responsáveis por tudo - como se não pagássemos caro a felicidade que fruimos!

Nesses livros tenho sempre medo do fim; revolto-me contra os castigos que eles infligem às nossas culpas e desespero-me por não poder gritar-lhes: hipócritas! Hipócritas!

Leve o seu livro; não me torne a trazer desses romances. Basta-me o nosso para eu ter medo do fim. (ALMEIDA, 2019, p. 61)

Assim sendo, Júlia Lopes de Almeida, elucida bem, através de sua personagem adúltera a condição feminina do final dos oitocentos, mas sem moralizar a narrativa através da morte de sua heroína. Não é Camila quem falece, mas sim seu marido que suicida depois dos negócios da família ruírem. Embora tendo que aprender a conviver com a limitação financeira, Camila segue uma vida modesta e dedica-se exclusivamente à sua família. Assim sendo, a narrativa traz vários detalhes com contornos críticos em relação à abastada sociedade carioca ao mesmo tempo em que evidencia o tom hipócrita e moralizante por trás das várias narrativas sobre a mulher fatal, que vão desde glamurosas cortesãs, como Naná e Lucíola, a belas dançarinas cobertas de jóias que deceparam cabeças de homens que seduziam, como Salomé, incansavelmente revisitada no final do século XIX, ou simples donas de casa adúlteras. É preciso dizer que essas mulheres fatais eram sobretudo fatais aos homens, independente da condição social ou simbólica por trás dessa figura maléfica, "pois ela se confunde também com a megera, versão pouco decorativa mas temível daquela que estraga a vida de um homem como a depravada de imoralidade contagiosa." (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 181)

## Considerações Finais

O erotismo representado através da figura feminina na arte pictórica do segundo oitocentos foi o fio condutor sugerido pelas obras de Alvim Corrêa que nortearam o recorte das demais imagens que aparecem nesta dissertação. Assim sendo, o critério para colocar imagens lado a lado, para então observarmos suas semelhanças e disparidades, encontra-se submetido tão somente às imagens, pois se a comparação segue temáticas, foram as obras que lançaram luz às temáticas referidas. O recorte feito para adentrar ao universo criativo de Alvim Corrêa se deu pelo foco em suas produções eróticas onde há a representação da figura feminina, foi através da observação dessas imagens que os temas como erotismo, *femme fatale* e nudez aparecem com tamanha força durante o processo de escrita. O repetitivo jogo do olhar, primeiro a imagem, depois contexto social, depois imagem possibilitou visualizar de maneira mais extensiva o artista Alvim Corrêa. Esse jogo de olhar consolidado na observação estética e em seguida contexto social e, as aproximações com outras obras assim como com a literatura corroboram para descortinar a luz dessas produções aspectos socioculturais do século XIX, em especial em sua segunda metade.

Para tanto, o aporte literário veio a contribuir para aprendermos com alguma precisão o clima inebriante daquele período, e esse paralelo também contribuiu para demonstrar que há temáticas que se repetem em diferentes formas do conhecimento artístico, como a obsessão pela mulher fatal, a mulher adúltera, a prostituta, a errante, enfim, aquele ser mulher que era um ser maléfico, mas que sobretudo era maléfica aos homens. Embora as imagens às vezes apareçam em comparações inusitadas como a estabelecida entre Almeida Júnior e Alvim Corrêa no capítulo um, elas não estão descontextualizadas ou deixadas à deriva em meio a um mar teórico, visto que o interesse é sobretudo o diálogo suscitado quando essas imagens são colocadas lado a lado, pois acreditamos que a comparação das imagens seja um profícuo modo de investigação das mesmas. Segundo Jorge Coli (2010): nada permite melhor entender uma obra do que outra obra. Associá-la mentalmente, ou visualmente, com reproduções sobre uma mesa, ou numa sala de museu, por semelhança, oposição, ou indiferença entre elas é encontrar a uma terceira margem do rio (COLI, 2010, p. 14).

Olhar para as obras de Alvim Corrêa e conseqüentemente para algumas das produções nacionais do segundo oitocentos nos deu condições para adentrarmos e apurarmos o ambiente cultural dos artistas e o quanto esse ambiente cultural influencia em maior ou menor grau no resultado final de uma obra. Martinho Alves da Costa Júnior (2013) em sua tese sobre Théodore Chassériau nos lembra que:

entender o fator preponderante da realização de uma imagem pelo artista em um determinado local é antes de tudo compreender a obra não em chaves de originalidade mas percebê-la em um ambiente cultura que dialoga e se mostra a partir das relações seguidas de demonstrações em cada obra. Este ambiente cultural não diz respeito apenas aos anos que circundam a vida do artista, mas aquele que a obra analisada suscita (COSTA JÚNIOR, 2013, p. 356 - 357).

E aproveitando o ensejo sobre o caráter de originalidade ou inovador de um artista, é importante salientar nessas palavras finais o amadurecimento que o processo de pesquisa trouxe em relação ao assunto principal aqui abordado, as obras eróticas de Alvim Corrêa.

Os primeiros contatos com as obscenas desnudas elegantemente tracejadas pelo desenraizado artista brasileiro ao final dos oitocentos foram de fato deslumbrantes, e as primeiras leituras sobre a vida e as obras dos artistas vieram a corroborar para o enaltecimento dessa produção, mas depois de superada a "emoção" decorrente do processo de imersão em suas produções e conseqüentemente observando o ambiente cultural que cercava Alvim Corrêa, foi possível então retirá-lo do lugar "elevado" onde ele estava no início dessa pesquisa e colocá-lo lado a lado de produções dos artistas do círculo artístico no qual fazia parte Alvim Corrêa. Isso de maneira alguma significa diminuí-lo, mas reconhecer que suas obras ecoavam o ambiente cultural o qual ele fazia parte.

Dito isto, o primeiro capítulo demonstrou como se deu a entrada no universo onírico e erótico de *H. Lemort*, para então depois adentrarmos em algumas temáticas suscitadas pelas obras do artista como a tensa representação da nudez tanto nos idos século XIX assim como na contemporaneidade, deixando claro que o corpo é na arte um campo de constante confronto ideológico. No capítulo um também foi feita a primeira relação com a arte acadêmica, através da comparação das obras de Alvim Corrêa (fig. 3) e Almeida Júnior (fig. 2), nacional, tema o qual também se ocupou essa pesquisa.

Nesse capítulo, assim como nos outros demais, a relação com a literatura foi preponderante para apreendermos o clima que cercava a segunda metade do século XIX, pois a literatura é uma das formas de expressão da percepção da realidade pois ela se faz presente nas grandes mudanças sociais e políticas, tem a peculiaridade de reinterpretar o mundo de acordo com as ações, gestos, palavras e sentimentos de uma sociedade que é a expressão do contexto histórico de uma época (COSTA, 2009, p.191). Por tanto, foi proficuo recorrermos ao romance *Naná* de Émile Zola, assim como *Dama das Camélias* de Dumas Fils.

O segundo capítulo se dedicou à imersão nas figuras femininas de Alvim Corrêa, tendo como recorte o aporte erótico expresso nessas produções. Nesse momento pudemos olhar o contexto cultura do artista à luz de suas obras, estabelecendo também aproximações com outros artistas que faziam parte do círculo artístico bruxelense e europeu no período *fin de siècle*. Nessa etapa dedicamos o olhar para um dos temas que são suscitados com força pela produção erótica de Alvim Corrêa, as diferentes representações da alegoria da mulher fatal. Olharmos para as produções de Alvim Corrêa, assim como para as produções de outros artistas como Rops, Knopff e Alfred-Kubin nos ajudaram a compreender a obsessão pela simbologia da mulher fatal que orbitou os pensamentos das várias representações artísticas finissecular, assim como também descortinou a os aspectos sociais das condições da mulher naquele período onde as reivindicações feministas estavam começando a abalar os papéis de gênero.

O terceiro e último capítulo se dedicou a um breve olhar para a produção acadêmica nacional. Buscamos observar as obras ao mesmo tempo que elas descortinam os fatores que orbitavam o sistema de artes no Brasil no segundo oitocentos. A observação se limitou a quatro imagens que de alguma forma se relacionavam com os temas suscitados pela pesquisa, assim como assinalam o quanto a arte brasileira daquele período estava a serviço da representação de uma identidade nacional assim como estava atenta às novidades correntes na Europa ao mesmo tempo que também expressam a liberdade criativa dos artistas. O erotismo expresso através da figura feminina foi o fio condutor das obras observadas naquele momento assim como foi o fio condutor de toda a pesquisa. Salientamos que embora essa dissertação se dê por encerrada, os temas por ela suscitados jamais se esgotam, muito ao contrário disso, os percursos ainda encontram-se em um campo aberto de possibilidades para diferentes interpretações, fator esse que enriquece o debate artístico uma vez que uma pesquisa em artes não visa encerrar as concepções sobre o tema.

## Referências Bibliográficas

### Livros

ALMEIDA, Júlia Lopes. *A falência*, São Paulo: Penguin, 2019

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna na Europa*. São Paulo: Companhia das Letras. 2010

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2010

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

BOLOGNE, Jean-Claude. *A História do Pudor*. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1986

CLARK, T.J. *A Pintura da Vida Moderna - Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2011

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?*. São Paulo: Senac, 2005.

DUMAS, Alexandre fils. *La Dame aux Camélias*. Folio classique, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que Emoção! Que Emoção?* Editora 34: São Paulo

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam de fatal: Textos e imagens da misoginia fin-de*. Rocco: Rio de Janeiro, 1996

MIGLIACCIO, Luciano. *A Arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque*. In: *Sobre a Arte Brasileira: Da pré-história aos anos 1960*. Sesc, São Paulo, 2015

\_\_\_\_\_. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988

PERROT, Michele. *História da Vida Privada 4; Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São

Paulo: Companhia das Letras, 1991

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Ed 34, 2005

SANTOS, Alexandre. *Indisciplina do desejo: Notas sobre a representação do corpo masculino na fotografia*. In: \_\_\_\_ STREY, Marlene Neves & CABEDA, Sônia T. Lisboa (Org.). *Corpos e Subjetividades em exercício interdisciplinar*. Porto Alegre, EDIPUFRGS, 2004

SCHMALTZ, Yêda. *Baco e Anas brasileiras* (poesia), Rio de Janeiro: Achiamé, 1985

GOMES, Sônia Pereira. *Arte brasileira no século XIX*. C/Arte, Belo Horizonte, 2008

ZOLA, Émile. *Naná*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2013

WANDERLEY, Marcia Cavendish. *A Voz Embargada: Imagem da mulher em romances ingleses e Brasileiros do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MICHAUD, Yves. *Visualizações: O corpo e as artes visuais*. In: COURTINE, Jean-Jacques, *História do Corpo: As mutações do olhar. O século XX*, Vozes, Rio de Janeiro, 2011

### **Artigos:**

ARAÚJO, Fabiano Lucena de. Entre o estatuto memorial da imagem e o gesto emocional – uma resenha. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/BeanoResago18.pdf>>. Acesso em: 09/19

ANDRES LACASTA, José Alberto. *Cine y violencia contra las mujeres: un enfoque cadeidoscopio*, 2019, p. 212. Acesso em: 06/20. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9DbBDwAAQBAJ&pg=PA212&lpg=PA212&dq=georges+darien+e+o+termo+femme+fatale&source=bl&ots=jMd8EYXa50&sig=ACfU3U3IY7ekmoi1X9kTZtuiN2-9WXHrpA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwidthL2Ao4nqAhUAILkGHYGEAYs>

[Q6AEwAXoECAsQAQ#v=onepage&q=georges%20darien%20&f=false](https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/31631/pdf)

ASSUNÇÃO, luisa. *Reflexions sur le mythe de la femme fatale: Pierre Louys et la femme et le pantin* (2012). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/31631/pdf>. Acesso em: 02/20

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. O Corpo Representado na Arte Contemporânea. O Simbolismo do Corpo como meio de Representação Artística. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/eduardo\\_romero\\_lopes\\_barbosa.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/eduardo_romero_lopes_barbosa.pdf)

Acesso em: 09/19

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. *O Corpo representado na arte contemporânea*, 2010. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/eduardo\\_romero\\_lopes\\_barbosa.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/eduardo_romero_lopes_barbosa.pdf).

Acesso em: 09/19

BATISTA, Stephanie Dahn. *Tendências, tabus e transgressões: As academias na Academia Imperial de Belas Artes*. Artigo disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo\\_s2\\_stephaniedahnbatista.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s2_stephaniedahnbatista.pdf). Acesso em: 07/2019

\_\_\_\_\_. *O Corpo Falante: Narrativas e Inscrições num Corpo Imaginário na pintura acadêmica do século XIX*. Artigo disponível em:

[http://www.dezenovevinte.net/obras/corpo\\_academia.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/corpo_academia.htm). Acesso em: 07/19

BOTELHO, André. *O Brasil que o romantismo (re)criou*, 2005. Acesso em: 06/20. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092005000200011&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092005000200011&script=sci_arttext)

\_\_\_\_\_. *Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880 a 1890)*. Campinas, SP, 2006



DAZZI, Camila Carneiro. *Augusta Meretrix: Decadentismo no meio artístico brasileiro finissecular*. Acesso em: 06/20. Disponível em:

<[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_messalina.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_messalina.htm)>

FERNANDES, Thiago. *Quando a arte incomoda mais do que aquilo que ela alude*. Disponível em:

<<https://nuvemcritica.com/2019/01/15/quando-a-arte-incomoda-mais-do-que-aquilo-a-que-ela-alude/>> Acesso em: 09/19

PEREIRA, Sônia Gomes. *Revisão Historiográfica da Arte Brasileira do Século XIX*. (2012).

Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/49114/53192>>. Acesso em 09/19

HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. *The body dangerous: Salomé* (2003). Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2003000100003](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000100003).

Acesso em: 06/20

JUNIOR, Jorge Leite. *Labirintos conceituais nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros* (2012). Disponível em:

[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332012000100004&lng=pt&lng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332012000100004&lng=pt&lng=pt). Acesso em: 06/12

KEHL, Mari Rita. *Bovarismo e modernidade* (2005). Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/lr/article/view/23628>. Acesso em: 06/20

LINO, Sônia Cristina. *A História no Cinema de Humberto Mauro: uma análise do filme “O Descobrimento do Brasil”*. Disponível em:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20527>. Acesso 09/19

LESSA, Carlos. *Nação e Nacionalismo a partir da Experiência Brasileira*. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142008000100016](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142008000100016). Acesso em: 09/19

PAULA, João Antônio. *A Ideia de Nação no Século XIX e o Marxismo*. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142008000100015](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142008000100015)>. Acesso em 09/19

SANTIAGO, Emmanuel. *A perversão da nudez* (2017). Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/11/2017/perversao-da-nudez-parte-ii/>. Acesso em: 06/20

SCIOLINO, Elaine. *Splendour and Misery. Pictures of Prostitution, 1850-1910*. Disponível em: [https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/article/splendour-s-et-miseres-42671.html?S=&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=eb432eb372&print=1&nocache=1&](https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/article/splendour-s-et-miseres-42671.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=eb432eb372&print=1&nocache=1&). Acesso em: 09/19.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX*. Disponível: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702005000100015](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100015). Acesso em: 06/20

SOBRINHO, Afonso Soares de Oliveira. *São Paulo e a Ideologia Higienista entre os séculos XIX e XX: a utopia da civilidade*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/v15n32/09.pdf>. Acesso em: 10/19

TRINDADE, Alexandre Dantas. *O "Descobrimento" no pensamento cinematográfico brasileiro: Diálogos possíveis quanto à identidade nacional*, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n81/a04n81.pdf>. Acesso em: 09/19

OLIVEIRA, Cláudia de. *A Carioca' de Pedro Américo: gênero, raça e miscigenação no Segundo Reinado*, 2013. Disponível em:

<https://www.anpocs.com/index.php/papers-35-encontro/gt-29/gt27-14/1140-a-carioca-de-pedro-a-merico-raca-e-miscigenacao-no-segundo-reinado-claudia-maria-silva-de-oliveira-ufri/file>.

Acesso em: 06/2020

### **Catálogos:**

PESSANHA, José Américo Motta. "*Despir os nus*". In: Leite, Cássio de Arantes (ed.). *O desejo na Academia: 1847-1916*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1991, pp. 43-51

GULLAR et al. *Alvim Corrêa (Henrique Alvim Corrêa)*. In: \_\_\_\_\_. *150 anos de pintura no Brasil: 1820-1970*. Rio de Janeiro: Colorama, 1989

LEITE, José Roberto Teixeira. *Gravadores Bissextos: Henrique Alvim Corrêa: Água Forte*. In: *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rio, 1965.

### **Trabalho de conclusão de curso, dissertação e tese:**

AZEVEDO, Natanael Duarte de. TESE. *Trajetórias pornográficas: O Riso pronto para o ataque, uma história dos jornais eróticos brasileiros* (2015). Disponível em: <http://b>

COSTA JÚNIOR, Martinho Alves da. TESE. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século / Martinho Alves da Costa Junior*. - - Campinas, SP : [s. n.], 2013.

DAZZI, Camila Carneiro. DISSERTAÇÃO. *Relações Brasil-Itália no segundo oitocentos: Estudos sobre Henrique Bernardelli (1880 - 1890)*. Campinas: [s.n], 2006

GIMENEZ, Alberto Galvez. Trabalho de conclusão de curso. *La figura de la femme fatale classica en la pintura de los siglos XIX y XX* (2015).

MELO, Rayani. Rodrigues. Trabalho de conclusão de curso. *À Deriva: Um estudo sobre a figura feminina da boemia parisiense na segunda metade do século XIX, a partir das obras Edgar Degas e Édouard Manet.* Goiânia, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, 2015

## **Anexos**



(A1). Édouard Manet. *Olympia* (1863). Óleo sobre tela, 1,30 x 1,90 cm. Museu d'Orsay, Paris  
Fonte: <<https://artsandculture.google.com/asset/olympia>>



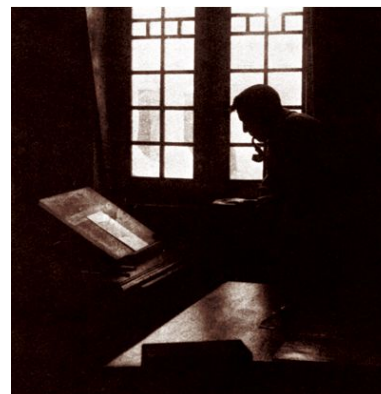
(A2). Caspar David Friedrich. *Caminhante sobre o mar de névoa* (1817)  
94 x 74 cm. Hamburger Kunsthalle.  
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Caminhante\\_sobre\\_o\\_mar\\_de\\_névoa](https://pt.wikipedia.org/wiki/Caminhante_sobre_o_mar_de_névoa)



**(A3)** Henrique Alvim Corrêa  
Moradia do artista em Boitsfort.  
S.d.  
Fonte: CEDAE/Unicamp



**(A4)** Henrique Alvim Corrêa  
Ateliê do artista em Boitsfort  
(1902). S.d.  
Fonte: CEDAE/Unicamp



**(A5)** Retrato de Henrique Alvim  
Corrêa. [Boitsfort, ca. 1902].  
Fonte: CEDAE/Unicamp



**(A6)** Henrique Alvim Corrêa ao lado de sua esposa Blanche Brabant Alvim Corrêa.  
[Boitsfort, ca. 1905].  
Fonte: CEDAE/Unicamp



(A8) Auguste Belloc (circa 1850)

Fonte: <https://www.revistaamalgama.com.br/wp-content/uploads/2017/11/belloc-nude.jpg>





**(A9)** Sem autor, s.d.

Fonte:

<https://www.hypeness.com.br/2016/11/os-maravilhosos-postais-eroticos-dos-loucos-anos-1920/>



**(A10)** Sem autor, s.d.

Fonte:

<https://www.hypeness.com.br/2016/11/os-maravilhosos-postais-eroticos-dos-loucos-anos-1920/>



**(A11)** Sem autor, s.d.

Fonte:

<https://www.hypeness.com.br/2016/11/os-maravilhosos-postais-eroticos-dos-loucos-anos-1920/>



**(A12)** Gustave Courbet. *A origem do mundo* (1866)  
Óleo sobre tela 46 x 55cm  
Museu d'Órsay. Paris.  
Fonte:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/L%27Origine\\_du\\_monde](https://pt.wikipedia.org/wiki/L%27Origine_du_monde)



**(A13)** Félicien Rops. *Pornocrates* (1878)  
Guache e aquarela 75 x 48 cm  
Museu Provincial Félicien Rops, Namur.  
Fonte: <https://pt.qwe.wiki/wiki/Pornocrates>



**(A14)** Franz Von Bayros. Sem título, sd  
 Fonte: <https://www.dorotheum.com/en/l/1008952/>



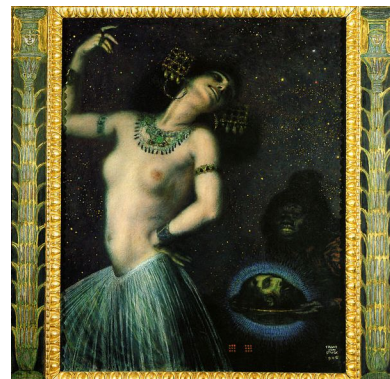
**(A15)** Franz Von Bayros. Doce lesma (c. 1909)  
 Fonte: <https://www.dorotheum.com/en/l/1008952/>



**(A16)** Gustave Moreau. A aparição (1876)  
Óleo sobre tela. 142 x 103 cm  
Fonte:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gustave\\_Moreau\\_A\\_aparição.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gustave_Moreau_A_aparição.jpg)



**(A17)** Gustave Klimt. Judith II (1909)  
Óleo sobre tela  
Fondazione Musei Civici di Venezia  
Fonte:  
<https://artsandculture.google.com/asset/judith-ii-salomè/EAE-LxVLFSObBg?hl=pt-BR>



**(A18)** Franz Von Stuck. Salome dancing (1906)  
Óleo sobre tela  
Fonte:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz\\_von\\_Stuck\\_Salome\\_II.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_von_Stuck_Salome_II.jpg)



**(A19).** Henrique Alvim Corrêa.  
Sem título, s.d.  
Crayon e carvão sobre papel  
Coleção Luiz Buarque de Holanda  
Fonte:  
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8511/alvim-correa>



**(A20).** Henrique Alvim Corrêa.  
Sem título, s.d.  
Lápis sobre papel. 21 x 26 cm  
Coleção Antônio Maluf, São Paulo  
Fonte:  
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8511/alvim-correa>



**(A21).** Henrique Alvim Corrêa.  
Sem título, s.d.  
Lápis, nanquim, crayon e aquarela  
sobre papel  
Coleção Antônio Maluf, São Paulo  
Fonte:  
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8511/alvim-correa>



**(A22).** Henrique Alvim Corrêa. Cabaret, s.d.  
Crayon e lápis de cor sobre papel  
Acervo Museu Nacional de Belas-Artes, R.J  
Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8511/alvim-correa>



(A23) Pedro Américo. *Batalha do Avaí* (1872 - 1877).

Óleo sobre tela, 600 x 1100 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Americo-ava%C3%AD.jpg>



(A24) Victor Meirelles. *Batalha dos Guararapes* (1879)

Óleo sobre tela, 194 x 923 cm Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Fonte:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Victor\\_Meirrelles\\_-\\_%27Battle\\_of\\_Guararapes%27%2C\\_1879%2C\\_oil\\_on\\_canvas%2C\\_Museu\\_Nacional\\_de\\_Belas\\_Artes%2C\\_Rio\\_de\\_Janeiro.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Victor_Meirrelles_-_%27Battle_of_Guararapes%27%2C_1879%2C_oil_on_canvas%2C_Museu_Nacional_de_Belas_Artes%2C_Rio_de_Janeiro.JPG)



(A25). Fachada da Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro (1891).

Fotografia: Marc Ferrez

Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Auguste\\_Henri\\_Victor\\_Grandjean\\_de\\_Montigny#/media/Ficheiro:MarcFerrez-AIBA-1891.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Auguste_Henri_Victor_Grandjean_de_Montigny#/media/Ficheiro:MarcFerrez-AIBA-1891.jpg)



(A26) Rodolfo Amoedo. *Marabá* (1882)

Óleo sobre tela, 120.00 x 171.00 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio Janeiro

Fonte:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1600/maraba>



(A27) Rodolfo Amoedo. *Último Tamoio* (1883)

Óleo sobre tela, 180 x 260 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Fonte:

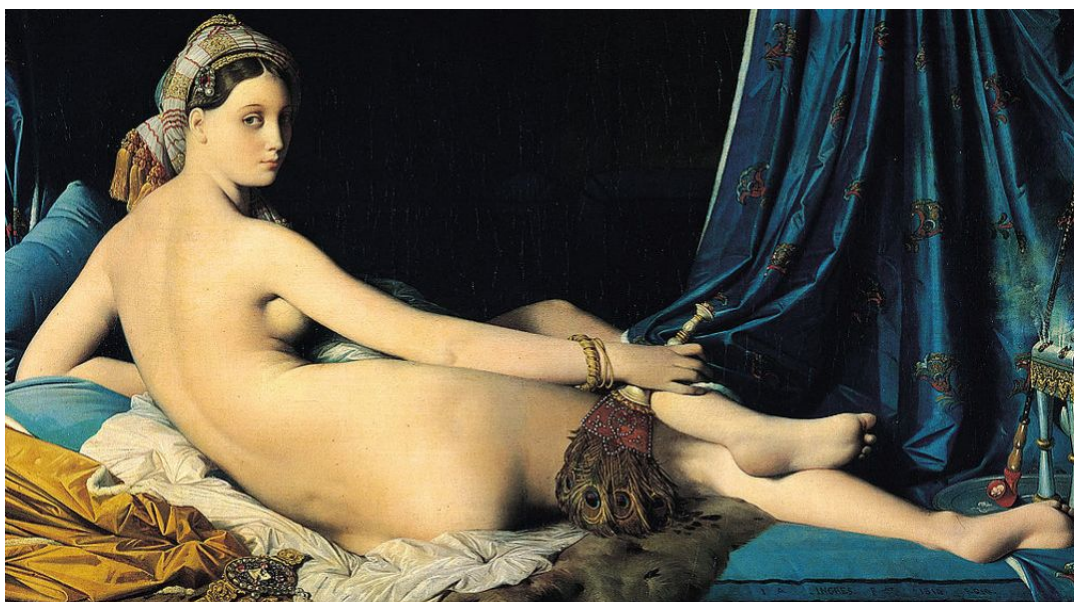
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1230/o-ultimo-tamoio>



**(A28)** Jean-Auguste Dominique Ingres. *Banho Turco* (1862)  
Óleo sobre tela, 108 x 108cm, Museu do Louvre, Paris  
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Banho\\_turco\\_\(Ingres\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Banho_turco_(Ingres))



**(A29)** Jean-Auguste Dominique Ingres. *A banhista de Valpiçon* (1862)  
Óleo sobre tela, 146 x 97, 5cm, Museu do Louvre, Paris  
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Banhista\\_de\\_Valpiçon](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Banhista_de_Valpiçon)



**(A30)** Jean-Auguste Dominique Ingres. *A grande Odalisca* (1814)  
Óleo sobre tela, 91 x 162, 5cm, Museu do Louvre, Paris  
Fonte: <https://artrianon.com/2016/10/18/obra-de-arte-da-semana-a-grande-odalisca-de-ingres/>





**(A31)** Eduardo Sívori. Le Lever de la Bonne (El despertar de al criada). (1887)

Óleo sobre tela, 192 x 131cm

Museu Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Fonte: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/nus\\_dazzi/sivori%201.jpg](http://www.dezenovevinte.net/obras/nus_dazzi/sivori%201.jpg)>