

***‘A Carioca’ de Pedro Américo:  
Gênero, raça e miscigenação no Segundo Reinado***

Em 1864, o pintor Pedro Américo de Figueiredo e Melo, bolsista do Imperador Pedro II na Europa, envia para a Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a tela **(FIG.1)** *A Carioca*. A pintura recebe a medalha de Ouro e, o artista, em agradecimento, decide presentear Sua Alteza Real com o quadro. Para sua surpresa, a pintura é recusada pelo Mordomo Mor da Casa Imperial, Paulo Barbosa, porque "feria seus preceitos moralistas e puritanos"<sup>1</sup>.

Partindo do programa de execução da obra, muito embora, Pedro Américo quisesse "personalizar a beleza morena de uma Náiade fluminense", segundo um de seus biógrafos, Donato de Mello Junior, a imagem é uma alegoria ao Rio Carioca – principal fonte abastecedora de água da cidade na época, e não a mulher nascida no Rio de Janeiro, ou seja, a mulher fluminense: denominação dada aos indivíduos nascidos na cidade e no interior de Estado do Rio de Janeiro no século XIX.

**(FIG.2)** O primeiro registro histórico do Rio Carioca foi de 1503 quando o Governador Geral da Província do Rio de Janeiro, Gonçalo Coelho, manda construir uma casa em sua foz, no Silvestre - região localizada no caminho para a Floresta da Tijuca Os índios Tamoios que ali viviam passaram a chamá-lo de Rio Carioca – palavra que na língua indígena significa “Casa de Homem Branco”. Com o tempo, a palavra indígena que dava nome ao Rio passou, também, a aludir a população que vivia na cidade. O Rio Carioca passou a ter importância ainda maior quando foi canalizado, no século XIX, e construído o Aqueduto da Carioca, que possibilitou que a água chegasse à grande fonte da Carioca, no centro da cidade, tornando-se, assim, sua principal fonte de abastecimento. (na imagem, à esquerda, vemos o Rio desenhado no primeiro mapa do Rio de Janeiro, realizado em 1573. À direita o vemos aquarelado pela viajante Maria Graham, em 1824, descendo o bairro das Laranjeiras, e abaixo, o aqueduto da Carioca, canal de passagem para o deságüe do Rio, retratado por Leandro Joaquim, em 1798).

Pedro Américo, com essa tela, pinta uma alegoria de enaltecimento à geografia local utilizando-se de um corpo feminino, que é para o artista, a representação de uma beleza tropical. Alegoria que, a princípio, em nada parecia contrariar a política imperial em relação às artes e tão pouco àquela levada a cabo pela Academia Imperial de Belas Artes. Desde sua concepção, a Academia tinha como ação principal dar a conhecer ao Imperador e à sociedade em general os progressos de seus artistas. As obras executadas pelos alunos da Academia eram uma forma de homenagear o Imperador pelo seu patrocínio às artes, ao mesmo tempo em que davam início a uma galeria de obras útil a diversas finalidades como, por exemplo, aquelas voltadas ao engrandecimento da história da Cidade e da Nação. Assim, a produção nascida do fazer desses

mestres e alunos contribuiria para criar uma coleção nacional, cujas obras refletiriam a história do país, a peculiaridade de suas regiões, sua fauna e sua flora, suas riquezas e sua gente.

Uma reflexão sobre a pintura nacional realizada na segunda metade do século XIX implica em considerar a relação entre o neoclassicismo e o academicismo. Os artistas franceses que vieram ao Brasil em 1816 estruturaram a Academia Imperial em torno dos princípios neoclássicos. Estes princípios, quando adotados pela primeira geração de artistas brasileiros formados pela Academia, na década de 1850 (geração que Pedro Américo faz parte), já são tomados em sua versão acadêmica. Segundo o crítico de arte Carlos Zílio, *“por academicismo podemos considerar o movimento que, durante o século XIX e parte do XX, se caracterizou por uma releitura do Neoclássico por meio de adaptações modernizantes, configuradas pela incorporação de diversos movimentos artísticos que se sucederam ao longo do século XIX: do Romantismo ao Pontilhismo”*.

Já a estética neoclássica tem seu ápice coincidindo com a Revolução Francesa. Seu ideal estético apóia-se nos preceitos artísticos da arte produzida na Antiguidade Clássica, tendo esta como temática principal, bem como uma profunda valorização das Virtudes da Pátria. Contrariamente ao Rococó – estilo artístico que precedeu ao Neoclássico - a técnica artística neoclássica, segundo o historiador da arte Jean Starobinsk, se propunha instrumento racional, cujo maior objetivo era servir a sociedade. Na tela **(FIG.5)** *O Juramento dos Horácios*, (1784) de Jacques-Louis David – o maior representante da linguagem neoclássica – vemos um traço firme, que expressa uma paixão controlada e um estoicismo moral cujo modelo é a ética civil Clássica – que se serve como modelo para a nova República. Florescem temas como a defesa da Pátria representados através do sacrifício, da vitória e do dever do indivíduo-cidadão. A arte e a imaginação são controladas e guiadas pela razão. Para Starobinsky, *“na pintura, a Revolução quis que a imaginação fosse controlada e guiada pela razão e a razão encontra o seu apoio em formas que se opunham a deformação, a languidez e a redução do paraíso pródigo do espírito do Rococó”*<sup>2</sup>.

G. C. Argan (1992)<sup>3</sup> diz que o neoclássico condena os excessos de uma arte que teria sua inspiração na imaginação e na ilusão, na frugalidade da Corte dos luizes, como apresenta o pintor do Antigo Regime Antonin Watteau. **(FIG3)** Em sua tela *Viajem a Ilha de Citera* vemos a predileção de Watteau por ondulações languidas que se deixam ver através de cores e decorações delicadas, onde predominam a calma e a melancolia, em uma composição onde ressaltam os cenários fantásticos, como a Ilha de Citera, a qual segundo o sociólogo Norbert Elias, em seu ensaio, *A peregrinação de Watteau à Ilha do amor* (2005), a pequena ilha localizada no vasto arquipélago grego, *“aparece como símbolo de um fictício santuário de amor, destino de muitos casais de jovens amantes galantes e objeto de sonhos e desejos, uma espécie de utopia secular”*.<sup>4</sup>

Em 1884, Pedro Américo, ainda vivendo na Europa, mas já pintor oficial da Corte de Pedro II, apresenta uma nova versão d'*A Carioca*, quando então, a pintura, além de ser outra vez

premiada, é adquirida pela Pinacoteca da Academia. A primeira versão da tela (1864) está desaparecida. Após ser recusada pela Mordomia, foi comprada pelo Imperador Guilherme I da Prússia, sendo vista pela última vez na Exposição da Filadélfia, nos Estados Unidos, em 1889, no pavilhão do Brasil, junto com os principais produtos de exportação brasileiros.

A imagem d'*A Carioca*, **(FIG4)** ainda que dialogue com o modelo Acadêmico-Neoclássico, inspira-se também nas poéticas românticas. As curvas na composição remetem às poéticas românticas em sua fase de reação ao Neoclássico.<sup>5</sup> A curva é definida pelos excessos, é livre, sensual e emocional, segundo observa Oscar Niemayer. Na composição a curva alia-se a sinuosidade do corpo feminino e através desta, nos remete as curvas naturais do Rio Carioca, dominando, assim, o território dos sentimentos, da geografia local e do corpo feminino, opondo-se, ao caráter racional da linha reta que impõe a vontade e o controle da razão do Neoclássico.

**Mas**, que contextos a figura curvilínea de Pedro Américo teria suscitado para ser recusada pela Mordomia e causado escândalo na sociedade carioca da década de 1860? Podemos entender que para a Mordomia Imperial e para a sociedade da época um nu artístico encarnava naturalmente a licenciosidade, ou teria *A Carioca*, características peculiares para ser compreendida como uma imagem imoral? Teria o corpo desta figura características raciais que poderiam incomodar a sociedade de seu tempo?

A imagem parece introduzir um conjunto de diferenças no cânone político e social da época. Parece introduzir o “outro” na norma dominante. Quem é o outro representado? É uma mulher nua, cuja carnalidade excessiva parece encarnar, do ponto de vista da Mordomia e da sociedade patriarcal do século XIX, uma figura ritualística dionisíaca<sup>6</sup>. O artista apresenta um corpo nu como lócus de uma sexualidade sem regras, sinônimo de energias liberadas.

Partindo da análise de Gilberto Freyre sobre a percepção da sexualidade negra pela sociedade colonial branca, em *Casa Grande e Senzala*<sup>7</sup>, a criatura tropical criada por Pedro Américo parece encarnar os elementos associados aos estereótipos da sexualidade negra. Sexualidade que, para a Mordomia Imperial, caracterizava-se por um erotismo exacerbado, pela luxúria, pela depravação sexual, e, por consequência, relacionava-se diretamente ao atraso, ao não civilizado. Na visão de Paulo Barbosa, *A Carioca* encarnava a sexualidade do negro deformado pela escravidão: era imoral, vulgar e excessiva. Sexualidade que, na compreensão das classes dominantes, para exercitar-se necessita de estímulos picantes, danças afrodisíacas e culto fático, segundo observa Gilberto Freyre<sup>8</sup>. Pedro Américo apresenta o estereótipo do “outro”: “outro” é uma mestiça – como o povo brasileiro.

Para criar a sua Náiade tropical, o artista faz uma verdadeira viagem escópica, deixando 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.

Assim, nos parece que o que fazia desta mulher desnuda uma imagem assustadora à Mordomia, não era tanto a imagem de um nu feminino, **(FIG5)** já que esse gênero fora dos mais representados na pintura, especialmente na francesa, no século XIX e era de conhecimento geral – mesmo os nus mais realistas, como os de Gustave Courbet. O nu, mais que um tema dentro da história da arte, é uma das mais antigas formas artísticas, segundo o ponto de vista do historiador da arte Kenneth Clark no seu clássico estudo sobre o objeto. O nu não é apenas a figura despida, numa situação que indicaria constrangimento, mas uma construção que expressa, de modo privilegiado, o ideal de beleza de uma dada época. O termo “nu”, no âmbito da arte, também convoca imediatamente a idéia de um olhar educado, de uma representação que é, antes de tudo, resultado da boa educação do artista. **(FIG6)** O “nu artístico”, - termo, aliás, cunhado no século XIX – especialmente o nu feminino, encarnava um dos mais caros cânones do Belo ideal. Os nus do pintor Alexandre Cabanel - representante do classicismo acadêmico francês e muito conhecido nos salões franceses - buscavam encarnar o Belo ideal, embora muito próximos da linguagem realista do XIX. Ao observarmos os corpos representados em suas telas percebemos que esses são de um branco marmórico, sem pelos, sem nada que indique carnalidade.

Por outro lado, ao refletirmos sobre a construção do feminino e do masculino no século XIX percebemos que é característico do sistema patriarcal, fazer da mulher uma criatura inteiramente distinta do homem. Ele, o sexo forte, ela o fraco, ele o sexo nobre, ela o frágil. Ao olharmos para a figura de Pedro Américo percebemos uma construção feminina que se opõe ao ideal da época. **(FIG7)** *A Carioca* se assemelha a uma mulher virago, cuja presença se impõe ao espectador: olha-o de frente. A Carioca, diferentemente das mulheres de sua época, não é uma boneca de carne para ser amolegada pelo homem, pela imaginação do poeta e pelas mãos do macho. Esta imagem, usando os qualificativos de Freyre para referir-se as mulheres do XIX, não alude a uma criatura franzina, romântica, de mãos delicadas e de pés pequenos marca diferencial dos pés deformados das negras escravas. Havia outras associações para o estranhamento e recusa de *A Carioca*.

Tomando a justificativa dada por Paulo Barbosa para a recusa do quadro, ou seja, a tela “feri-lo nos seus preceitos moralistas e puritanos” parece-nos que as palavras do Mordomo-Mor remetem-se ao que o sociólogo Oracy Nogueira<sup>9</sup> classificou, em 1954, como “preconceito racial de marca” – preconceito que determina as relações raciais no Brasil, no que se refere ao negro, e que elege o fenótipo (a aparência racial) como critério para a discriminação. Toma-se por pretexto para

discriminar os traços físicos do indivíduo, a sua fisionomia, seus gestos, ou seja, características que conformam a marca do indivíduo. Dentre essas características, inúmeras gradações classificatórias consideram não só as nuances da cor – “preta”, “mulata”, “mulata clara”, “escura”, “parda”, “trigueira” – como os seus traços fisionômicos: o nariz, os lábios, a cor dos olhos, o tipo de cabelo.

*A Carioca* tem pele de cor “trigueira” - classificação racial utilizada no Brasil entre os séculos XVI e XIX<sup>10</sup> para designar o indivíduo de pele “cor de trigo maduro”, cor morena. Um corpo de cor trigueira certamente não poderia ter agradado a Mordomia Imperial que certamente reconheceu nesta imagem de mulher o “tropos da negra”, ou seja: a sedução do sangue misto, da natureza selvagem, sexual e exuberante - a pele que sugere calor, os cabelos negros e serpentinos, em abundância, os seios firmes e um corpo onde predominam as curvas em oposição ao corpo europeu branco, disciplinado e formal.

A figura de Pedro Américo encarna também uma enorme ambigüidade, pois ao mesmo tempo em que se opõe ao ideal romântico de mulher, no XIX, por outro lado apresenta uma figura de mulher extremamente sexual para a mesma sua época: exuberância de formas, opulência carnal e pele morena eram atrativos desejáveis para o homem na sociedade patriarcal brasileira, segundo Gilberto Freyre. Esta figura ambígua está emoldurada por uma vegetação misteriosa e exuberante que, obviamente, alude a uma terra que extravasa riqueza e vigor, deixando emergir as profundezas da Floresta Tropical, sibilina, majestosa e sublime. O que suscita um tom dramático a composição, fazendo-a dialogar com as poéticas do Sublime, onde a natureza é um ambiente misterioso e hostil. A imagem da água jorrando do pote, fazendo brotar flores, como o lírio, reafirma a idéia de terra paradisíaca e de natureza pródiga, mas também à natureza da mulher. O elemento água é símbolo de feminilidade, está vinculado a terra e, conseqüentemente, a criação, a fertilidade e ao nascimento. As flores, como o lírio, são elementos que recebem o maná do céu e simbolizam a beleza e a perfeição, e o braço sinuoso da figura aponta para um fundo azul de ultramar, que parece aludir à outra natureza: as “luzes” da civilização ocidental - luzes que iluminam a terra de natureza selvagem, contudo pródiga.

Há uma dialogia pictórica entre o corpo de *A Carioca* e os nus serpentinos de **(FIG.8)** Miguel Ângelo e de Rafael Sanzio - cujos corpos em curvas são atléticos, de musculaturas fortes, retorcidas, verdadeiras fúrias, com músculos em ação e modelados. Mas há também na tela uma dialogia especial com o quadro **(FIG8)** *São João Batista* (1660) de Michelangelo Merisi de Caravaggio. O artista italiano, em sua tela, além do *chiaroscuro* totalmente espetacular e teatral, cria um realismo primoroso e uma sensualidade quase sacrílega – aliás, muito comuns nas imagens ousadas de seus vários Santos e Virgens. **(FIG9)** A pintura naturalista dominada por furores, excessos de claros-escuros e êxtases é marcada com figuras de rapazes andrógenos em poses e situações nada convencionais para sua época. **(FIG10)** *A Carioca* também apresenta certa

androgínia, aproximando-se das figuras de Caravaggio. A figura de Pedro Américo deixa muito tênue os limites entre o masculino e o feminino, ao olharmos os rápidos traços de buço rascunhados em seu rosto. A criatura tropical de Pedro Américo, assim como as de Caravaggio, parece saltar de penumbras densas, com uma luz que delinea e realçava pontos especiais da tela: as sombras ditam o caminho da composição, valorizando ainda mais a forte luz incidental - que se tornou a característica maior tanto das obras do artista italiano e quanto dessa tela em especial de Pedro Américo, que apropria-se de técnicas, modelos e temas artísticos europeus e resignifica-os para criar uma imagem como um campo aberto para estabelecer novas releituras. De que modo? Utilizando-se de temáticas européias e representações da natureza brasileira, do erotismo e da carnalidade do corpo mestiço para criar uma narrativa, na qual a riqueza da Nação parecia estar na sua própria mestiçagem. Não se trata, portanto, de transplantes, mas de re-elaborações que contribuem para uma transformação social. Essa tela de Pedro Américo apresenta à arte da época, uma maneira diferente de expressão da realidade social. Através de signos diversos o artista aponta para questões que não poderiam ser ditas. Uma dessas questões acreditamos ser a representação da brasilidade – a miscigenação da raça brasileira.

Contudo, **(FIG.11)** as distorções do corpo nu da carioca trigueira pareceram à Mordomia Imperial a representação de um corpo imperfeito, tão imperfeito quanto a sociedade brasileira da época. Povo imperfeito que vive da riqueza que a terra pródiga oferece. Assim, a relação entre terra e natureza exuberante, representada na imagem dessa mulher de formas opulentas, não fundamentava uma metáfora mito-poética da terra brasileira para o cânone imperial. A questão racial era extremamente complexa para a sociedade brasileira da época. Olhar o “outro” e reconhecer-se a si próprio era uma atitude que extrapolava a mentalidade do XIX. Contudo, não podemos deixar de olhar essa imagem de mulher de formas opulentas e admitirmos que ela é metáfora de uma Nação exuberantemente mestiça.

A década de 1870 marca um período em que a arte acadêmica – com suas pinturas históricas e alegóricas - estava em baixa estima. Neste mesmo período, **(FIG.12)** ocorre o início da produção de pinturas com temática indianista, cujo fluxo ocorreu bem após sua moda na literatura. O Indianismo teve seu ápice nas artes plásticas na década de 1880. De fato e, talvez, mais importante em nossa digressão, seja o fato de que a maioria das obras indianistas brasileiras são nus ou semi-nu femininos envoltos por uma paisagem tropical. O fato é que com o Indianismo nas artes plásticas, os nus femininos começam a ganhar cada vez mais espaço. Também, **(FIG.13)** as décadas de 1870 e 1880, no Brasil, há a emergência de nus femininos na pintura brasileira, dando seguimento à moda dos Salões Franceses. Percebe-se nestes nus, que no século XIX, a representação do corpo ocupou um “lugar obsessivo” entre os artistas que começam a questionar as concepções do corpo tradicional, corroborando significativamente para sua representação nas artes -

e também na literatura.

No Salão de 1884, **(FIG.14)** Pedro Américo apresenta sua nova versão da *A Carioca*, mas os ganhadores da Primeira Medalha de Ouro foram pintores que apresentaram soluções pictóricas mais singulares. Foram eles: **(FIG.15)** Abigail de Andrade, com a natureza morta, *Um Canto no meu Ateliê*, e duas vistas, uma de Giovanni Batista Castagneto, *Praia de Santa Luzia* e outra de Georg Grimm, *Vista do Cavalão* (Niterói). É preciso considerar que esta nova produção, que teve seu ápice com a geração de 1880, altera o projeto estrito de uma arte brasileira, proposto por Porto Alegre, na década de 1850, apresentando temáticas mais atuais ao seu tempo e soluções pictóricas mais inovadoras. Contudo, mesmo existindo uma renovação na Academia, fica claro a incapacidade da cultura brasileira da época conseguir vincular-se aos movimentos mais questionadores da arte européia. Considerando seu caráter de cultura em formação, a tendência será de buscar afirmar-se junto àquilo que era o consagrado na Europa, ou seja, a arte oficial. Temos então uma renovação do mesmo ou de um mesmo que buscava uma aparência de novo. É preciso ter em conta uma lógica de cultura periférica da Academia brasileira, que não viveu como a européia, o confronto ideológico direto com a arte moderna.

É neste contexto que a tela *A Carioca* é adquirida pela Academia Imperial de Belas Artes para compor sua Pinacoteca em 1884. Ainda assim, a tela sofre contratempos, recebendo críticas, como a do ilustrador **(FIG.16)** Ângelo Agostini, na *Revista Ilustrada*, de setembro de 1884, ao referir-se a desproporção anatômica da figura.<sup>11</sup> Pedro Américo era então um artista prestigiado, professor da Academia, e popularizado por obras grandiosas. Considerado artista oficial, era o porta-voz da ortodoxia acadêmica e do dirigismo artístico brasileiro, algo certamente combatido como artistas como Ângelo Agostini, vinculados ao que havia de mais moderno nas artes plásticas nacionais. O ilustrador comete uma injustiça, pois Pedro Américo era um mestre não só do traço, mas da cor, como confirmam as palavras do crítico de arte, Gonzaga Duque: “*a beleza da forma que A Carioca possui, a flexibilidade de suas curvas, a segurança de seus contornos, a exuberância de suas massas musculares, são características de um estilo, a que o colorido veio a completar com uma turbulenta riqueza de tons*”.<sup>12</sup> Gonzaga Duque compara *A Carioca*, a obras de Tiziano, Rafael, Veronese e Caravaggio, ressaltando a precisão na execução do traço, da composição e das linhas sinuosas.

Concluindo, a melhor fortuna da tela em seu segundo momento se deve ao cenário político da década de 1880. A Abolição da Escravidão e a República eram os temas centrais do debate público.<sup>13</sup> A tela incorporava mais facilmente agora o imaginário que circulava na imprensa em geral e na própria arte produzida no Brasil. Se no ápice do Império, a tela não correspondeu a exaltação do Nacional através do nativismo romântico; em tempos quase republicanos, a tela

também parecia não corresponder as exigências da época. Segue sendo, assim, simultaneamente transgressora e acadêmica, ao mesmo tempo em que parece se apresentar como um fato social, ultrapassando o pictórico. Dito de outro modo, a figura d'*A Carioca* se coloca como um problema não somente estético, mas também político e cultural, uma provocação, talvez involuntária, saída de dentro mesmo dos mais severos limites da arte oficial.

## Notas

<sup>1</sup> Mello JR., Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905): algumas singularidades de sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p. 45.

<sup>2</sup> STAROBINSKI, Jean. *1789: OS EMBLEMAS DA RAZÃO*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

<sup>3</sup> ARGAN, G. C. *Arte Moderna – Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

<sup>4</sup> ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 76 p.

<sup>5</sup> ARGAN, G.C. Op. Cit, p. 34.

<sup>6</sup> NORBERT, Elias. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

<sup>7</sup> Freyre, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 3°. Ed. São Paulo: Global, 2006, p. 285.

<sup>8</sup> Idem. Ibidem, p. 290.

<sup>9</sup> NOGUEIRA, Oracy. *Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem. Sugestão de um quadro de referência e interpretação do material sobre as relações raciais no Brasil*. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v.19, n.1.

<sup>10</sup> No século XIX além dos categorias classificatórias raciais mais abrangentes, branco, preto, pardo, mulato, crioulo, negro, cabra e moreno havia também uma combinação entre classificações, como, branca morena, branca trigueira, tirante a moreno, branca alva, branca macilenta, cabra moreno, cabra e trigueiro, pardo claro, pardo pouco trigueiro, pardo escuro, etc. Ver: Santos, Jocélio Teles. “De Pardos Disfarçados a Brancos Pouco Claros: Classificações Raciais no Brasil Dos Séculos XVIII-XIX”. In: Afro-Ásia, no. 032, Universidade Federal da Bahia, 2005, pp. 115-137.

<sup>11</sup> *Revista Ilustrada*, setembro de 1884.

<sup>12</sup> DUQUE, Gonzaga. Pedro Américo. *Impressões de um Amador*. Textos esparsos de crítica (1882-1909). Júlio Castañon e Vera Lins (orf.). Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

<sup>13</sup> PEREIRA, Sonia Gomes. *Os percursos e dilemas de artistas brasileiros em Paris: o caso da tela A Carioca, de Pedro Américo*. Anais XXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Tiradentes/MG, outubro de 2005, PP 292-301.