

# Vênus carnal: uma investigação da figuração do corpo feminino no rococó francês

Beatrice Frudit<sup>1</sup>

 0000-0001-5689-2309

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 17, 2023. **Atas do XVII Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 17, 2023.

DOI: 10.20396/eha.17.2023.11696

## Resumo

Essa comunicação é parte de uma pesquisa de mestrado voltada à pintura de costumes francesa do século XVIII. Nesta ocasião, faremos o exercício de analisar e confrontar alguns quadros de François Boucher (1703-1770), buscando compreendê-los como parte da tradição pictórica do nu artístico e, ao mesmo tempo, como indícios de transformações relevantes nos significados atribuídos à nudez e ao corpo feminino na pintura.

**Palavras-chave:** Pintura rococó. François Boucher. Erotismo. Belo. Feminilidade.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientação: Profa. Dra. Sônia Salzstein. Pesquisa realizada com financiamento da Capes. Número do processo: 8887.84978/2023-00. Agradeço à Julia Negrão pelo debate de ideias na ocasião da comunicação e ao Nícolas Mangolim pela revisão do texto.

Quando, em meados do século XVIII, François Boucher realizou a encomenda de duas pinturas de Vênus para Madame de Pompadour, ele fazia coincidir a alegoria da deusa do amor e da beleza com o retrato da marquesa. As duas pinturas, *La toilette de Vênus* (A toalete de Vênus) [figura 1] e *Le bain de Vênus* (O banho de Vênus) [figura 2], formam um par, que compunha a decoração de sua suntuosa *salle de bain* no palacete de Bellevue<sup>2</sup>. De saída, é evidente a afinidade entre o tema dos quadros e o aposento para o qual eles se destinam, de modo que já podemos observar um raciocínio decorativo, prolixamente desenvolvido por Boucher. Esse pintor, cujo nome se tornou quase um sinônimo do estilo rococó na França (e isso já no século XVIII), foi admitido na Academia Real de Pintura e Escultura como um pintor de história. Mas, em sua trajetória, trabalhou com uma grande variedade de gêneros pictóricos, desde cenas pastorais à mitológicas, e projetou desenhos para inúmeros painéis decorativos, tapeçarias, panos de fundo de teatros, gravuras, além de porcelanas e outros objetos, como relógios e caixas de jóias<sup>3</sup>. Em 1765 foi intitulado "primeiro pintor do rei", condição que o consagrou como o mais importante artista da corte de Luís XV.

Ainda que essas pinturas de Vênus não sejam retratos, muito já se comentou na literatura sobre a obra de Boucher que essas telas aspiravam a uma identificação do tema mitológico à figura da marquesa<sup>4</sup>. Visivelmente, essa identidade não pretende ser estabelecida apenas por meio da semelhança e fidelidade da aparência do rosto - pelo contrário, neles há uma curiosa qualidade genérica, inespecífica, que demonstra não apenas a idealização da fisionomia de Pompadour, mas também a qualidade repetitiva desses retratos. Afinal, a pintura *La toilette de Vênus* apresenta um semblante consistente com uma série de retratos da marquesa realizados por Boucher [figura 3] ou por outros artistas, como Jean Marc Nattier [figura 4]. Este último foi pintado em 1746, pouco tempo depois da apresentação oficial da marquesa enquanto amante de Luís XV ("maîtresse en titre") à corte em setembro de 1745. De forma semelhante à *La toilette de Vênus*, em *Marquise de Pompadour en Diane Chasseresse* (Marquesa de Pompadour como Diana caçadora) um modelo de rosto é como que aplicado sobre o torso deusa grega Diana. Se há algo de fidedigno nesses "retratos de fantasia" é o fato de que a associação da figura de Pompadour àquela de Vênus ou Diana está em consonância com as próprias imagens delirantes de poder que a aristocracia francesa conferia a si mesma, entendendo a estetização de seu modo de vida na corte como sendo tão modelar quanto a própria Antiguidade clássica.

<sup>2</sup> Uma propriedade real pequena, rapidamente construída entre 1748 e 1750 e oferecida como presente à marquesa de Pompadour.

<sup>3</sup> O catálogo de uma grande exposição da obra de Boucher realizada em 1986 no Metropolitan Museum de Nova York, no Detroit Institute of Arts e no Petit Palais em Paris fornece um panorama da multiplicidade de gêneros com os quais o artista trabalhou e da importância de seus desenhos para as manufaturas de Gobelins (tapeçaria) e Vincennes-Sèvres (porcelana). Cf. LAING, Alastair et al. *François Boucher: 1703-1770* [catálogo de exposição]. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

<sup>4</sup> Idem, ibidem, p. 256; LAJER-BURCHARTH, Ewa. Image Matters: The Case of Boucher. *Studies in the History of Art*, vol. 74, 2009, pp. 276–303. Sobre a questão da construção da identidade de Pompadour nos retratos de Boucher, ver também: HYDE, Melissa. The 'Makeup' of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette. *The Art Bulletin*, vol. 82, no. 3, 2000, pp. 453–75.



**Figura 1:**  
François Boucher. **La toilette de Vénus** [Toalete de Vênus]. 1751. Óleo sobre tela, 108,3 x 85,1 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.



**Figura 2:**  
François Boucher. **Le bain de Vénus** [Banho de Vênus]. 1751. Óleo sobre tela, 102 x 133,5 cm. National Gallery, Washington.



**Figura 3:**  
François Boucher. **Jeanne-Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour**, 1758. Óleo sobre tela, 81 x 863 cm. Fogg Art Museum, Cambridge.



**Figura 4:**  
Jean-Marc Nattier. **Jeanne-Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour en Diane Chasseresse**, 1746. Óleo sobre tela, 102 x 85 cm. Appartement de la marquise de Pompadour, Château de Versailles.

Podemos dizer que, no estilo rococó que se desenvolveu na França no século XVIII, mesmo as pinturas mais celebratórias das virtudes da nobreza arrastavam consigo um fascínio pelo trivial e um gosto pelo íntimo, mais próprios à vida urbana e doméstica daquela aristocracia citadina do que às antigas formas de sociabilidade da nobreza. Ao que parece, uma imagem idealizada do ócio aristocrático, de uma vida estável e confortável, passava a se afirmar na pintura de costumes. Nesse sentido, um importante fator que deve ser considerado é mudança da corte francesa de Versalhes para Paris após a morte de Luís XIV, processo que promoveu, com isso, a urbanização de certos bairros para residências de elite na década 1740<sup>5</sup>. O interesse por representar objetos da moda e cenas da sociabilidade e do cotidiano teatralizado da aristocracia evidencia uma tendência à mistura de estilos no rococó, no qual assuntos a princípio mais rebaixados na hierarquia de gêneros pictóricos (cenas de costumes mundanos, com personagens-tipo contemporâneos), se sobrepõem à representação alegórica e classicizante da nobreza.

Dentre o conjunto de cenas de costumes, o tema da toalete feminina ganhou notoriedade na pintura francesa rococó<sup>6</sup>, em quadros nos quais ritos do vestir, do maquiar e do pentear estabelecem uma relação indissociável entre o detalhamento caprichoso dos objetos cotidianos e a busca por conferir gestos elegantes e uma aparência graciosa às figuras. Mesmo em uma pintura de tema mitológico como *La toilette de Vênus*, podemos observar uma preferência por representar a alegoria da beleza a partir desses atributos (elegância e graça). Nessa conjunção, Boucher deslocou o sentido simbólico tradicional da nudez de Vênus como signo de uma beleza pura e divina, concebida sob a meditação da ideia de um corpo perfeito, para uma beleza mundana, carnal, material e sensual.

Em *La toilette de Vênus*, chama a atenção como a figura central é rodeada não pelos atributos convencionais da divindade prescritos pela tradição, mas por um arranjo cuidadoso de coisas preciosas: tecidos, o espelho em moldura dourada, o queimador de incenso, o jarro, a bandeja de prata e os colares de pérola. Se tradicionalmente Vênus é pintada à beira da praia, neste quadro as cores do mar se fazem presentes num cortinado esverdeado; a ornamentação do sofá e a bandeja de prata reproduzem motivos de conchas; as pérolas tornam-se joias; e mesmo a vegetação do trecho de paisagem ao fundo se assenta ao redor do rosto da figura como uma peruca da moda. O que parece estar em jogo nessas fantasias mitológicas não é, então, uma apresentação convincente da beleza enquanto atributo divino, mas antes o refinamento estético das formas decorativas e dos objetos que poderiam ser encontrados em feiras de artigos de luxo<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Cf. CROW, Thomas E. *Painters and public life in eighteenth-century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1985, p. 11.

<sup>6</sup> Cf. LANEYRIE-DAGEN, Nadejde ; VICARELLO, Georges. *La Toilette : Naissance de l'intime*. [catálogo de exposição]. Paris : Hazan, 2015.

<sup>7</sup> Cf. LAJER-BURCHARTH, Op. cit., p. 294.

Ora, as pinturas que retratavam mulheres em suas toaletes também podiam aludir a temas da vaidade, carregando significados de admoestação moral. No entanto, nessa pintura de Boucher não há nada que traga lembrança da brevidade da juventude ou da beleza física. Ao contrário, a pintura faz um elogio ao fetichismo dos objetos, a sua natureza erótica e sedutora; é uma imagem na qual a figura feminina serve como suporte a uma fantasia de deleite com a riqueza material.

O fato de que esse quadro se insere na tradição do nu artístico – gênero pictórico no qual, por excelência, a beleza do corpo é o tema central – nos permite colocar uma questão mais ampla sobre a conciliação que parece ocorrer no Rococó entre um ideal clássico do Belo, enraizado na tradição e corporificado no gênero do nu, com esse gosto presumivelmente mundano.

Segundo o historiador da arte inglês Kenneth Clark, a figura de Vênus sempre forneceu uma "justificativa" para a representação do corpo feminino nu na história da arte<sup>8</sup>. No livro *The Nude: a Study of Ideal Art*, escrito no final dos anos 1950, Clark busca traçar uma genealogia do ideal do corpo na arte europeia, articulando diferentes períodos e obras em um cânone. Revisitar essa narrativa sintetizada por Clark, ainda que ela apresente uma abordagem antiquada à história da arte, cujos pressupostos foram amplamente criticados a partir dos anos 1960, sobretudo por autoras feministas, talvez nos permita, por isso mesmo, explorar certas políticas de formação do cânone artístico e mostrar como as ideologias de gênero colaboraram para uma abordagem específica do erotismo na historiografia da arte europeia. Para isso, seria necessário rever os significados que foram se acumulando nos motivos, nas poses e nos atributos simbólicos que acompanham a figuração do nu feminino na história consagrada de arte europeia.

O livro de Kenneth Clark tem como objetivo expor como o corpo despido tornou-se um ideal de perfeição na arte, em obras cuja função é sublimar o prazer,<sup>9</sup> dá-lo um princípio eterno e alegórico. Por isso, a figura de Vênus teria se tornado crucial para que a nudez feminina pudesse ter se tornado um assunto tão elevado na arte, enquanto evocava um ideal de corpo divinamente belo, perfeito, equilibrado que o afastava de uma exposição em estado de fragilidade.

Em sua argumentação, Kenneth Clark recupera uma tipologia antiga (herdada de Platão e do platonismo) para a figura de Vênus, distinguindo duas linhagens enveredadas pela tradição de arte na Europa: por um lado, cultivou-se uma imagem e uma simbologia da Vênus celestial (*Coelestis*) e, por outro, da Vênus natural (*Naturalis*). Para Clark, a obra de Boucher evidentemente insere-se no tipo "Vênus natural", descendente de uma linhagem de artistas que vem de Giorgione, Ticiano e Rubens, e que se interessou pela

<sup>8</sup> CLARK, Kenneth. *The Nude: a Study of Ideal Art*. Penguin Books: 1976, p. 64.

<sup>9</sup> "Since the earliest times the obsessive, unreasonable nature of physical desire has sought relief in images, and to give these images a form by which Venus may cease to be vulgar and become celestial has been one of the recurring aims of European art". Idem, ibidem, p. 71.

figura de Vênus como um modelo de corpo em "forma serpentina", no qual as curvas servem como signos da graça feminina<sup>10</sup>. Tendo origem na tradição pictórica veneziana, esse modelo evoca certos ideais ligados à fertilidade, à abundância e à juventude, e o corpo feminino é apresentado como parte da natureza que se oferece à contemplação<sup>11</sup>.

Podemos especular que, quando Ticiano pintou uma Vênus nua para a família de Urbino, estava garantido que tal nudez não seria tomada como pornográfica, porque tanto para o artista quanto para a audiência, o significado da nudez estava garantido: apesar da caracterização do ambiente remeter à própria arquitetura de interiores e vestimenta à corte veneziana no século XVI, tratava-se da deusa da beleza, e sua beleza era compreendida como algo ideal, transcendental. Não queremos dizer, com isso, que a audiência privada da *Vênus de Urbino* não possa ter apreciado a pintura por conta da qualidade erótica daquela nudez. A questão é que, não importa o quanto essa nudez seja carnalmente sedutora, ela estava *justificada* por um acordo entre o artista e sua audiência a respeito do significado da nudez que a figura da Vênus possui na pintura.

Mas Clark reconhece que seria muito difícil dizer que as Vênus pintadas por Boucher resguardam uma verdade natural: "[Boucher] criou a imagem que *Vênus Naturalis* gostaria de ver em um espelho, um reflexo mágico no qual ela deixa de ser natural sem deixar de ser desejável"<sup>12</sup>. Para esse historiador, a obra de Boucher representa, então, um caso limite desse ideal "natural" de corpo. O artista teria aperfeiçoado uma figuração do corpo feminino "pequeno, curvilíneo, manipulável" ao qual corresponderia a um ideal de corpo miniaturizado e artificial.

Esse afastamento (relativo) do corpo feminino dos significados ligados ao natural e vegetal (cujo exemplo máximo seria *Le Concert champêtre* de Ticiano) pode ser melhor observado em pinturas suas nas quais o cenário torna-se totalmente artificial: suas pinturas de *boudoir*. A pintura *L'Odalisque* (Odalisca) [figura 5] não conta com qualquer "moldura" mitológica, mas sua composição parece ser a mesma daquela de *Léda et le Cygne* (Leda e o Cisne) [figura 6], pintada por Boucher três anos antes. A coincidência quase total da pose da modelo – que, aliás, é bastante incomum na tradição pictórica precedente<sup>13</sup> – denuncia o fato de que por vezes a representação erótica do corpo feminino dispensava o convencional cenário de arcádia.

<sup>10</sup> Idem, ibidem, p. 125.

<sup>11</sup> Idem, ibidem, p. 115; p. 133.

<sup>12</sup> Idem, ibidem, p. 139-40.

<sup>13</sup> Idem, ibidem, p. 141.

**Figura 5:**

François Boucher. **L'Odalisque** [Odalisca]. 1745. Óleo sobre tela, 53,5 x 64,5 cm. Museu do Louvre.

**Figura 6:**

François Boucher. **Léda et le cygne** [Leda e o cisne]. 1742. Óleo sobre tela, 59,5 x 74 cm. Stockholm National Museum.

Quando Kenneth Clark se refere a uma segunda versão do quadro de 1745, conhecida como *L'Odalisque blonde* (Odalisca loira) [figura 7], ele entende que a figura está no limite do "vulgar" - ainda que a pintura tematize o prazer sexual, a carnalidade da figura ainda assim não é considerada pornográfica, pois justamente sua aparência artificial, polida, resguarda uma grande dose de idealização ao corpo. E, no entanto, Clark afirma que com o menor desvio "estaríamos embaraçosamente de volta ao mundo do pecado"<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> CLARK, Op. cit., 1976, p. 140.



**Figura 7:**  
François Boucher. **L'Odalisque blonde** [Odalisca loira]. 1752.  
Óleo sobre tela, 59 x 73 cm.  
Alte Pinakothek, Munique.

Ao confrontarmos essas pinturas, somos levadas a supor que a legenda “Odalisca” projeta sobre essas imagens uma fantasia “orientalista” - que, ao mesmo tempo, oferece um “recuo” da representação do corpo em direção ao fantástico<sup>15</sup>, resguardando a sua idealização “conveniente” nos termos da tradição, e representa essa fantasia da disponibilidade sexual bem acomodada ao luxuoso *boudoir* da aristocracia e alta burguesia parisiense.

<sup>15</sup> Cf. STAROBINSKI, Jean. Philosophie et mythologie du plaisir. In L'invention de la liberté : 1700-1789. Paris: Gallimard, 2006, p. 54-55.

Embora a pintura rococó seja notadamente voltada para os temas do amor e da sexualidade, o fato é que muitas vezes a discussão sobre erotismo, gênero e raça foi elidida na historiografia tradicional (aqui exemplificada pelo livro de Kenneth Clark). Desde os anos 1970, a historiografia da arte feminista conferiu uma visão renovada sobre o tema do nu, que passou a ser explorado em suas relações com as estruturas patriarcais de poder, com os costumes que regem noções de sexualidade e de erotismo, com a prostituição e o lugar social das modelos, entre outros aspectos. Linda Nochlin, em um texto pioneiro de 1972<sup>16</sup> que trata da pintura francesa do século XIX, traz à tona a implícita prerrogativa de gênero que subjaz à própria ideia de "arte erótica" - "erótica para homens" - e aborda o modo como as convenções que regulam o aparecimento do corpo na arte estão profundamente enraizadas numa perspectiva masculina sobre o corpo feminino. Para a autora, essa categoria compreende apenas imagens que produzem e respondem a fantasias masculinas, de modo que não a surpreende o fato de que não exista na arte europeia um correspondente feminino às fantasias orientalistas das banhistas de Ingres - ou, poderíamos complementar, das "odaliscas" de Boucher.

O projeto crítico de Linda Nochlin segue sendo uma referência fundamental para a investigação das determinações históricas e sociais do imaginário erótico na arte. No entanto, seu estudo se concentra nos séculos XIX e XX, assim como boa parte da literatura que se produziu em torno desse projeto. No longo processo moderno de dessublimação do nu na arte, ainda é preciso conferir atenção ao gosto rococó pela pintura de *boudoir*, nas quais representações fantásticas, míticas do harém e do "Oriente" fecundaram um imaginário erótico que se mostrou relevante para a arte subsequente. Essas cenas "intimistas" se tornaram moda<sup>17</sup>.

É evidente que esse processo de dessublimação não é linear e é feito de revezes. A moda da pintura de *boudoir* parece ter ocorrido simultaneamente a uma virada significativa no cânone da representação do nu feminino na produção de pintura acadêmica francesa<sup>18</sup>. Nos Salões, exibições públicas da produção de pintura e escultura acadêmicas em Paris,<sup>19</sup> criou-se um espaço socialmente diferente daqueles nos quais, nos séculos anteriores, a pintura e a escultura eram exibidas e onde desempenhavam uma função pública apenas de modo contingente (nas praças, nas igrejas ou nas salas privadas de palácios aristocráticos). Os Salões se apresentam desde o princípio como lugar de

<sup>16</sup> NOCHLIN, Linda. *Erotism and female imagery*. In *Women, Art, Power and Other Essays*. Londres: Routledge, 2018.

<sup>17</sup> Cf. CHASTEL, André. *L'art français*. Paris: Flammarion, 2000, p. 255.

<sup>18</sup> Cf. BELLHOUSE, Mary L. Visual Myths of Female Identity in Eighteenth-Century France. *International Political Science Review* vol. 12, n. 2, 2016, p. 117-135; DUNCAN, Carol. Happy Mothers and Other New Ideas in French Art. *The Art Bulletin*, vol. 55, no. 4, 1973, pp. 570-583.

<sup>19</sup> Os Salões foram exposições promovidas pela Academia e sediadas no Louvre a partir de 1737, de frequência anual ou bianual e duração de três a seis semanas, período no qual eram o principal evento de entretenimento público da cidade, com cifras que variavam entre 20.000 e 100.000 pessoas, provenientes de diversas classes sociais. CROW, Op. cit., 1985, p. 4.

tensão, onde os diferentes sentidos que uma obra pode adquirir passam a ser debatidos por um público frequentador inconstante, formado por classes e gostos diversos e por reivindicações contraditórias entre si, que não era capaz de oferecer aos artistas um modelo único que correspondesse às suas expectativas. Não é nem preciso dizer que, quando se passa a discutir uma função moral para a pintura, se discute também a figuração modelar de "mulher". Na construção desse imaginário, qual é o lugar da mulher? E mais, qual mulher faz parte desse imaginário da feminilidade?

Ao lado da pintura que privilegia uma representação açucarada e insinuante da sexualidade feminina, que se soma a um anedotário da mulher como um ser frívolo, inconstante e entregue às paixões, vemos surgir na pintura do período uma nova figuração das mulheres como seres passivos, obedientes, parcimoniosos, sempre ocupados em suas tarefas na vida familiar, contribuindo para o surgimento de uma iconografia laica da maternidade e da família nuclear, na qual até mesmo a suposta irracionalidade das mulheres ganhava um certo sinal positivo (sob o disfarce do “instinto materno” feminino). Pinturas de gênero de Jean Baptiste Siméon Chardin [figura 8] e Jean Baptiste Greuze [figura 9] permitem recolher importantes pistas para entendermos como essas imagens da feminilidade não apenas coexistiam com a pintura de *boudoir* mas também se complementavam.

A pintura *Toilette du matin* (Toalete Matinal) de Chardin [figura 8], de 1740, por exemplo, oferece uma imagem sóbria e despojada do conforto e do cuidado de si, em que a reclusão do espaço doméstico se coloca como uma circunstância privilegiada para o cultivo da introspecção e do autocontentamento. Quando contraposta à uma pintura de gênero de Boucher um pouco posterior, intitulada *Toilette* (Toalete) [Figura 10], - que apresenta um erotismo cifrado na leveza dos tecidos, na chama da lareira ou no retrato que espia por detrás do biombo; na profusão do colorido e na variedade material dos objetos - ressalta a racionalização e instrumentalização do espaço doméstico na pintura de Chardin, na qual a figura da mãe assume o caráter de guardião da economia doméstica. Essa figura de Chardin também evade da realidade corporal: a aparência do rosto das figuras é dócil e juvenil, elas assemelham-se a bonecas, porcelanas; o corpo está notavelmente ausente, sugerido muito discretamente por debaixo dos tecidos acetinados, cuidadosamente plissados ou redobrados. Estamos muito distantes do sugestivo *négligé* vestido pelas figuras de Boucher.



**Figura 8:**  
Jean-Baptiste-Siméon Chardin.  
**Toilette du matin** [Toalete matinal].  
1740. Óleo sobre tela, 49 x 39 cm.  
Museu de Belas-Artes da Suécia.



**Figura 9:**  
Jean-Baptiste Greuze.  
**L'Accordée de village.** 1761.  
Óleo sobre tela, 92 x 120 cm.  
Museu do Louvre, Paris.



**Figura 10:**  
François Boucher. **Toilette** [Toalete].  
1742 Óleo sobre tela, 53 x 67 cm.  
Museu Thyssen- Bornemisza,  
Madrid.

Na escrita de críticos de arte da segunda metade do século XVIII, veiculada tanto na imprensa oficial como clandestina e que acompanhava os Salões, as pinturas de costumes de Greuze frequentemente comparecem como exemplos de uma nova moralidade doméstica (burguesa), sendo frequentemente contrapostas ao estilo de Boucher, que passava então a ser considerado emblemático da corrupção dos costumes e a decadência do Antigo Regime<sup>20</sup>. Não temos espaço para apresentar a discussão feita pelos críticos do rococó, apenas sinalizar que a tão repisada desqualificação do estilo rococó como "frívolo" e "feminino"<sup>21</sup> é uma noção motivada e historicamente específica, que não deve ser tomada como um dado. Antes, propomos entendê-la como uma disputa em torno do modelo de representação do corpo feminino por partidários de uma arte que aspirava a uma certa vocação pedagógica, moralizante e edificante.

<sup>20</sup> A crítica de Diderot é o exemplo mais célebre da contraposição entre Boucher e Greuze em termos da decência dos assuntos. Ver: DIDEROT, Denis. **Salons** [texto estabelecido por Michel Delon]. Paris: Gallimard, 2008. No relato do Salão de 1765, Diderot considera Boucher o representante da “degradação do gosto, da cor, da composição, das personagens, da expressão, do desenho, seguidos da depravação dos costumes”(idem, ibidem, p. 106). Adiante, ele ainda afirma: “Este homem só pega o pincel para me mostrar mamilos e nádegas. Vê-los me apraz, mas não quero que me mostrem-nos”. [«Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir, mais je ne veux pas qu'on me les montre »] (idem, ibidem, p. 110). Da mesma forma, Diderot critica Baudoin pela perversa ambiguidade moral das suas pinturas: “ele não se aproximará da minha filha, nem ele, nem suas composições” (idem, ibidem, p. 125). Por outro lado, no Salão de 1761, a propósito de *L'accordé de village*, elogia o bom gosto dos episódios escolhidos por Greuze bem como a decência de seus personagens: “A escolha de seus temas é marca da sensibilidade e da boa moral” (idem, ibidem, p. 66). Cf. LAURENCE, Marie. *La scène de genre dans les Salons de Diderot. Labyrinthe* [En ligne], n. 3, 1999.

<sup>21</sup> Ver as fontes de época recolhidas por: HYDE, Melissa. Confounding Conventions: Gender Ambiguity and Francois Boucher's Painted Pastorals. **Eighteenth-Century Studies**, vol. 30 no. 1, 1996.

## Referências bibliográficas

- BELLHOUSE, Mary L. Visual Myths of Female Identity in Eighteenth-Century France. *International Political Science Review* vol. 12, n. 2, 2016, p. 117-135.
- CHASTEL, André. **L'art français**. Paris: Flammarion, 2000.
- CLARK, Kenneth. **The Nude: a Study of Ideal Art**. Penguin Books: 1976.
- CROW, Thomas E. **Painters and public life in eighteenth-century Paris**. New Haven: Yale University Press, 1985.
- DIDEROT, Denis. **Salons** [texto estabelecido por Michel Delon]. Paris: Gallimard, 2008.
- HYDE, Melissa. The ‘Makeup’ of the Marquise: Boucher’s Portrait of Pompadour at Her Toilette. **The Art Bulletin**, vol. 82, no. 3, 2000, pp. 453–75.
- HYDE, Melissa. Confounding Conventions: Gender Ambiguity and Francois Boucher’s Painted Pastorals. **Eighteenth-Century Studies**, vol. 30 no. 1, 1996, p. 25-57.
- LAJER-BURCHARTH, EWA. Image Matters: The Case of Boucher. **Studies in the History of Art**, vol. 74, 2009, pp. 276–303.
- LAING, Alastair et al. **François Boucher : 1703-1770** [catálogo de exposição]. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadejde ; VIGARELLO, Georges. **La Toilette : Naissance de l'intime**. [catálogo de exposição]. Paris : Hazan, 2015.
- LAURENCE, Marie. La scène de genre dans les Salons de Diderot. **Labyrinthe** [En ligne], n. 3, 1999. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/64>.
- NOCHLIN, Linda. Erotism and female imagery. In **Women, Art, Power and Other Essays**. Londres: Routledge, 2018.
- STAROBINSKI, Jean. Philosophie et mythologie du plaisir. In **L'invention de la liberté : 1700-1789**. Paris: Gallimard, 2006.