

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

AS MULHERES NÃO PODEM OLHAR?: O “DEVIR-MULHER” NO CAMPO ARTÍSTICO NA MODERNIDADE CARIOCA

Sarah Borges Luna
Universidade Federal do Rio de Janeiro
sarahluna@ufrj.br

A partir dos movimentos feministas na década de 1960, com a “virada cultural”, nos anos de 1970, busca-se aprofundar sobre as relações de gênero nas artes com a consolidação da história social da arte feminista. Nesse momento, disciplinas como a História, a Filosofia e a História da Arte são questionadas. No campo artístico pode-se considerar um marco, o artigo da historiadora da arte Linda Nochlin, *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. No texto, Nochlin tem como principal tema, compreender que os conceitos construídos até então, não se aplicavam as mulheres. Com os estudos feministas, entende-se que é significativo reinventar os cânones, pois estes já não contemplavam os grupos historicamente excluídos (OLIVEIRA, 2021). Desta forma, busca-se outros olhares sobre esses conhecimentos. Atualmente, como pesquisadoras feministas somos capazes de analisar artistas mulheres e suas criações a partir das metodologias introduzidas por este outro campo disciplinar, uma vez que a pós-modernidade se define pela desconstrução dos cânones tradicionais, incluindo o modernismo.

Nesse sentido, refletir a modernidade carioca, é compreender o momento histórico da época e como a noção de moderno, mesmo vista como um processo de “renovação”, fez perdurar ainda certas constituições. A modernidade como considera Rancière (2005), se deu pelas condições sociais que favoreceram as revoluções modernas e cria o mito modernista de originalidade. Segundo o autor, a passagem da mimesis para a representação não-figurativa caracteriza este período, num desejo de ruptura com o passado. “No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado. [...] O regime estético da arte é antes de tudo um novo regime da relação do antigo” (2005, p.35-36). O que se tem não é uma oposição entre o “antigo” e o moderno, mas sim “dois regimes de historicidade”. Diante

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

desse paradigma, portanto, o pós-modernismo desconstrói o ideal moderno, pois desvela sua continuidade com o passado.

Apesar de a tônica da modernidade ser a transformação, podemos perceber certas permanências. Uma delas é que a figura criadora ainda é masculina. No decorrer do século XIX e na sua virada, as mulheres permanecem secundarizadas. Nas artes, mesmo diante dos esforços de validar a presença feminina, as mulheres em alguma medida, encontravam resistências. Iremos explorar como este processo foi se delineando na sociedade brasileira. Para isto, nos voltaremos para o modo pelo qual as mulheres transitaram no cenário das artes no início do século XX na cidade do Rio de Janeiro. Este período é significativo, pois foi marcado pela transição para o cânone modernista que as obliterou. Contudo, interessa-nos verificar como muitas se utilizaram de “manobras grandes ou pequenas, mas sempre radicais”, tomando o conceito da crítica literária de Heloísa Buarque de Hollanda, para compreender as suas trajetórias e obras. Assim, o que buscamos indagar é: como foi possível na sociedade carioca do início do século XX viabilizar um “devir-mulher” no campo artístico?

Acreditou-se por muito tempo que havia uma forma feminina de fazer arte. Certas expressões artísticas eram designadas às mulheres. O bordado, por exemplo, era visto como “menor” e mais próximo de ofício do que arte. Segundo a historiadora da arte Rozsika Parker, “quando as mulheres pintam, seu trabalho é classificado como ‘feminino’, de maneira homogênea – mas é reconhecido como arte. Quando as mulheres bordam, isso não é visto como arte, mas inteiramente como expressão de feminilidade” (2019, p.98). Além disso, são enquadrados em tais estereótipos.

Na pintura nos séculos XIX e XX, observamos uma distinção do que era gêneros para as mulheres – como a natureza morta e os retratos. Ademais, as representações se voltavam para temas convencionados como femininos: cenas de maternidade, encontros de amigas, chá da tarde e até mesmo *boudoir* (a mulher se vestindo/despindo ou fazendo sua toilette).

A razão para tal consistia no fato das mulheres estarem boa parte do tempo relegadas ao espaço doméstico. A construção do ideal burguês de feminilidade situava a mulher como recatada e pertencente ao lar. Desse modo, era propício que a produção artística se voltasse para a dinâmica familiar, sobretudo com personagens femininas, pois,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

para a época, não era de bom tom caso uma mulher fosse solteira, estar em convívio com homens.

Quando as artistas passam a frequentar as escolas e academias de arte, havia uma divisão do que era ensinado para os homens e do que era passado às mulheres. As aulas de modelo nu eram vetadas a elas, o que dificultava o aprendizado do desenho do corpo. Por isso, a temática se limitava aos assuntos apontados como femininos.

Em *Aquarelista no Louvre* (cerca de 1889) do pintor francês Pascal Dagnan-Bouveret podemos perceber o lugar que era designado às mulheres na produção de arte no final do século XIX. A jovem está sentada com seu vestido à moda da época ajustado por um espartilho, pintando com seus instrumentos. O suporte é um leque e a aquarela, a técnica utilizada, evocando um tipo de trabalho que era visto como tipicamente feminino e por isso, visto como “arte menor”.

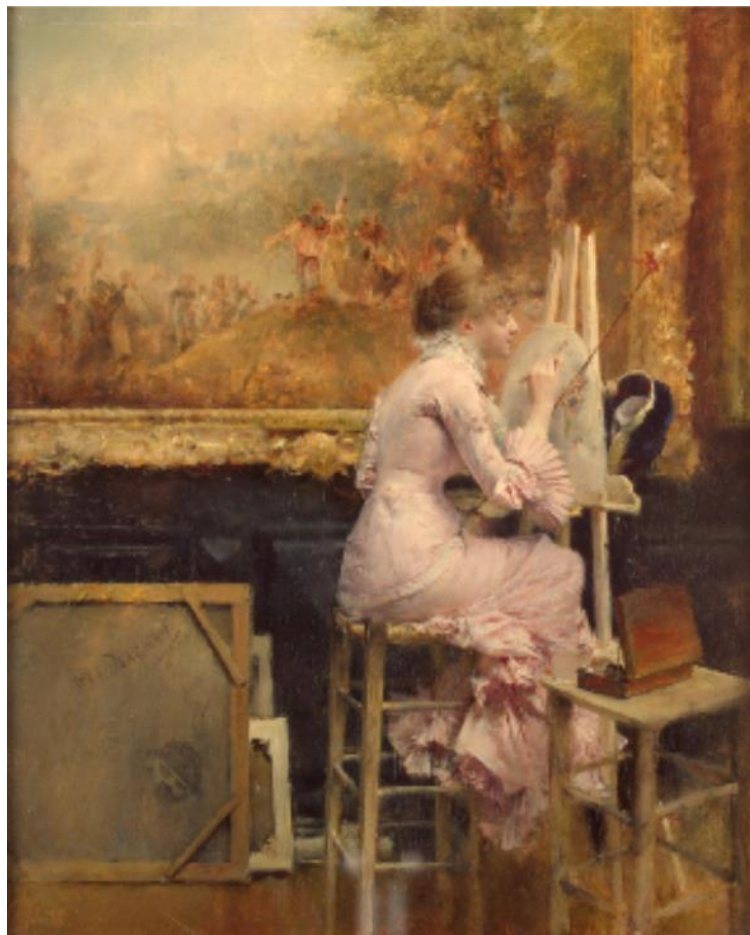


Figura 1 – *Aquarelista no Louvre*, Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret. França, cerca de 1889. Óleo sobre tela, 35,5x30,5 cm. Inv.no. GE-9787.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Fonte: Museu Hermitage, São Petersburgo.

À medida que o espectador avança para o segundo plano, pode perceber que a pintura ao fundo é *Embarque para Citera* (1717) de Antoine Watteau que se localiza no Museu do Louvre, marcando o espaço escolhido pela jovem mulher para praticar. Esta composição é formada por vários casais que estão viajando (ou voltando) da ilha de Citera na Grécia, onde se encontra o santuário de Afrodite. A ode ao amor e ao prazer são as temáticas dessa obra, evidenciadas sobretudo, pela escultura da deusa. O recorte da tela aparente na cena é mostrado de forma nebulosa por estar mais distante, mas podemos identificar as silhuetas das mulheres acompanhadas por homens e sendo conduzidas para momentos de deleite sob o olhar da estátua da divindade. Com esta pintura Watteau foi admitido na Academia Real de Pintura e Escultura em Paris, algo que só foi permitido às mulheres no ano de 1897, poucos anos após o quadro de Dagnan-Bouveret.

Esta visão essencialista sobre homens e mulheres na arte é um ponto a ser aprofundado nos estudos de gênero e seus desdobramentos. Assim, devemos nos atentar que a feminilidade não é uma condição “natural” ou, ainda biológica do feminino. A filósofa Simone de Beauvoir se debruça longamente sobre a construção de uma “existência feminina” e modo como ela se estabelece. O pensamento de Beauvoir toma como uma, entre inúmeras outras, a categoria “mulher como o outro homem”, que como a pensadora aponta, é necessário para que o homem se estabeleça enquanto tal ao diferenciar-se do “outro-mulher”. Seu trabalho é transformador pois questiona a ideia de que ser mulher “sempre foi assim”. Nem sempre foi assim. Ao contrário, a lógica patriarcal foi se moldando ao longo da história e se consolida na acumulação primitiva do capital, tal como aponta Silvia Federici em *O Calibã e a Bruxa*.

Para tanto, houve a necessidade de se criar um constructo de feminilidade. Apesar de cada indivíduo ter suas construções pessoais, os constructos são prévios e determinam representações as quais as pessoas buscam se encaixar. É sob o viés androcêntrico que as relações de gênero se constroem e se perpetuam na modernidade.

Como visto, a própria noção de feminino é um ponto de discussão nos estudos feministas. Assim, Beauvoir partindo da corrente filosófica do Existencialismo francês, apresenta como as mulheres se tornaram mulheres. Tal afirmação abre o volume dois de *O segundo sexo*, subtítulo como *A experiência vivida*. Pode ser compreendida mais

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

profundamente a partir de seu original em língua francesa: “torna-se mulher” é “*on devient femme*”. O verbo *devenir*, é aqui entendido como transformar, tornar ou a mudança de um estado para outro, cuja tradução também pode ser considerada como *devenir*. O *devenir* representa algo que passa a ter uma existência, antes era um ser e se transforma em outro. Ou era um não-ser e se torna um ser.

O que Beauvoir nos sinaliza em trajetória intelectual é que o “tornar-se”, para a mulher, não é passar a ser um sujeito, emancipado e livre, mas sim destinada a ser sempre “aquela que não é homem”. Desta forma, é fundamental que se busque a autonomia da mulher enquanto possuidora de sua própria subjetividade. A obra beauvoiriana empreendeu diversas possibilidades de pensamento e contribui para a teoria feminista, pois, nos faz entender que a emancipação feminina é ponto fundamental para a libertação dos sujeitos. Nos baseando neste viés, empregamos o conceito “devir-mulher”, compreendendo que é esta existência libertadora a qual a filósofa se dedica.

Compreender a assimetria histórica entre homens e mulheres nas artes é um dos processos sobre o qual nos debruçaremos. A historiadora da arte feminista Griselda Pollock nos recorda que é necessário teorizar e analisar historicamente a diferença sexual. Afirma que “a sexualidade, o modernismo, ou a modernidade são estruturados pela diferença sexual e também a organizam. Perceber as especificidades das mulheres significa analisar historicamente uma determinada configuração da *diferença*” (POLLOCK, 2019, p.124, grifo nosso). Deste modo, para Pollock (2019), devemos esmiuçar os mitos masculinos do modernismo ao lidar com a presença feminina em seu advento.

Para além de sinônimo de “atualização”, a modernidade se apresenta como um modo de ser muito inspirado pelo modelo parisiense. Como vimos, os espaços que se configuram como lugares da vida moderna, não são destinados às mulheres, tampouco o comportamento e estilo de vida desejados para época. As mulheres consideradas desviantes como as cortesãs, dançarinas e amantes circulavam juntamente com os homens. Em outras palavras, mulheres que se distanciavam do modelo ideal, incluindo as trabalhadoras e pertencentes a classes mais baixas.

Pollock (2019, p.133) utiliza a expressão “as mulheres não olham” ao analisar um trecho do texto *O pintor da vida moderna* do crítico de arte Charles Baudelaire, no século

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

XIX. Para a historiadora, o autor posiciona as mulheres de forma passiva, objetos do olhar do *flâneur*, seu clássico arquétipo da vida moderna, consistindo num papel desempenhado pelos homens. Baudelaire não é favorável às mulheres, uma vez que para ele, as mulheres são objetos a serem admirados pelos homens.

No que se refere a literatura da modernidade, Janet Wolff (1985) considera que esta descreve as experiências masculinas. Seus personagens recorrentes são todos homens, como o dândi, o artista ou o estrangeiro que consomem visualmente a cidade. A autora nos recorda que a pessoa pública da modernidade, aquela que desfilava nas ruas, frequentava os cafés e teatros parisienses, era igualmente masculina. Desse modo, afirma que não há a *flâneuse* e tal modelo é invisibilizado. Quando tratamos deste termo, não se quer incorrer na ideia de “versão feminina” do *flâneur* – o outro/contrário do homem, construção esta que buscamos combater. Ser *flâneuse* é perceber as cidades de outra maneira, a partir do olhar das mulheres.

Ademais, assumir este papel é um modo de se posicionar no mundo, de certa forma, uma manobra tal qual levantamos. As mulheres sempre estiveram nos espaços públicos, porém cabe analisar a maneira como a presença era interpretada. Wolff (1985) reforça que no poema *A uma passante* de Baudelaire em seu livro *As flores do mal*, o poeta destaca a figura feminina, mas está como seu objeto de contemplação e faz parte da paisagem observada:

A rua em torno era um frenético alarido.
Alta, magra, toda de luto, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Relâmpago ... então noite! - Fugitiva beldade
Cujo olhar de repente me fez renascer,
Eu só vou te ver na eternidade?

Em outro lugar, muito longe daqui! muito tarde! “Nunca” talvez!
Não sabes meu destino, eu não sei aonde vais,
Tu que eu teria amado - e o sabias demais!

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

(A uma passante de Charles Baudelaire, 1857, tradução nossa¹)²

Apesar da admiração que Baudelaire demonstra à mulher em seus versos, vemos que as personagens femininas estão para serem olhadas e observadas pelo *flâneur*. Contudo, como afirma Lauren Elkin (2016, p.11), “se nos voltarmos para trás, descobrimos que sempre houve uma *flâneuse* passando por Baudelaire na rua”. Logo, não se trata de dizer que era negado às mulheres serem caminhantes ou andarem sozinhas na rua, afinal a passante do poeta, é uma mulher. Mas sim, pelo contexto que analisamos, percebemos que de certa forma, as colocam num lugar único, subtraindo as suas tantas outras potencialidades de existência.

Mulheres como objeto do olhar masculino é o processo que Laura Mulvey (1983) ao analisar a presença das mulheres no cinema denominou como *male gaze*. O *gaze* é uma expressão designada para o olhar e interpretaremos como modo dominante de um sujeito ver o outro. Podemos estabelecer que a visão é um sentido que dá autonomia ao sujeito, nesse caso, masculino, não entendido como próprio das mulheres. Para Mulvey (1983) as mulheres são apresentadas nos filmes como imagens, enquanto os homens são os donos do olhar. Mesmo que a autora trate diretamente do cinema, o crítico de arte John Berger em sua série televisiva *Modos de ver*, aponta que tal dicotomia pode derivar do processo da criação de imagens artísticas, sobretudo na pintura europeia de nu feminino. Segundo Berger (1973, p.47, grifos do autor, tradução nossa),

¹ Baseada na tradução de BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

² La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d’une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de stautue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m’a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?

Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! “jamais” peut-être!
Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

os homens agem e as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres se observam sendo olhadas. Isso determina não apenas a maioria das relações entre homens e mulheres, mas também a relação das mulheres consigo mesmas³.

Ademais, completa que esta lógica é tão condicionada, que a mulher possui uma espécie de auto supervisão masculina, como se visse a si mesma por este olhar e busca constantemente se apresentar como objeto visual a ser contemplado pelos homens.

Tanto Mulvey (1983) quanto Berger (1973), associam que a criação de imagens das mulheres tem o intuito de agradar aos olhares do público, que é majoritariamente masculino. Logo, é o olhar de homens feito para outros homens. Boa parte das representações femininas estão de acordo com esta lógica. Contudo, muitos são os exemplos de obras na História da Arte, consideradas escandalosas ou ousadas demais pelas mulheres estarem olhando diretamente para o espectador. A mulher não poderia sustentar este olhar, uma vez que isto era entendido como um confronto e demonstração de domínio – características associadas como masculinas. Por isso, é fundamental que possamos problematizar se foi concebível outras condições as quais as mulheres subverteram o olhar.

No que se refere à produção de imagens femininas, vamos considerar que há uma distinção a partir do gênero do realizador. O retrato era um tipo de pintura que foi categorizado como “feminino” e muitas artistas são em sua maioria, retratistas. Desta forma, mesmo circunscritas em algo que poderia limitá-las, de certa maneira, puderam imprimir manobras para se situar enquanto mulheres e artistas profissionais.

No Rio de Janeiro do final do século XIX, boa parte das pintoras da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), eram retratistas. Se tratava de uma forma mais acessível para elas, pois, ao estarem relegadas ao ambiente doméstico, era mais prático representar seus familiares e conhecidos. Além disso, sendo uma categoria de pintura não tão valorizada, estaria atribuída ao gênero feminino que como se pensava, não seria dotado de criatividade.

³ “[...] *men act and women appear.* Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves”.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Entretanto, sabemos que o autorretrato é uma representação célebre nas artes. O artista pode realizar um exercício ao se auto representar, no qual ao criar uma imagem de si mesmo, estaria apto a retratar outrem. Ademais, a autorrepresentação é uma forma de se posicionar no mundo e em muitos casos, como sujeito-criador. Acreditamos, portanto, que mulheres criadoras no campo artístico na modernidade carioca, se utilizaram do autorretrato como manobra e ferramenta do “devir-mulher”. Para tanto, observamos uma distinção entre as imagens produzidas de mulheres pintoras por homens, em detrimento às imagens delas realizadas por si próprias.

A pintura *Alguns colegas* de Arthur Timótheo da Costa (1921), é um retrato em grupo de catorze artistas que atuavam no início do século XX no Rio de Janeiro. Segundo Christo (2020), todos são formados pela ENBA e expunham nas Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA).



Figura 2 – *Alguns colegas*: sala de professores, Arthur Timótheo da Costa, 1921, óleo sobre tela, 45,5 x 170,6 cm, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo.

Foto: Jaime Acioli

À primeira vista poderíamos crer que todas as figuras são homens, mas com um olhar mais atento, notamos que no centro do quadro há uma mulher, a pintora Georgina de Albuquerque. No seu lado esquerdo está Lucílio de Albuquerque, seu marido e também pintor. Percebemos que o casal está representado lado a lado, somente com uma pequena disparidade de altura (que nos faz acreditar que o autor quis reproduzir a altura natural dos personagens). Supomos que, por Georgina passar quase despercebida num grupo de homens, sua imagem foi, de certa forma, “masculinizada”. Não é possível constatar nenhum adorno em sua figura, algo que era comum nas vestimentas femininas do período.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

É observável que os colegas homens em primeiro plano, estão trajados com ternos, enquanto só vemos de relance parte da roupa de tons rosados de Georgina, a qual se mistura com o fundo avermelhado da composição. Seria o intuito de Arthur Timótheo estabelecer que os pintores estariam em igualdade? A princípio poderíamos julgar que sim, mas concomitantemente, interpretamos que, por ela ser a figura central, esta seria a marcação da diferença de gênero ressaltada por Timótheo.

O fato de Georgina ser casada e ainda com um dos pintores do grupo, – o que enxergamos ser por si só uma manobra, pois pelo pensamento androcêntrico da época, ela sequer estaria cotada a estar nesta pintura – nos leva a acreditar que a sua imagem, não foge da ideia da representação das mulheres de acordo com que o olhar masculino idealiza e as vê. Neste caso, a pintora não é vista nem como o constructo de feminilidade ideal (doce e sensível), nem como desviante (fatal e sedutora), mas por ser mostrada como profissional, acaba por ser mais uma entre os homens, numa dinâmica de comparação, pois, se ela é artista como eles, também é um deles.

Se tratando de Georgina de Albuquerque, mulher, pintora e que estava circulando no campo artístico da modernidade carioca, temos a obra *A cabeça (À la Campagne)*, um retrato seu, realizado por Lucílio em 1907. Nesta pintura com fortes influências impressionistas, Georgina posa para o marido num cenário à luz do sol e diante de uma vasta vegetação. O chapéu de palha usado, adornado por um lenço azul claro, deixa transparecer alguns raios solares que se projetam em seu rosto, o que dá perfeita combinação com o tom de rosa do vestido e o lilás da flor que está segurando em uma das mãos. É sabido que a utilização de tons claros e ambiente aberto fazia parte dos estudos de iluminação ao ar livre propostos pelo Impressionismo, mas, nesta composição, nos faz remeter a uma aura de delicadeza e sensibilidade.

**ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História
Rio de Janeiro/RJ, 2021**



Figura 3 – *A cabeça (À la Campagne)*, Lucílio de Albuquerque, 1907, óleo sobre tela, 61 x 50cm.

Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo

Georgina e Lucílio no período deste trabalho, eram recém casados e haviam partido para França em decorrência do prêmio de viagem obtido por ele em 1906. Como sua esposa, ela o acompanhou e pode de forma particular estudar na *Académie Julian* e na *École des Beaux-Arts* de Paris.

Nesta pintura, estimamos que Lucílio desejou expor Georgina como uma mulher casada, portando um olhar distante, doce e com a feminilidade considerada exemplar. Se cruzarmos com seu autorretrato realizado em 1904, podemos compreender a disparidade entre os lugares de autoria das imagens.

Na pintura, diferentemente da claridade empregada por Lucílio em seu retrato, é escurecida. Mesmo que Georgina esteja usando um chapéu para o sol, seu rosto está encoberto pela sombra. É notável os óculos presos por um cordão em seu pescoço, enquanto olha fixamente para o espectador. A atmosfera é sóbria com quase nenhuma

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

discrepância de cores, algo que se destaca de sua produção, conhecida por ser sempre muito colorida e luminosa.



Figura 4 - *Autorretrato*, Georgina de Albuquerque, 1904, óleo sobre tela, 46 x 31,2 cm, Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/Ministério do Turismo
Foto: Paulo Schewesthul

A pintora, que tinha 19 anos na época deste quadro, havia acabado de ingressar na ENBA e ainda era solteira. Natural que em um ambiente que ainda se apresentava como hostil às mulheres, ela desejasse impor respeito enquanto artista através de uma imagem austera.

Simioni (2008, p.298) aponta que Georgina “[...] se expunha como feminina, companheira, mãe, mas também intelectual, ativa, construtiva, inteligente e dona de uma sólida carreira, sem negligenciar as obrigações do lar”. Assim, é possível que a artista tenha manejado esses “papeis” para poder construir sua trajetória, mas ao mesmo tempo não se distanciar do ideal de feminilidade que se esperava dela. Se formos nos aprofundando nas imagens em que aparece, boa parte é exercendo a maternidade – algo

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

que inclusive era retratado por Lucílio em cenas de Georgina com os filhos. Mais além, há fotografias em seu ateliê, mas é significativo notar que quase sempre em companhia do marido.

Nesse caso, nos voltando para o que já foi exposto, podemos estabelecer que a parceria amorosa dos dois, permitiu que ela circulasse no meio artístico mais livremente, embora com restrições. Assim, tomando Georgina de Albuquerque como personagem desta pesquisa, acreditamos que tantas outras mulheres se situaram no campo artístico na sociedade carioca da época. Para tal, como levantamos, exercem manobras que de certa forma viabilizam o “devir-mulher”, mesmo que não em sua plenitude.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *O pintor da vida moderna*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia Livros, 1960.

BERGER, John. *Ways of seeing*. London: Penguin Books, 1973.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Por que tão sério e macambúzios? Artistas representados por Arthur Timótheo da Costa em *Alguns colegas* (1921). In: CHILLÓN, Alberto Martín; CAVALCANTI, Ana Maria Tavares *et al.* *O artista em representação: coleções de artistas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse: women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016.

HERKENHOFF, Paulo, HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (Org). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

OLIVEIRA, Cláudia de. Centralizando Angelina Agostini no cânone: rumo a uma história da arte feminista. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 37-57, mai. 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8665321. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665321>>. Acesso em: 3 julho 2021.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda et al. (Orgs). *Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia vol.2*. São Paulo: MASP, 2019.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços de feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda et al. (Orgs). *Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia vol.2*. São Paulo: MASP, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SIMIONI, Ana Paula. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Fapesp, 2008.

WOLFF, Janet. “The invisible flâneuse: women and the literature of modernity”. *Theory, Culture & Society*, v. 2, n. 3, p. 34-50, 1985.