

## **Corpo visível – corpo vidente | corpo falado – corpo falante: As inscrições discursivas no corpo imaginário na pintura acadêmica brasileira do século XIX**

Stephanie Dahn Batista, MA.<sup>1</sup>

### **RESUMO**

O presente artigo procura analisar a inscrição discursiva nas representações de nus em obras da pintura acadêmica brasileira durante o segundo Império, período no qual se percebe uma transição nas produções no Rio de Janeiro: de um corpo, a princípio idealizado e enredado em narrativas mitológicas ou literárias (nude), para um corpo real, chamado nu moderno (naked). As várias representações do corpo imaginário indicam negociações que dizem respeito ao discurso do corpo, das relações sociais, normas e valores de uma sociedade. Os nus brasileiros representam os heróis ou anti-heróis da literatura romântica indianista e seus mitos, ou figuras características do interior brasileiro, fazendo parte da construção simbólica da cultura brasileira. Nesse sentido o corpo nu em representação ocupa um lugar crucial no imaginário social e traz a tona áreas de conflito, atrito e ambigüidades, nas quais o corpo complexo é capaz de representar a si próprio e, ao mesmo tempo, oferecer um espaço de hipóteses sobre a cultura brasileira moderna.

**Palavras-chave:** narrativas do corpo imaginário – nu em representação – pintura acadêmica século XIX

### **ABSTRACT**

The following article aims to analyze the discursive inscription on the representations of the nude in works amongst Brazilian academic painting during the Second Empire, a period when we can perceive a transition on the productions in Rio de Janeiro: from a body, initially idealized and entangled within mythological or literary narratives (the nude), into a real body, labeled “the modern nude” (naked). The several representations of the imaginary body point to negotiations that refer to the discourse of the body, of its social relations, norms and the values of a society. The Brazilian nudes represent the heroes or anti-heroes from romantic nativist and its myths, or characters typical from the Brazilian countryside, which are part of the Brazilian culture’s symbolic construction.. On this sense, the represented naked body occupies a crucial place on the social imaginary and illuminates areas of conflict, friction and ambiguities, when the complex body is capable of representing itself, and simultaneously, offers a place for discussion about the Brazilian modern culture.

**Key-words:** narratives of the imagined body – nude in representation – academic painting in 19<sup>th</sup> century.

“Quando nossos artistas nos dão uma Vênus.....eles mentem. Édouard Manet perguntou a si mesmo porque mentir, porque não contar a verdade? Ele introduz a Olímpia, uma *filie* do nosso tempo” (ZOLA apud Brooks, 1989: 11). Esta preocupação de Emile Zola marca bem a crise da representação do nu na segunda metade do século XIX, em Paris, como

---

<sup>1</sup> Professora no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, Doutorando no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná.

um problema no momento de negociação entre um corpo particular/sexuado e um geral/idealizado que até então funciona num pretexto da narrativa com referências clássicas, por exemplo, as deusas, ou referências exóticas, por exemplo, as odaliscas, ambos constituídos num deslocamento temporal-espacial. Agora, como reconciliar a representação do nu numa pintura da vida moderna? Essa preocupação antecede outra questão que é a relação do corpo com uma narrativa que, por sua vez, se inscreve no corpo, e este inscrito na narrativa (BROOKS,1989). Quais são as diferentes narrativas de um nu, quer dizer, um corpo vestido em arte?

Durante todo século XIX a representação do corpo ocupou um “lugar obsessivo” (ZERNER, 2008: 104) entre os artistas que começavam a questionar as concepções do corpo tradicional, isso tanto na literatura como nas artes plásticas. Uma vez que a pintura histórica – gênero nobre - se funda no primado da figura humana, a representação do corpo ganhou um lugar privilegiado da imaginação. Neste, narram-se os eventos e as personagens da história figurados por corpos carregados de gestos, posturas e relações simbólicas.

Então, pensando os elementos constitutivos de uma narrativa na busca de um texto fundador com seus mitos e heróis sobre o Brasil, que segundo Naxara (2006: 40) significam o espaço e o tempo, pergunta-se como, ao lado da literatura, a produção imagética das artes visuais, especificamente o gênero do nu, ora deslocado no espaço e tempo, ora aproximado a uma situação do cotidiano, cria sua narrativa em prol de uma construção de nação – um retrato do Brasil inscrito nos corpos de suas personagens ficcionais? Em relação a estas perguntas, o presente artigo procura refletir em três notas, a narrativa inscrita no gênero do nu em obras da pintura acadêmica brasileira da segunda metade do século XIX.

## **1. O lugar do corpo imaginário**

O corpo na arte, seja na literatura ou nas artes visuais (pelo menos até século XX) é sempre um corpo-representação, um corpo imaginário que revela narrativas dando sentido aos corpos. Estas narrativas são muitas e geram singularidades propiciadoras de significados: vida, morte, civilização, o corpo de uma nação, as marginalidades. Porém, sempre se trata de corpos construídos coletivamente, ou seja, corporeidades. As várias representações do corpo imaginário indicam negociações que dizem respeito ao discurso do corpo, das relações sociais, normas e valores de uma sociedade. Sendo assim, entendemos o “corpo como materialidade polissêmica” (SOARES, 2001: 1), como união de elementos materiais e espirituais e também como síntese de sonhos, desejo e frustrações de sociedades inteiras. Este objeto ganha durante o século XIX novas atenções de disciplinas como a medicina, as

ciências biológicas, o discurso higiênico, o eugênico e a educação física. Estes conhecimentos visualizam-se de forma cada vez mais nítida em desenhos, caricaturas, fotografias, no cotidiano e nas artes maiores, como se a arte na sua textura pictórica, no traço do desenho, desse a matéria para imaginar a realidade do corpo.

E registrar o corpo humano seja de forma artística ou em imagem industrial envolve o elemento erótico na sua complexidade física e psicológica. O erotismo é considerado como um dos mais importantes protagonistas da História da Arte ocidental e fio condutor da narração sobre a figura humana (MAHON, 2005: 15). Desde o século XIX, a arte erótica desafia e, principalmente, questiona os limites morais aceitáveis da representação do corpo sexuado que sofreu, neste momento, novas complicações entre a sexualidade e o individualismo, de modo que o corpo tornou-se cada vez mais regulado e oprimido por costumes sociais e legislações proclamadas pelos discursos médicos e higiênicos. É justamente neste momento, na segunda metade do século XIX, que, segundo Sarasin (2001), se constrói nos debates entrelaçados das ciências a fala moderna sobre o próprio corpo e com isso corroborando significativamente para a construção do mesmo.

Paralelamente na arte, o corpo imaginário confronta nas obras, a teoria clássica que insiste numa distância entre a representação e o referente, quer dizer, um nu moderno precisava-se encontrar um ambiente contemporâneo e contraria a idealização. Ao longo do século acontece a aproximação de imagem e realidade devido aos ideais românticos. Então, o corpo imaginário retorna ao real pela intermediação da imaginação (ZERNER, 2008: 118) referindo-se à nossa experiência vivida. Questão também expressiva na literatura dessa época, quando os poetas confiavam nesta força imaginária assim como Charles Baudelaire (1821-1867) declarou: “Glorificar o culto das imagens, minha grande, minha única, minha primitiva paixão.” (BAUDELAIRE apud Michaud, 1999: 148). A postura de que a imaginação é a primeira faculdade que consagra o artista é celebrada e soberana entres os poetas e claramente a literatura oferece a chave de sonhar, uma vez que a literatura e a arte são devotadas ao imaginário.

Esta presente reflexão sobre o lugar do corpo imaginário observa a contribuição de “*insights* originários” (Kramer, 2001: 136) a partir da consideração de representações sobre o corpo nas artes visuais para então entender o leque de possibilidades narrativas e inscrições sutis, mas poderosas das imagens dos corpos humanos. As estruturas de pensamento e significado simbólico são parte integrante de tudo o que conhecemos como história (Kramer, 2001: 133), então as pinturas do corpo em representação ajudam a analisar, propriamente, a história do corpo.

## 2. Era uma vez um nu....

Era uma vez um nu, que conta a história de um corpo vestido em arte, *the nude*. O gênero do nu é considerado como forma ideal de arte, buscando sempre a *mimesis* do belo, com isso ele é um indicador da idéia dominante da arte e seu papel na sociedade (MAHON, 2005: 29), ou até os *boundaries* da mesma (NEAD, 2003), porque é a representação do corpo possível de ser mostrado dentro da moral regente e de cada sociedade. Diante desse lugar central do nu, que revela uma narrativa específica e inscrita no corpo humano, entendemos as imagens da masculinidade e da feminilidade como lugares de negociação. Nelas o artista assume o papel como mediador entre o ideal, o real e o natural, em um sistema de polaridade na qual o nu feminino está vinculado a idéias da sensualidade, do selvagem, da fluidez, da passividade, entre outras, e o nu masculino, às da lógica, da linearidade, da racionalidade e do equilíbrio.

Os nus acadêmicos do século XIX, contudo, procuraram abolir o erotismo, substituindo-o pelo cientificismo no desenho, e, na pintura, pelo artificialismo ou pela distância espacial-temporal do tema. Entretanto, a imagem do nu transgrediu facilmente os campos da sensualidade e do desejo e, cada vez mais, com menos pretextos a despeito das intenções dos acadêmicos. Diminuindo o deslocamento espaço-temporal e aproximando-se de representações contemporâneas, neste caso *the naked*, a narrativa do erótico permanece. A narrativa do nu apropria-se de uma iconografia erótica que é uma narrativa mitológica, religiosa ou ainda histórica e a nudez age em nome de uma história específica e uma verdade maior, até que a representação se alie com o cotidiano.

A partir do Iluminismo o nu clássico, *nude*, encaminha para o modernismo como sinal da vida urbana das metrópoles européias nas transformações do século XIX, visualizando as ansiedades sociais e ambições políticas, de forma cifrada e codificada (MAHON, 2005: 42). Nesse tempo e lugar, cada vez mais o nu se coloca acima do muro do conflito entre o clássico e o contemporâneo. A não representabilidade do sexo gera toda a dinâmica da narrativa deste novo período e é o poder oculto, o prazer do proibido, que escondia a fonte de energia (Brooks, 1989: 29).

O leitmotiv de cada representação do nu consiste na expressão erótica velada através da justificativa de temas mitológicos, etc. realizado no estandarte acadêmico, por exemplo: a imagem da Vênus de Ingres, Bouguereau e Cabanel. Todas estas três figuras femininas correspondem com a narrativa clássica da pintura fazendo alusão ao véu delicadamente levantado pelo cabelo, elemento iconográfico tradicional. Outra possível retórica, bastante praticada por Ingres, é o viés do orientalismo que se baseia na alteridade exótica. A “Odalisca

e escrava” (1842) ou o “Banho turco” (1862), mostram o deslocamento para um local exótico na imaginação do artista e fora do real. Aqui, inerente à representação do Oriente, e a personalização desta numa figura feminina, gera-se inclusive uma discussão sobre a relação Ocidente - Oriente, e, conseqüentemente, das dicotomias: identidade e diferença (MAHON, 2005: 46). Portanto, quando o deslocamento imaginário vai para espaços e personagens que fazem parte de um *repertoire* simbólico de uma identidade nacional ou uma cultura específica, neste nu inscreve-se o discurso nacional.

Diversamente, os poucos conhecidos nus masculinos, presos ao conceito da masculinidade socialmente construído, ganham nos tempos da expansão imperial no século XIX, fortes tons morais, patrióticos, de exposição de virtudes e de fatos heróicos cuja narrativa é a do cavaleiro como também a sexualidade masculina e o desejo decorrentes da virtude a uma verdade moral. O nu masculino não tinha muito espaço no imaginário social e galgava com dificuldade o seu espaço. Lucie-Smith percebe “um rito de transição” quando o artista-aluno saía formado da Academia onde era obrigado a desenhar o nu com modelos masculinos, e, mais tarde, dedicar-se exclusivamente aos nus femininos sensuais que atendiam ao gosto burguês da pintura do salão na metade do século XIX em Paris (LUCIE-SMITH, 1999: 141).

De modo geral, o nu nunca foi tão cultivado como no século XIX. E na vida cotidiana, o corpo nunca foi tão zelosamente ocultado, sobretudo o corpo da mulher. Entre idealismo e realismo, a arte moderna imputa severas tensões à representação do nu uma vez que um artista moderno tem que tratar de temas modernos dentro da cotidiana realidade. Charles Baudelaire celebra nas suas escritas, especificamente no “Pintor da vida moderna” (1863) duas figuras da modernidade, uma o artista como *dandy* e outra, seu objeto de observação, a prostituta, cujo corpo se torna o cifre da modernidade. Reconciliar a diferença entre o nu acadêmico e o nu moderno significa desvelar a nudez e responder a pergunta crucial: qual seria o processo argumentativo na narração de colocar um nu numa pintura realística (BROOKS, 1989: 27). Esta transição do *nude* para o *naked* gerou uma crise de representação. Édouard Manet ter desafiado com a inserção de um nu moderno, apresentando um corpo branco, urbano, provido ainda de um verdadeiro rosto, “Olímpia” (1863) ousou levantar o véu do sexo feminino. A mesma crise de representação, causando uma vez quebra-cabeças para os artistas modernos e tendo como motivo plausível o desvelar da nudez e outra vez os escândalos no público, acontece igualmente na literatura. Na *novelle* “Nana” (1880) Zola constrói a tensão narrativa a partir da não representabilidade do sexo da Courtisane.

Brooks chega à conclusão de que a concepção de um *nude* moderno consiste em um *oxymoron* (1989: 16), ou melhor, ainda *contradictio in adiecto*, quer dizer uma figura retórica de uma formulação contraditória. Aqui há a contradição do adjetivo “moderno” que vincula as associações real, contemporâneo, ordinário, breve, uma forma particular contra o significado do substantivo *nude*, uma representação de forma ideal, bela e clássica. É esta tensão na transição que o *nude* transgride em áreas de tabu e deixa de ser uma representação ideal na qual é exigida pela definição do conceito. O conceito do *naked*, ou seja, o nu despido de arte, quer dizer ausente de formas idealizadas, é prova da transgressão para uma nova narrativa formal e conceitual dentro do projeto da modernidade do século XIX e consolida um deslocamento – evidentemente não do nu que retornou ao real – mas sim das *boundaries* da arte.

Isso significa que o leitmotiv da narração, o erotismo, permanece e se apresenta na virada do século com o advento das vanguardas cada vez mais desvelado. Eis uma narrativa inscrita num corpo moderno que tem como elo uma controvérsia ideológica sobre o tradicional e o novo que move todo campo de arte, e além deste, outros bens simbólicos da sociedade. Eis uma vez um nu que conta uma estória moderna.....

### **3. Corpos ficcionais no imaginário durante o Segundo Império brasileiro**

Os nus da pintura acadêmica brasileira estão plenos de uma atmosfera imaginária, visualizando um ideal, pensando em Lessing para quem o ideal da arte é a representação de um corpo como modelo de um quadro inacessível e até hipotético. O corpo ideal hipotético na pintura brasileira propõe uma narrativa muito específica, não de uma narração mitológica deslocada no tempo e no espaço indefinido, mas sim numa localização e numa terra tropical e num tempo específico da colonização ou remetendo a certas origens com suas personagens e protagonistas. À este respeito, os quatro nus escolhidos - *Moema* (1866), de Victor Meirelles de Lima (1832-1903); *Marabá* (1883), de Rodolfo Amoêdo (1857-1941); *O Estudo de mulher* (*Mulher com Ventarola*, 1884), de Rodolfo Amoêdo, e *Derrubador brasileiro* (1879), de Almeida Júnior (1850-1899, Fig.13) -, visualizam o discurso sobre o corpo imaginário neste específico momento histórico, o do Segundo Império.

Neste período, o destaque à construção de um corpo idealizado, sexuado e erotizado ou realístico dos anos 80 do século XIX configura as narrações inscritas no corpo na qual o corpo imaginário se inscreve com diferentes objetivos na sociedade brasileira, inclusive, aliado ao desejo de construção de uma cultura nacional genuína. O conjunto das imagens selecionadas, por sua vez, indica uma mudança da representação do corpo neste recorte

temporal (1866-1899): no início do período destacado, eram corpos idealizados, até aparecer o primeiro nu “moderno” de Amoêdo, em 1884, levado a público. Pode-se dizer que o foco da narrativa na pintura do nu neste determinado período no Rio de Janeiro abriu-se para outras retóricas na qual o desejo erótico velado continua presente.

Adaptando o sistema francês com suas normas e hierarquias, os professores na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro cultivaram os ideais de beleza da Antigüidade greco-romana e os preceitos clássicos da figura humana na formação de seus artistas-alunos. Ainda mais, lá, na prática, deveriam conciliar o conhecimento científico da anatomia com a idealização do modelo. O estudo do modelo vivo, via idealismo e cientificismo, era confrontado com a falta de modelos (masculinos) na Academia Imperial de Belas Artes, de forma que a presença de modelos das classes mais baixas, marinheiros e mesmo escravos, ofereceram corpos traçados pelo trabalho duro e sofrido. Neste momento, pode-se imaginar o esforço do artista-aluno, de adquirir uma adaptação idealizada no culto da virilidade clássica.

Já os nus femininos da pintura brasileira acadêmica da segunda metade do século XIX foram feitos nos ateliês particulares em Paris. Este aspecto é um detalhe relevante nesta discussão porque obrigava o artista em sua imaginação de um corpo brasileiro com um modelo presente da França, Itália ou outro país; é necessário lembrar e construir a partir da memória uma “ficção real do corpo nacional” ou “imagined community” (CARVALHO, 1990). Neste contexto funciona a pintura histórica do nu em *Moema* (1866) de Victor Meirelles de Lima (1832-1903), na qual une não só o indianismo ao romantismo sentimental, mas também ao erotismo dentro de uma paisagem tropical. O cadáver monumental num idílio trágico concentra no próprio corpo feminino a busca de uma construção identitária (Migliaccio, 2000: 42). A índia embranquecida deitada na beira do mar com seus cabelos cuidadosamente ajeitados e espalhados pelas ondas neste pôr-do-sol, lembra fortemente a atmosfera do poema *La Chevelure* de Charles Baudelaire na sua coletânea “Fleur du mal” (1857). A obra “Moema” ainda permite outra comparação com a pintura “La femme au perroquet” (1866) do mesmo ano de Gustave Courbet criando assim uma forte relação iconográfica. Assim temos dois vínculos interessantes que localizam a obra de Meirelles: de um lado, em contato com a reflexão da crítica da arte moderna, na figura de Baudelaire e, de outro lado, com o protagonista do realismo, Courbet, cuja pintura visava representar a materialidade do corpo figurado (ZERNER, 2008: 120).

“Moema” é uma personagem do poema indianista brasileiro “O Caramuru” escrito no século XVIII pelo frei Santa Rita Durão (publicação na Europa 1781). Meirelles faz uma

leitura da poesia nativista e interpreta o nu feminino dentro desta paisagem tropical, caro à tradição pastoral de Ticiano (1490-1576) e Giorgione (1477-1510). A cena de um idílio trágico busca uma conciliação harmoniosa entre a forma humana e a paisagem, entre erotismo e contemplação da natureza, que de fato transformou-se silenciosamente em destruição, um contraste dramático entre sentimento e história. Migliaccio interpreta a índia que se afogou por amor a um europeu como versão moderna e americana da Vênus que só pode ser fruto de uma história trágica (2000: 44), uma heroína que encarna o encontro de civilizações incompatíveis. Assim, segundo o autor, Meirelles consegue concentrar no corpo feminino a reflexão histórica acerca do destino de um povo e de uma cultura (ibidem). Como elementos constituintes da narração para um texto fundador, Meirelles retoma “uma heroína ancestral” que gerou um “mito fundador” (Naxara, 2006: 44) definido pelo épico e inscreve no corpo de *Moema* todo um discurso de culturas e raças, alias é o próprio corpo dela, como corpo falante, que ressuscita este mito.

Parecido ao nu de Vitor Meirelles, a obra “Marabá” (1883) de Rodolfo Amoedo cita igualmente na pintura a fonte literária do indianismo. Apesar de encontrarmos o mesmo mecanismo de narração, a partir de uma personagem literária uma figura dos mitos fundadores, aqui a presença da mestiça faz pouca alusão aos trópicos e à questão identitária. Ousa-se pensar que apenas o título gera uma ligação nesta retórica de uma identidade nacional brasileira. Este nu parece muito mais um nu realístico se não fosse o título garantindo o deslocamento para uma narrativa indígena baseando-se no poema “Marabá” de Gonçalves Dias, que se situa neste indianismo romântico na forma de uma epopéia nacional. Marabá, descontente por não ser mais índia, nem européia, personifica a síntese da perda de identidade, motivo por ser rejeitada pelos povos. Ambos os nus femininos aqui postos em tela – *Moema* e *Marabá* -, independente da beleza e harmonia física, representam personagens dos mitos fundadores em conflito ou em tragédia, e mostram uma escolha temática pelos artistas plásticos de preferência dramática.

O franco interesse pelo nu moderno sem pretexto de título literário destaca-se na obra do mesmo artista Amoêdo em “O Estudo de mulher” (Mulher com Ventarola, 1884) que é, de fato, considerado “o primeiro nu moderno da arte brasileira” (MIGLIACCIO, 2000: 34). Segundo o crítico de arte Gonzaga Duque, esta obra descreve em minúcias a beleza dourada, parecida com a Vênus, e que foi – provavelmente - acusado de imoralidade (GONZAGA-DUQUE, 1888: 162-163). O nu feminino sensual, deitada de costas para o observador, num *interieur* à moda oriental. Um leque, o papel de parede e a ornamentação do travesseiro remetem a uma decoração oriental que provoca levemente um gosto exótico, mas aqui



compreensível como atributo proclamando o moderno. Ainda em *O Estudo de Mulher*, o artista situa a figura feminina dentro de um ambiente realístico, e o corpo imaginário, ainda bastante idealizado, já tende a ocupar o novo lugar nesta crise de representação do nu de fins da década de 80 do século XIX. Certamente o artista, provavelmente, acompanhou os debates ideológicos sobre um *nude* moderno que ousava desrespeitar os limites da arte clássica. Apesar de ter produzido a pintura em Paris, mas a exposto na Exposição da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1886 o artista traz essa tensão entre a arte clássica e a realista, antiga ou moderna para o ambiente cultural da capital brasileira e provoca uma controvérsia sobre a arte moderna no país.

O último exemplo narrativo do corpo imaginário a ser aqui comentado é o de um nu masculino. A obra “Derrubador brasileiro” (1879) de Almeida Junior (1850-1899) foi realizada em Paris com um modelo italiano e mostra um corpo masculino, sentado em repouso, diante de uma pedra com vista para a mata. O modelo italiano, com busto despido, segura com sua mão uma espada. Como já foi comentado anteriormente, a masculinidade no gênero do nu no século XIX apresenta-se em narrativas heróicas, morais e patrióticas e aqui não fugiu muito a regra. Um nu masculino demonstrando sua perfeição clássica, um heroísmo em sua modéstia sexual e controle da vontade. Últimas duas virtudes agregadas a obra, o presente caipira representado, demonstra um latente erotismo e uma sutil agressividade controlada. Agora se pode questionar se o caipira corresponde ao papel de um herói com perfeição clássica, uma vez que o caipira remete ao popular. Segundo Coli esta obra de Almeida Junior revela a descoberta de um exotismo social próximo do fim do século XIX, onde se dramatizava a brutalidade popular brasileira (2005: 110). Percebe-se que toda produção artística, seja ela de natureza plástica ou literária, que faz parte da discussão sobre a arte brasileira e moderna buscou seus protagonistas no interior do país (como por exemplo, Euclides da Cunha, entre outros literatos). Um gesto na busca do autêntico, do nacional, uma vez que o movimento europeu apresentava-se invertido onde tudo o que era moderno lá aliava-se ao modo de ser urbano. O corpo do homem meio vestido realça, através das vestes da calça, novos contornos que lançam atenção a seu sexo ocultado. É por causa do vestuário que o nu masculino ganha em experiência da carne e aparece mais vivo, longe de uma idealização clássica.

Mais uma narrativa em volta de um corpo imaginário, moderno e regional, que traz a tona áreas de conflito, atrito e ambigüidades, nas quais o corpo complexo é capaz de representar a si próprio e, ao mesmo tempo, aproveitar do lugar privilegiado que ocupa no imaginário social. Um corpo imaginário que é a priori hipotético (Lessing) e oferece um

espaço de hipóteses sobre a cultura brasileira moderna materializando e formalizando propostas e definições sobre a mesma.

### **Referências bibliográficas:**

- BROOKS P. *Storied Bodies, or Nana at Last Unveiled*. In: *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, Vol. 16, No. Autumn 1989, pp. 1-32.
- CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia, 1990.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- HIGONNET, Anne. Mulheres e imagens. Representações, in: DUBY, Georges, PERROT, Michele: *História das mulheres no Ocidente*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, pg. 325-343.
- KRAMER, L.S. Literatura, Crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra, in: HUNT, Lyn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Adam – the male body in art*. Knesebeck, 1999.
- MAHON, Alice. *Eroticism & art*. New York: Oxford Press, 2005.
- MICHAUD, Stephane. Idolatrias: representações artísticas e literárias, in: DUBY, Georges, PERROT, Michele: *História das mulheres no Ocidente*, Porto: Edições Afrontamento, 1991, pg 145-169.
- MIGLIACCIO, L. *Mostra do Redescobrimento: Arte do século XIX - 19th-Century Art*, 1. ed. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- NAXARA, M.R.C. Historiadores e texto literário: Alguns apontamentos. In: *História Questões e Debates*, Ano 23, n° 44, janeiro-junho de 2006.
- NEAD, Lynda. *The femal nude*. London: Butler & Tanner, 2001.
- SARASIN, P. Philipp. *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765 – 1914*, Frankfurt: Suhrkam, 2001.
- SOARES, Carmen. *Corpo e História*, Campinas: Autores Associados, 2001.
- ZERNER, Henri. O olhar dos artistas, in: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jaques; VIGARELLO, Georges (Org): *História do corpo: Da Revolução à Grande Guerra*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.