



Centralizando Angelina Agostini no cânone: rumo a uma história da arte feminista

Centering Angelina Agostini in the Canon: towards a feminist art history

Cláudia de Oliveira

Como citar:

OLIVEIRA, C. 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>.

Imagem: Angelina Agostini, Rio de Janeiro – 1888-1975. *Nu Masculino de Costas*, 1912, carvão, 60,5 x 47,2 cm. Aquisição por doação de Maria Sílvia Bulhões de Carvalho, s/d. Museu de Artes do Rio Grande do Sul – RS.

Centralizando Angelina Agostini no cânone: rumo a uma história da arte feminista

Centering Angelina Agostini in the Canon: towards a feminist art history

Cláudia de Oliveira*

Resumo

Partindo da constatação da completa obliteração da artista Angelina Agostini e de suas obras, e de que as mulheres ainda são subalternas aos homens, o que é mais evidente no campo artístico, o artigo visa, primeiramente, centralizar a artista no cânone artístico brasileiro, abordando, em seguida, a virada cultural e o surgimento da história da arte feminista enquanto enquadramento histórico, social, cultural e político para uma compreensão contemporânea da artista e seu reposicionamento no cânone artístico brasileiro, a partir de uma visão crítica pós-moderna que abandona a noção filosófica e instituída pela história da arte de gênio masculino. Por fim, fundamentada nas concepções e reflexões anteriores, farei duas “inscrições feministas” em duas obras da artista, *Academia Nu Masculino de Costas* (1912) e *Vaidade* (1913).

Palavras-chave

Angelina Agostini. *Vaidade*. *Nu Masculino de Costas*. Virada Cultural. História da Arte Feminista.

Abstract

Starting from the observation of the complete obliteration of the artist Angelina Agostini and her works and that women are still subordinate to men, which is more evident on the artistic field, the article aims, firstly, to center the artist in the Brazilian Artistic Canon, approaching the “cultural turn” and the emergence of the Social History of Feminist Art as a historical, social, cultural and political framework for a contemporary understanding of the artist and her repositioning in the Brazilian artistic Canon, from a critical postmodern view which abandons the philosophical notion and instituted by the art history of male genius. Finally, based on previous conceptions and reflections, I will make two “feminist inscriptions” in two works by the artist, “nude male with back” (1912) and “Vanity” (1913).

Keywords

Angelina Agostini. Feminist History of Art. *Vanity*. *Nude Male Back*. Cultural Turn. Feminist History of Art.

A pergunta que impulsiona nossa análise sobre a pintora Angelina Agostini e suas obras é “como teria sido possível na sociedade carioca do início do século XX a realização de um ‘devir-mulher’ no campo artístico?” O conceito “devir-mulher” foi elaborado pela filósofa Simone de Beauvoir em *O segundo sexo: fatos e mitos* e *A experiência vivida* publicados em 1949, em dois tomos. A filósofa partia do existencialismo francês para elaborar um dos conceitos mais lúcidos sobre a condição da mulher em seu tempo, o “devir-mulher”, condensado na antífrase: “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (*On ne naît pas femme, on devient femme*). Beauvoir, desenvolvia, na obra, que a mulher, “realmente mulher”, não passava de um “ser frívolo, pueril, irresponsável, submetida ao homem” (Beauvoir, 1963: 45) e afirmava que, por isso, era “escrava de sua própria situação” (Beauvoir, 1963: 48). Portanto, o único meio para uma mulher se tornar mulher era criar para si uma situação social na realidade vivida. Somente situando-se socialmente a mulher se realizaria dentro da condição feminina, abrindo os caminhos para a sua independência e a superação das circunstâncias que restringem a sua liberdade (Beauvoir, 1963: 48). É a partir do conceito “devir-mulher” que analisaremos Angelina Agostini e suas obras.

A pintora Angelina Agostini tem sido apresentada, até o momento, pelo cânone artístico brasileiro, como uma artista que obteve o primeiro lugar no Salão de Belas Artes, em 1913, indo desenvolver seus estudos na Europa, onde viveu entre Londres e Paris até aproximadamente 1929. Algumas informações esparsas são dadas ao leitor, pesquisadores e discentes, como os Salões que Angelina participou, ainda no Brasil, e, posteriormente, exposições em Paris e Londres. Porém nada se sabe sobre sua vida pessoal e sua produção artística, mesmo ainda no Brasil; e sobre sua vida na Europa e após seu retorno ao Brasil até a sua morte, em 1973, não há nenhuma informação¹.

O aspecto de maior interesse sobre a artista para os estudos acadêmicos, de história e crítica da arte incide sobre a sua filiação: Angelina é sempre “lembrada” como a filha do grande artista Angelo Agostini. Informação bastante comprometedoras do ponto de vista da história da arte feminista, uma vez que Angelina era, também, filha da artista Abigail de Andrade, a primeira mulher pintora brasileira premiada com Medalha de Ouro, ainda no século XIX, no Salão de 1886, na antiga AIBA – Academia Imperial de Belas Artes. Logo, duas perguntas se colocam para a/o pesquisadora/or que procura estudar sua vida e obra: “Por que Angelina Agostini jamais fora vinculada à sua mãe?” e “Por que a insistência em filiá-la ao pai?”. As respostas a essas duas perguntas podem nos levar a algumas hipóteses, como veremos ao longo deste texto.

Dados coletados sobre a artista têm apontado para uma personalidade complexa, uma vez que, em manobra radical, Angelina Agostini abandona a carreira após seu retorno ao Brasil, o que nos leva a hipótese que a artista teria vivenciado um confronto com o mundo da arte de seu tempo no Brasil, ao distanciar-se tanto da narrativa modernista, como das linguagens pictóricas desenvolvida pelos pintores da ENBA – Escola Nacional de Belas Artes -, à época. Estes dados quando colocados juntos, nos levam a uma outra hipótese: a artista, ao retornar de sua estada na Europa encontrou no mundo artístico brasileiro um “não lugar”, ou ainda, um espaço adverso às suas criações, motivo que a levou a desistir de sua carreira artística.

Muitas perguntas são postas ao cânone por uma historiadora da arte feminista. Resumidamente perguntamos por que à pintora Angelina Agostini foi destinado este lugar obliterado? O que teria levado a este desinteresse? Na sequência, perguntamos aos estudos museológicos por que um dos principais museus de arte no Brasil, o Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, posiciona a tela *Vaidade*, a única realizada por uma pintora mulher a ser premiada na Primeira República, em um lugar de

absoluta invisibilidade e sem nenhuma informação sobre a artista e a tela premiada, em sala reservada aos professores e alunos da Escola Nacional de Belas Artes?

Talvez, uma primeira resposta a essas perguntas esteja relacionada ao fato de que as artistas mulheres, provenientes da Escola Nacional de Belas Artes, constituíram-se, para o cânone modernista brasileiro, o “Outro do Outro”, tomando de empréstimo a categoria/conceito do feminismo negro elaborada pela teórica portuguesa Grada Kilomba, pela pensadora americana bell hooks e pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro, quando situam a mulher negra nas hierarquias sociais de poder. Lembrando aqui que o conceito, “a mulher como o ‘Outro’ do homem”, foi elaborado, pela primeira vez, pela filósofa Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1963).

Acreditamos, portanto, que a geração de artistas mulheres provenientes da ENBA foi vista como o “Outro do Outro”: o “Outro” do homem e o “Outro” do modernismo. Assim, o cânone brasileiro as obliterou. Cabe à nova geração de historiadoras/es da arte feminista deslocar essas artistas do lugar onde foram posicionadas, escavando suas vidas em processo de desconstrução do cânone modernista que, em nossa perspectiva, reforçou as noções de “qualidade”, “originalidade” e “estilo” construtoras do “Artista Herói Masculino” (Nochlin, 1988: 12), obliterando as mulheres artistas e também outras linguagens pictóricas que não compartilhavam de sua lógica teológica e evolutiva, como chama atenção o filósofo Jacques Rancière ao se referir ao modernismo: “o modernismo foi uma tentativa desesperada de fundar um ‘próprio da arte’ atendo-o a uma teologia simples da evolução e de ruptura históricas” (Rancière, 2015: 43).

Este texto não tem como objetivo investigar e responder a todas as perguntas colocadas acima, porque é um *working in progress*. Assim, todas as manobras da artista – tomando de empréstimo o conceito da crítica literária Heloisa Buarque de Hollanda (2006) – como pintora e mulher, ao longo de sua vida, não serão aqui contempladas. Nos deteremos em sua trajetória como jovem pintora, até o momento em que é premiada e parte para a Europa. Em seguida, analisaremos duas obras suas: a *Academia Modelo Nu Masculino de Costas* (1912) que, atualmente, compõe o acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e a tela *Vaidade* (1913), parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Uma breve discussão sobre a “Virada Cultural” e a emergência da História Social da Arte Feminista nos anos 1970

A emergência da história da arte social feminista não foi somente parte integrante do que conhecemos hoje como a “virada cultural” nos anos de 1970. Foi fundamental para a virada, visto que a nova disciplina, em conjunto com os novos “Estudos”, forçou uma mudança de paradigmas das disciplinas clássicas, nos campos das Ciências Sociais, Humanidades e Artes, os quais não respondiam mais às demandas da contemporaneidade. No bojo das críticas estruturalistas, pós-estruturalistas e dos Estudos Culturais, um enorme leque de possibilidades para a compreensão de novas categorias epistemológicas surgiram, respondendo às demandas da contemporaneidade. A principal delas foi a categoria “o Outro” – o oprimido e à margem da grande narrativa histórica. É dentro desse grupo – “o Outro” – que se posicionaram os estudos feministas, os estudos sobre as minorias sexuais – gays, lésbicas e LGBTQ – e, também, os estudos sobre as mulheres artistas obliteradas pelo cânone ocidental, desde o Renascimento até o Pós-Modernismo.

A historiadora da arte feminista Whitney Chadwick, na introdução de *Women, Art and Society* (2007) relata a história do quadro de Johan Zoffany, *The Academicians of the Royal Society* (1771-72) [fig.1], para mostrar como a composição de Zoffany, assim como muitas outras obras de arte de seu tempo,

no século XIX até o início do século XX, obedeceram a predisposições culturais amplamente aceitas, que subjugavam os interesses das mulheres aos dos homens, impossibilitando o acesso delas à educação e à vida pública, reforçando padrões e crenças que sustentaram os discursos e os papéis “naturais” das mulheres e suas capacidades. A composição de Zoffany e seus agrupamentos figurativos reforçam suposições sobre arte e história da arte que não são exclusivas da Inglaterra do século XVIII, uma vez que: “os artistas são homens e são brancos; a arte é um discurso erudito; as fontes temáticas e os estilos artísticos estão no passado clássico; as mulheres são objetos de representação e não produtoras de uma história comumente traçada por ‘Velhos Mestres’ e ‘obras-primas’” (Chadwick, 2007: 8).

Entre os membros fundadores da Academia Real Britânica em 1768 estavam duas mulheres: as pintoras Angélica Kauffmann e Mary Moser. Ambas eram filhas de estrangeiros e ativas no grupo de pintores masculinos que contribuíram para a formação da Royal Academy, o que sem dúvida facilitou suas adesões. Kauffmann, eleita para a prestigiosa Academia de São Lucas em Roma em 1765, foi aclamada como a sucessora de Van Dyck em sua chegada a Londres em 1766. Era a principal pintora associada à linha decorativa e romântica do classicismo, foi em grande parte responsável pela propagação das teorias estéticas de Abbé Winckelmann na Inglaterra e foi creditada, junto com o escocês Gavin Hamilton e o americano Benjamin West, por popularizar o neoclassicismo na Inglaterra. Moser, cuja reputação na época rivalizava com a de Kauffmann, era filha de George Moser, um esmaltador suíço que foi o primeiro (*Keêper*) da Royal Academy. No entanto, no retrato do grupo de Johann Zoffany celebrando a recém-fundada Academia, Kauffmann e Moser não foram incluídas entre os artistas agrupados em torno dos modelos masculinos, mas apenas seus retratos, pendurados na parede, à esquerda, aludem a elas. Claramente, não havia lugar para as duas acadêmicas na discussão que ocorria na cena criada por Zoffany. As mulheres eram impedidas de estudar o modelo nu que se tornou a base para o treinamento acadêmico e representação do século XVI ao século XIX. Depois de Kauffmann e Moser, nenhuma mulher foi autorizada a entrar na Academia Real Britânica até que Annie Louise Swynnerton se tornou Membro Associado em 1922 e Laura Knight foi eleita Membro, somente em 1936². (Chadwick, 2007: 8, tradução da autora)



Fig.1. Johann Zoffany, *The Academicians of the Royal Society (1771-72)*, *Royal Academy*, Londres. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Academicians_of_the_Royal_Academy. Acesso em: 24 abr. 2021.

Na década de 1970, segundo Chadwick (2007), o feminismo americano transformou a relação entre corpo feminino em representação e a experiência feminina, abraçando abordagens pessoais e colaborativas na produção de artísticas mulheres. Alguns artistas e críticos exploraram a noção de um “imaginário feminino” – como forma positiva de representação do corpo feminino, resgatando-o de sua construção enquanto objeto passivo e de desejo masculino. Outros passaram a desafiar as hierarquias existentes de produção e representação, por meio das quais a disciplina história da arte havia estruturado o conhecimento, sua descrição, classificação de objetos e identificação de uma classe de indivíduos conhecida como “artistas”, e “arte” identificada por seus aspectos formais, vistos por meio dos estilos que enfatizavam uma história que reverenciava o artista individual, o herói, como expressão individual e não como diálogo com a realidade derivada do social, do contemporâneo, com suas condições de produção e circulação (Chadwick, 2007: 9).

É neste contexto que emergem as iniciativas da historiadora da arte feminista Linda Nochlin, na década de 1970, nomeadamente em seu texto seminal, *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971), e, posteriormente, a exposição *Women Artists 1550-1950* (1976), em Los Angeles. O artigo de Nochlin, ao responder à pergunta – irônica e provocativa –, ressaltava de forma inovadora que “uma coisa é pensar que em determinados momentos históricos e por diferentes razões, relacionadas às limitações que lhes eram socialmente impostas, as mulheres se dedicassem mais a certos motivos na pintura ou a certos formatos ou gêneros pictóricos” (Vicente, 2018: 168). Em seguida, afirmava que a tentativa de encontrar algo de diferente, de feminino, na produção artística das mulheres por meio dos séculos, em zonas geográficas distintas, não respondia a premissa de uma “arte feminina” (Nochlin, 1988: 12). Nochlin conclui que as noções apresentadas pelos cânones da história da arte, como “qualidade”, “originalidade” e “estilo” não se aplicavam às mulheres e, assim, apesar de terem existido muitas artistas com criações importantes, de fato, não existiram “*great women artists*” e nem poderiam ter existido (Vicente, 2018: 168).

A mostra, *Women Artists 1550-1950*, em 1976, no *Los Angeles County Museum*, expôs pela primeira vez artistas de nacionalidades distintas e de períodos diferentes, consolidando as abordagens de uma história da arte feminista, inteiramente contrária à arte que reverenciava o “artista herói masculino” (Vicente, 2018: 169). A exposição levou a resultados bem diferentes daqueles que, em princípio, poderiam-se esperar de uma mostra organizada à margem de um contexto museológico e discursivo da história da arte dominante, visto que a dimensão prática da exposição, envolvendo pesquisas pormenorizadas sobre artistas, em sua grande maioria, pouco conhecidas, e também os empréstimos de vários museus e de coleções privadas na Europa e nos Estados Unidos obrigava a condições de trabalho que dificilmente poderiam ter sido obtidas num contexto menos institucional (Vicente, 2018: 164). A exposição seguia as perguntas que Nochlin fizera ao cânone e mostrava que as premissas “qualidade”, “originalidade” e “estilo” só se aplicavam ao cânone masculino. Para explicar as razões da não aplicabilidade das noções às artistas mulheres, as curadoras Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris propuseram uma genealogia de mulheres artistas para evidenciar a especificidade de suas criações. A partir de então, a “página em branco” da história da arte começou a ser preenchida “por várias propostas de genealogias artísticas no feminino” (Vicente, 2018: 164).

Juntamente à exposição e às pesquisas realizadas no campo acadêmico, situavam-se também práticas artísticas que caminhavam unidas às pautas apresentadas pelos movimentos feministas que, desde os anos de 1960, foram fundamentais para o estabelecimento da nova disciplina. No campo artístico a obra inaugural foi *The Dinner Party* (FIG.2), de Judy Chicago.



Fig.2. Judy Chicago (norte-americana, nascida em 1939). *The Dinner Party*, 1974-79. Brooklyn Museum; Gift of the Elizabeth A. Sackler Foundation, 2002.10. Judy Chicago. Photo: Donald Woodman. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-dinner-party-by-judy-chicago/3wEk27VXwP0KGA?hl=pt-BR>. Acesso em: 24 abr. 2021.

A artista criava uma genealogia cultural das ausências de mulheres na história, celebrando-as como sujeitos criadores. Embora a obra ainda seja controversa, especialmente pelo cânone masculino, uma vez que a artista introduz técnicas e materiais que fogem da linguagem da arte tradicional, como bordado, cerâmica, azulejos feitos a mão, dentre outros, a uma clara alusão a uma arte feminista. Chicago é uma das artistas feministas que mais inovou tanto no método quanto na obra, segundo análise da historiadora da arte Amelia Jones (2005, p.24), uma vez que “*The Dinner Party* se afasta do modernismo, aproximando-se dos caminhos da arte pós-moderna, que marca a contemporaneidade” (Vicente, 2018: 165).

Assim, textos acadêmicos e criações artísticas mostravam que tanto os métodos utilizados como os resultados obtidos pelas novas pesquisas rompiam com o formalismo do modernismo, ao mesmo tempo que anunciavam os caminhos da arte contemporânea. Por outro lado, distanciando-se dos privilégios que o modernismo atribuía à pintura e à escultura, estas comunidades artísticas recorriam a uma multiplicidade de novos meios como forma de expressão: instalações, performances, peças de teatro, colagens, vídeo e o uso de técnicas tradicionalmente femininas como o bordado. As conclusões que Nochlin e Harris chegam na mostra *Women Artists 1550-1950*, bem como a obra de Judy Chicago, e os estudos acadêmicos que acompanhavam as práticas artísticas femininas, afetaram também um outro campo fundamental para o mundo das artes, o qual sofreu também grandes abalos: os *museum studies*. A partir das novas preposições, os museus começaram a colocar novas perguntas para as suas coleções. De modo que, se a perspectiva feminina/feminista confrontou a história da arte, confrontou

também os *museum studies* que, a partir de então, viram-se comprometidos a repensar as “premissas ideológicas e a construção das suas classificações” (Vicente, 2005: 212).

A contribuição dessas iniciativas para as práticas artísticas criadas por mulheres e o que se seguiu a elas continua a ser analisado por uma história da arte feminista sem, contudo, infelizmente, fazer parte dos programas universitários de história da arte ou em livros que construíram o cânone artístico do século XX.

Provocando os cânones

Seguindo as proposições abertas por Linda Nochlin, na década de 1970, a historiadora da arte feminista inglesa Griselda Pollock publica a obra *Differencing the Canons. Feminist. Desire and the Writing of Art's Histories* (1999). Nesta publicação a historiadora abre o livro provocando o cânone, com inúmeras perguntas:

O cânone tradicional dos “Velhos Mestres” dever ser rejeitado, substituído ou reformado? Qual a “diferença” que as “intervenções feministas nas histórias da arte” podem fazer? Devemos simplesmente rejeitar a sucessão masculina de “grandes artistas” em favor de uma ladainha feminina de uma arte de heroínas? Ou devemos deslocar as atuais demarcações de gênero e permitir que ambiguidades e complexidades de desejo moldem nossas leituras de arte?³ (Pollock, 1999: xiii, tradução da autora)

“Diferenciar o Cânone”, para Pollock, é se mover entre releituras feministas e aquelas tidas como canônicas que insistem nos “mestres do modernismo” – Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Manet –; e, em posição contrária, apresentar artistas mulheres. O caráter mais inovador desta publicação está na manobra que a historiadora utiliza: recorre a outros instrumentos de análise, como a psicanálise e a desconstrução, para elaborar uma nova leitura sobre a arte das mulheres, processo analítico que ela denomina como “inscrições no feminino” ou “inscrições feministas” (Pollock, 1999: 6). Para Pollock, tais métodos podem demonstrar como os “sinais da ‘diferença’” podem “falar” sobre a criação de uma artista mulher, uma vez que, para a historiadora, a “diferença” não se encontra no simplório par binário e patriarcal, Homem/Mulher, já que devemos reconhecer as diferenças entre as mulheres e os homens, a partir das hierarquias sociais racistas e coloniais da modernidade. Para isto, Pollock retoma a proposição apresentada pela filósofa Gayatri Spivak, em *Pode o Subalterno falar* (2004), onde Spivak afirma que devemos sempre perguntar “Quem é o outro mulher?” (Spivak, 1985 *apud*, Pollock, 2003: 6). Pois, para Pollock, é a partir desta pergunta que podemos explorar tanto as questões sobre a “sexualidade” como a “diferença” cultural, ambas fundamentais para a construção das “inscrições feministas”.

Pollock afirma que o cânone tradicional privilegia um único padrão de valor artístico, trans-histórico, absoluto, que incorpora a representação do “artista exemplar”, universalista. Tal posição também foi tomada pela crítica literária Heloisa Buarque de Hollanda, que afirma no Catálogo *Manobras Radicais* (2006), publicação que apresenta as propostas da exposição *Manobras Radicais: Artistas Brasileiras entre 1986 e 2006*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, que, se antes a diferença sexual era uma condição negada pelas mulheres, as quais buscavam uma paridade entre os sexos, hoje a diferença tornou-se um capital para as mulheres (Hollanda; Herckenhoff, 2006: 24).

Finalizando este tópico, entendemos que a história da arte feminista se insere em uma crítica ao cânone hegemônico e tradicionalista, tendo como meta, assim como outros estudos, inserir os excluídos da história, os grupos sociais que carecem de representações de si mesmos, para contestar as imagens e estratégias estereotipadas criadas, as quais somente servem para discriminá-los e oprimi-los. Por esta

razão, o discurso do “Outro” precisa se diferenciar desde cânone e, nele, uma releitura, revisão e escavação da história das mulheres artistas é sua principal finalidade e objetivo.

Reposicionando Angelina Agostini no Cânone

O reposicionamento de Angelina Agostini na história da arte brasileira se apoia nas epistemologias da história da arte feminista. Assim, nos limites deste texto, apresentaremos uma breve escavação sobre a vida de Angelina Agostini, a partir de dados, pistas e rastros, descartando as noções de “qualidade”, “originalidade” e “estilo”, priorizando, portanto, os conceitos de imagem, representação, sexualidade, gaze, erotismo e psicanálise.

Os estudos de mulheres não são apenas sobre mulheres, mas sobre os sistemas sociais e esquemas ideológicos que sustentam a dominação dos homens sobre as mulheres, em conjunto com outros regimes de poder, como os de classe e os de raça. Nesse sentido, as práticas culturais são fundamentais na articulação de sentidos, na negociação de conflitos sociais, bem como na posição/produção de sujeitos, situação que nos leva a entender a articulação social dos binômios Masculino/Feminino e Poder/Saber sustentados pelas hierarquias sociais de classe, raça e gênero.

Nesta perspectiva, é impossível entender as mulheres no passado sem colocar em primeiro plano o seu lugar social, como afirmou Beauvoir em 1949 e Nochlin, Pollock e Buarque de Hollanda, na contemporaneidade. De modo que ao situar Angelina Agostini socialmente, apresentaremos uma faceta diferente do mundo da arte no Rio de Janeiro, no início do século XX: um mundo que, embora misógino, as mulheres já haviam conquistado espaço para estudarem na Escola Nacional de Belas Artes, exibiam seus trabalhos, algumas tinham seus ateliês e executavam trabalhos sob encomendas⁴.

Angelina Agostini foi a primeira mulher pintora a ganhar o Prêmio de Viagem na Primeira República, consagrando-se na 20ª Exposição de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1913, quando, em 1914, parte para a Europa. A artista nasceu no Rio de Janeiro em 1888 e faleceu na mesma cidade em 1973, aos 85 anos. Sua vida foi longa, porém a pesquisa em torno de suas obras tem mostrado que sua produção foi muito discreta.

A artista era filha de uma relação ilícita entre um casal de artistas: a pintora Abigail de Andrade e o respeitado artista, republicanista e anti-escravista, Angelo Agostini. Porém, Angelina Agostini foi mencionada, ao longo de toda sua vida, como uma excepcionalidade, característica vinculada à figura do pai – o “Grande Mestre”.

Perante as leis brasileiras, Angelina Agostini nasceu e morreu como bastarda⁵. A condição de bastardia de Angelina Agostini jamais foi reconhecida pela história da arte, pela crítica, ou pelo cânone, o que nos leva a verificar uma estratégia de apagamento de um vestígio que é de fato um estigma extremamente importante. A mancebia, condição de união dos pais da artista, e a bastardia, desde a Colônia até 1988, eram das mais baixas condições nas hierarquias sociais, visto que essas situações ilegais contrariavam as leis impostas pela Igreja e pelo Estado, uma vez que quebravam a ordem social que impunha o casamento legítimo para a construção da família e da prole sustentadora da ordem capitalista.

Através de uma rápida manobra explicativa sobre os lugares de Angelo e Abigail na sociedade carioca de 1888 procuraremos demonstrar a permanência de um e a ausência do outro no cânone artístico e como tal engendramento pode ter afetado Angelina Agostini. Não precisamos de grandes desdobramentos argumentativos para afirmar que já em 1913 Abigail de Andrade estava sepultada

como artista e como mãe pela imprensa carioca, ao ser desvinculada tanto de Angelina quanto de Angelo⁶. Nossa hipótese é a de que a obliteração de Abigail está inteiramente vinculada à sua desvinculação de Angelo e de Angelina. O silêncio sobre a relação de ambos e o apagamento de Abigail funcionou, primeiramente, como estratégia do campo artístico e intelectual na proteção da imagem do “artista herói”, Angelo Agostini. O artista quando se envolveu com Abigail era um homem casado com uma mulher de família nobre portuguesa, pai de três filhos, muito mais velho que Abigail que, como sabemos, era sua aluna. Além disso, Angelo Agostini era uma personalidade controversa na sociedade carioca na década de 1880. Como sabemos, através de sua publicação, a *Revista Ilustrada*, Angelo fez campanha devastadora contra a elite cafeeira, *ethos* proveniente de Abigail de Andrade. Angelo personificava o ódio e o desprezo das elites cafeeiras imperiais e o afeto e carisma das elites intelectual e artística. Assim, a imagem pública de Angelo Agostini permanece intacta, até os dias de hoje, sendo apresentado em todos os trabalhos acadêmicos e pela história da arte como o grande artista e grande crítico do escravagismo e da monarquia.

Em segundo lugar, uma primeira análise sobre a desvinculação de Angelina de Abigail de Andrade levanta a hipótese que Abigail passara a ser vista, já em 1888, como uma mulher transgressora e decaída, uma vez que assumiu uma união ilegítima com um homem casado. Esta imagem criada em torno de Abigail, em nossa compreensão, pode ter sido o principal fator a levar ao seu apagamento como mãe, mulher e artista e, também, ao desvinculamento de Angelina. Tal operação de desvinculação entre mãe e filha também parece bem-sucedida, uma vez que auxiliou a trajetória artística de Angelina, que culminou na conquista do prêmio em 1913; e o seu drama da filha ilegítima foi atenuado, por outro lado, forçando a artista a ter que conviver com o silenciamento sobre sua mãe por toda sua vida.



Fig.3. Senhoritas Sylwia Meyer, à esquerda, e Angelina Agostini, à direita. *O Imparcial*, ano II, n. 282, 12 set. 1913, p. 7.

Longe de ser uma musa das artes, Angelina jamais fora clicada em *footing* na Avenida Central, participando de salões femininos renomados da época, bailes, recepções, teatros, ou, ainda em todo o lazer que a capital federal reformada oferecia. Angelina era mencionada em pequenas notas da imprensa, participando de atividades do mundo artístico de seu tempo, como exposições de arte, como membro fundadora do Centro Artístico Juventas, em 1910, e nas exposições anuais do Salão de Belas Artes, onde expôs entre 1911 e 1913. Esses elementos nos deram pistas sobre a personalidade de Angelina, posteriormente confirmadas por sua sobrinha neta, senhora Lucia Alvim Thieler, que me afirmou em entrevista: “tia Angelina foi uma mulher extremamente tímida e reservada”⁷. O que podemos perceber por meio da indumentária de Angelina quando comparada à de sua colega Sylvia Meyer [Fig.3].

Após a morte de Abigail, Angelo Agostini permaneceu em Paris até 1893, quando retorna ao Brasil e deixa Angelina em Paris aos cuidados de uma preceptora alemã e do casal Diana e Jean Damppt – ambos artistas e amigos de Abigail, quando viva, e de Angelo Agostini. Ao retornar ao Brasil, em 1895, aos seis anos de idade, Angelina passa a ser “criada” por sua meia irmã, Laura, então casada com o renomado médico Álvaro Alvim, até 1914, quando parte para a Inglaterra para desfrutar o Prêmio. Analisando a posição de Angelina, no âmbito privado, como uma filha bastarda, vivendo na casa/família da meia irmã Laura Alvim (filha legítima de Agostini), nos parece uma situação social peculiar, ou, melhor um “entre lugar”: posição dentro e fora da família. Por um lado, este “entre lugar” sinaliza para uma situação social aparentemente confortável, uma vez que do ponto de vista da sociedade burguesa carioca à época, o lar era o lugar reservado às mulheres de “boa família”, além do imenso acolhimento de Angelina por parte da família Alvim. De modo que viver no lar da irmã também amenizou o peso de sua história pregressa.

Porém, mesmo em meio a essa condição social “instável”, em 1906, Angelina ingressa na ENBA. Termina seus estudos em 1910 e em 1911 passa a estudar no ateliê do professor e também padrinho de batismo, o pintor Henrique Bernardelli. Em 1913 conquista o Prêmio de Viagem, com a tela *Vaidade*, e em 1914 viaja para Londres.

A premiação de Angelina foi imediatamente questionada pelo pintor Belmiro de Almeida, segundo as atas do Conselho Superior de Belas Artes, salvaguardadas pelo Museu D. João VI. Logo após o júri da categoria Pintura, formado pelos pintores e professores Carlos de Servi, Henrique Bernardelli, João Batista da Costa, Modesto Brocos e Pedro Peres – mestres da maioria dos artistas expositores –, justificar a premiação de Angelina Agostini, ressaltando sua técnica como artista e classificando-a como uma “mestra na arte”. O pintor e então professor da ENBA, Belmiro de Almeida, pede a palavra e pergunta ao júri se a laureada era brasileira nata e tinha menos de 35 anos – condições para a premiação. O que fez com que Henrique Bernardelli, Presidente do Júri, suspendesse a sessão para que Angelina Agostini, com 25 anos, fosse buscar e apresentar a documentação solicitada, colocando-a em uma posição de extremo constrangimento, uma vez que Angelina teve sua história familiar exposta publicamente.

Belmiro de Almeida não foi só extremamente indelicado, mas assumiu imediatamente a posição do opressor viril, expondo publicamente uma colega mulher. Belmiro foi misógino, invejoso e até rancoroso. Pois, por ironia da história, na Exposição da Academia Imperial de Bellas Artes, em 1884, Belmiro perdeu a premiação para Abigail de Andrade que ganhou a Medalha de Ouro de 1º Grau, enquanto ele recebeu a Medalha de Ouro de 2ª Classe. Visto a partir de uma perspectiva histórica, a premiação de Abigail deve ter causado em Belmiro uma fúria que pode ser entendida a partir das relações de gênero.

Afinal, do ponto de vista de um homem do século XIX, como uma mulher poderia vencer um homem? Passados 29 anos da premiação de Abigail, em 1913, sua filha é a ganhadora do Prêmio de Viagem. A indignação não só parecia persistir, mas agora era reforçada duplamente, pelas relações de gênero e pela condição social de Angelina: bastarda e filha de uma decaída.

A despeito de ciúmes, competição e misoginia, Angelina mantinha, desde 1910, um ateliê próprio, localizado num sobrado no Largo da Carioca, nº 4, ao lado da célebre Galeria Cruzeiro, como consta em sua ficha de inscrição no Salão de 1913 – salvaguardada no Museu D. João VI, da Escola de Belas Artes/UFRJ. Este endereço pertencera a Angelo Agostini desde 1900, tendo sido a sede de sua última publicação.

Inscrição feminista 1 – Academia *Nu Masculino de Costas*: poder e sexualidade

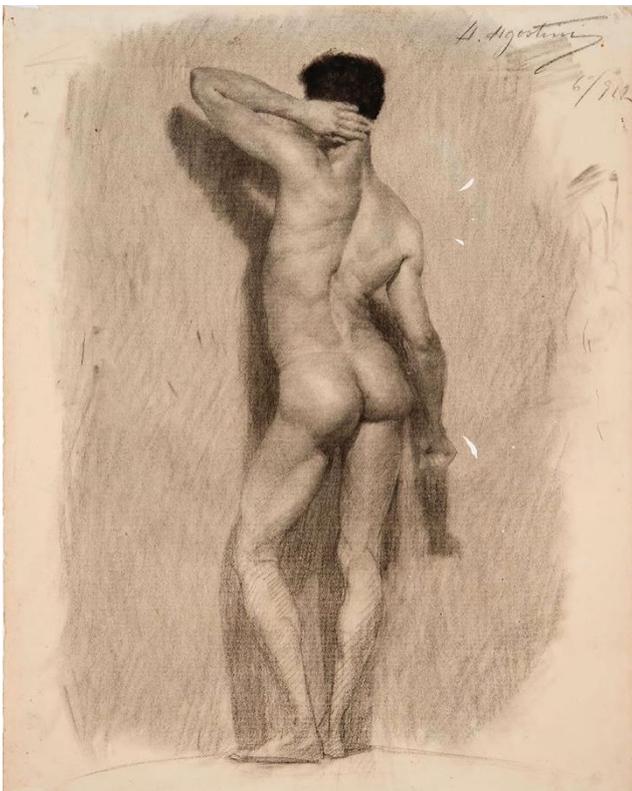


Fig.4. Angelina Agostini, Rio de Janeiro – 1888-1975. *Nu Masculino de Costas*, 1912, carvão, 60,5 x 47,2 cm. Aquisição por doação de Maria Sílvia Bulhões de Carvalho, s/d. Museu de Artes do Rio Grande do Sul – RS. Disponível em: <https://medium.com/54artistasbrasileiras/10-angelina-agostini-e168317255b>. Acesso: 24 abr. 2021.

A primeira vez que a *Academia Nu Masculino de Costas* [Fig.4] de Angelina Agostini veio a público foi na mostra *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, realizada pelo Santander Cultural, em 2017, com a curadoria de Gaudêncio Fidelis, em Porto Alegre. A mostra causou a ira de setores conservadores da sociedade brasileira e acabou sendo encerrada devido às inúmeras críticas históricas que sofreu: apologia à pedofilia, à zoofilia e ao vilipêndio religioso. Posteriormente, a mostra pôde ser vista no Rio de Janeiro, onde esteve, por um breve período, exposta nas cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 2018.

O desenho estava em meio a várias telas de artistas brasileiros contemporâneos renomados, e a mostra sintonizava-se às discussões da arte pós-moderna, muito distante de qualquer perspectiva modernista. Entre todas as obras contemporâneas, o curador visualizou a potência de um desenho realizado no início do século XX, e como o *Nu de Costas* de Angelina Agostini harmonizava-se com a proposta curatorial de investigar o “fora da norma” como contribuição para pensar a arte, mostrando, mais uma vez, como os cânones são seletivos e empobrecedores.

Percorrendo a exposição fui tomada por uma felicidade imensa ao ver uma obra de Angelina Agostini, o que me fez perceber a potência da artista, uma vez que um simples desenho seu, realizado quando era ainda estudante da ENBA, no início do século passado, estava exposto em um contexto artístico tão distinto de sua criação, externando sua atualidade. Angelina viajara no tempo com seu nu masculino de costas e aterrissava na contemporaneidade conversando com seus colegas artistas do século XXI. Naquela época, 2017, eu havia começado minha pesquisa sobre a tela *Vaidade* e Angelina Agostini e, ao confrontar-me com aquele desenho, uma pergunta explodiu: como uma mulher teria conseguido desenhar um nu masculino, mesmo que de costas, no início do século XX?

Para uma artista mulher, em 1912, deparar-se com um corpo nu masculino, mesmo que de costas, poderia significar uma ameaça à sua feminilidade burguesa, implicando uma situação comprometedora. Por outro lado, o ato da artista mulher olhar um corpo nu masculino e desenhá-lo pode ser interpretado como resistência, tendo em vista que essa mesma situação que a posiciona como uma mulher burguesa “inocente” pode tornar-se um caminho inevitável para a expressão de seu desejo – mesmo contido ou não satisfeito. Porque nesta situação o que está em jogo é uma troca de posições, uma vez que é a mulher artista que possui o poder sobre o corpo do modelo masculino, fazendo deste corpo o seu objeto de sedução e, talvez, inconscientemente, admirando-o na sua intimidade mais profunda. Assim, o que está subtendido na relação entre a artista mulher, o modelo masculino nu e a narrativa visual pode conter ansiedades sutis profundamente enraizadas, que invocam as estruturas de gênero da época, as quais entrelaçam-se em uma ficção escópica em que a ansiedade do desejo são controladas por meio de um jogo de ocultação de emoções.

Porém, se em um primeiro momento a imagem-representação do corpo masculino nu possa se apresentar como uma ameaça à posição social da mulher burguesa, instigando a ordem social, de fato, não é a sua proteção, como mulher, que está em questão, mas a preservação da masculinidade, tal como ela se manifesta em diferentes esferas sociais. A nova situação vivida por Angelina Agostini encarnava uma perturbação: a subversão do *gaze*⁸, uma vez que na imagem-representação, quem detém o poder de olhar sobre o corpo masculino nu é a artista mulher e não o artista homem sobre sua modelo feminina ou sua musa, condição normativa burguesa patriarcal que sempre controlou o *gaze*. Mas a situação que vemos apresentada neste desenho é o *gaze* de Angelina subvertendo e rompendo as hierarquia de poder de gênero.

Pois é o desvio de um olhar, culturalmente proibido, ou policiado, que manifesta a ameaça. O olhar da mulher pode tornar a Masculinidade instável e vulnerável, mas o perigo não está na relação entre a artista mulher vestida e o modelo masculino despido. Se tomarmos a metáfora da Medusa, em Freud, o psicanalista afirma que no olhar da mulher habita uma grande ameaça: a castração masculina, uma vez que Medusa não tem apenas o poder de matar, mas devora e cega aquele que a olha. O “Grande Psicanalista”, talvez do alto de sua Masculinidade, conclui que o olhar da Medusa é uma metáfora para o olhar da mulher. Contudo, o que vemos na construção do olhar da Medusa é uma grande armadilha para as mulheres e não para os homens. Designações chistosas e galhofeiras para se referirem aos

olhares das mulheres, como “olhar melindroso”, “olhar trepidante”, “olhar sedutor”, “de ressaca” e toda a ladainha de olhares criada pelos homens para se referirem ao olhar feminino, criaram a grande economia do olhar masculino controlador. Ao homem é dado o direito de olhar, às mulheres, devem baixar seus olhos “cândidos”, “ternos” e “castos” e por aí vai se criando toda uma construção romântica que mascara a opressão. Mas é a partir das considerações de Freud sobre o poder do olhar da Medusa, entendido como um olhar feminino subversivo e, por isso, despertador de ansiedade e medos masculinos, que interpretaremos o desenho de Angelina Agostini, bem como a Masculinidade poderia ser colocada em risco nesta pela artista.

Antes, algumas perguntas podem se colocar frente a este contexto. Será que a artista desejava ver um homem nu? Quais obstáculos ela poderia enfrentar? Entre estes quais seriam aqueles intransponíveis para ela? Segundo as análises da historiadora da arte e curadora feminista, Deborah Cherry (2000), talvez fosse mais difícil para a mulher artista, ao encarar um corpo nu masculino, lidar com suas próprias resistências, que executar um desenho segundo as normas da perfeição acadêmica. Partindo do pressuposto de Cherry, como teria Angelina Agostini encarado suas resistências como mulher ou, ainda, a coragem de confrontar um corpo nu masculino com seus próprios olhos?

Muito provavelmente a *Academia* de Angelina Agostini foi executada em uma classe de modelo nu mista, estando cercada por colegas de ambos os sexos. Segundo as pesquisas de Ana Paula Simioni (2007), esta situação causou enorme constrangimento entre as alunas artistas, quando foi permitido o acesso delas às classes de modelo nu, uma vez que as aulas eram ministradas em um espaço compartilhado com seus colegas homens. Esta situação as deixava inibidas. Porém, embaraçadas ou não, elas se deparavam com esta situação e tiveram que saber lidar com ela, visto que ambos os sexos ocupavam o mesmo espaço.

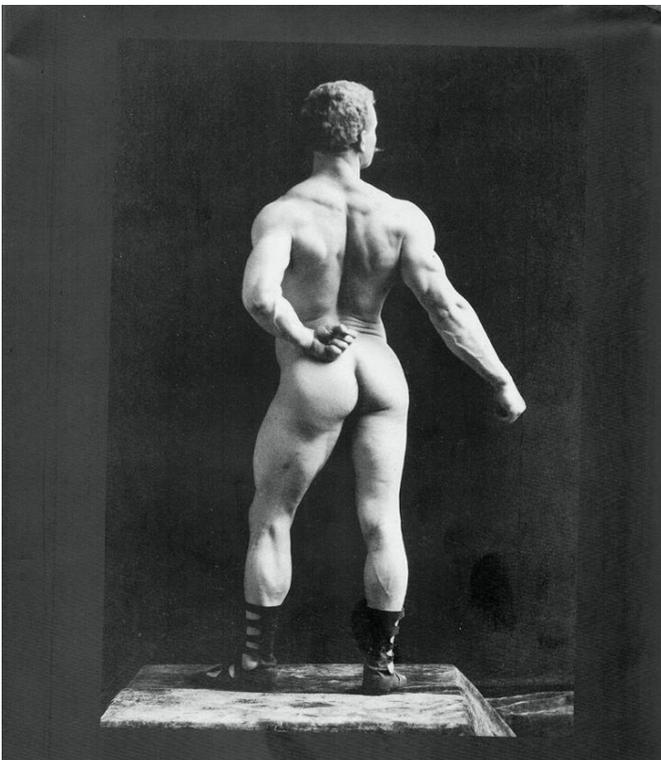


Fig.5. Pugilista inglês no início do século XX. Fonte: (Garb, 1983: 56).

Em uma pequena análise pictórica da *Academia* de Angelina Agostini, vemos que o desenho foi executado a carvão e dá a ver ao espectador uma composição serpentina e uma certa triangulação que equilibra a figura por meio de uma distribuição de elementos no espaço que conformam a harmonia do corpo em representação. Esta é dada por uma linha que é vista descendo a partir da ponta do cotovelo do braço à esquerda, atravessando o corpo do modelo até a ponta do cotovelo do braço à direita, descendo até a ponta do calcanhar do pé à esquerda. Esta é a triangulação. O centro da composição são as nádegas que, erguidas e finalizando o torso contorcido, dão o sentido de circularidade.

Contudo, vemos uma certa vulnerabilidade neste nu masculino, porque as nádegas erguidas do modelo remetem a um corpo masculino "afeminado". Há nesta representação ambivalências na encenação da Masculinidade, em que o corpo deixa sobressair os ideais, teatral e voyeurístico, a partir da construção de um corpo anatômico que se sustenta no ideal grego-clássico, que apresentam o corpo masculino erótico como "efeminado". A representação desta Masculinidade foi disseminada por meio de edições de luxo, também entre revistas médicas e artísticas populares, nas exposições de arte, na fotografia dos atletas, lutadores de boxe ou pugilismo e no fisiculturismo [Fig.5], desde o fim do século XIX até praticamente os anos de 1930, segundo a historiadora da arte Tamar Garb (1983: 56).

O olhar da artista encarna, então, um olhar anatômico que foi próprio das academias de arte europeias, desde Leonardo Da Vinci e Michelangelo [Fig. 6], os quais iniciam uma representação do corpo masculino ou da Masculinidade a partir dos estudos anatômicos: assim, arte e anatomia caminharam juntas na representação do corpo, desde o Renascimento: "ambos foram reforçados em conjunto, tendo em vista a acuidade visual na destreza do desenho" (Garb, 1983: 7). Assim, "... herdada da Grécia antiga via Roma, a ideia clássica da Masculinidade foi e permanece sendo, até hoje, como ideal dominante de perfeição física, saúde e jovialidade" (*Ibidem*).



Fig.6. *David*, Michelangelo Buonarroti, 1501-1504, 517 x 199 cm. Galeria da Academia de Belas Artes de Florença. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/David_\(Michelangelo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/David_(Michelangelo)). Acesso em: 24 abr. 2021.

Na construção das masculinidades míticas, que serviam não apenas como exemplos culturais poderosos do corpo masculino, destacamos que este corpo também evidência a diferença "natural" entre os sexos: vigor (masculino), fraqueza/delicadeza (feminina). Este ideal de Masculinidade foi reforçado na academia de Angelina Agostini. Seu nu de costas é um Apolo – um nu atlético jovem. Apolo fazia parte de um grupo-chave de esculturas modelos para o corpo masculino perfeito e se tornou onipresente na era moderna, constituindo-se, também, em um ideal adequado, desde o fim do século XIX, para lutadores de boxe e modelos das revistas de fisiculturismo, como vimos na imagem acima.

Contudo, essa vulnerabilidade do nu masculino em pose “efeminada” que a artista adota ameniza suas possíveis ansiedades frente ao corpo de um homem, mas não o poder de seu *gaze*. Para esta estratégia, a artista realizou uma manobra para ocultar um desejo possível, uma vez que se utilizou do treinamento acadêmico que a levava a uma abstração intelectual, superando, assim, uma percepção visceral.

Porém, se partirmos da assertiva de que a arte transformou o corpo despido em nu (*the naked in the nude*), ocultando suas conotações sexuais para chegar ao corpo “puro” e ideal, resulta desta operação que a exposição do corpo masculino nu deveria manter estruturados os ideais de Masculinidade, que se traduzem no corpo forte e sadio, mas “ocultava” a sua sedução. Deborah Cherry (2000), em seu artigo, comenta que a aparição de uma estudante de arte feminina como uma profissional, era potencialmente muito mais ameaçadora para os homens que para as mulheres, uma vez que ambos os sexos passavam a deter o poder sobre o/a modelo em exposição. Em uma classe mista, a impessoalidade da/o modelo é imprescindível, uma vez que se torna apenas um objeto a ser desenhado. De modo que a entrada das mulheres nas classes de modelo nu tornava-se constrangedora tanto para as estudantes mulheres quanto para os estudantes homens e, ainda, para os modelos masculinos, uma vez que diante dos rostos das jovens artistas, o modelo também se constrangia. Portanto, a presença das mulheres aparentemente teria sido uma fonte de conflito na conjunção harmoniosa entre arte e masculinidade (Cherry, 2000: 57).

Por outro lado, sabemos que a Masculinidade requer a ereção do pênis como garantia, mas, como vimos, a arte precisa de uma oclusão, que se transmuta na diminuição do pênis para que a ordem e o ideal fálico permaneçam intactos. Para isso, o modelo é castrado, mas não pelo olhar da Medusa, como Freud supôs, mas pela própria arte, que se transforma ela mesma em Medusa. No desenho de Angelina, a ela talvez não tenha sido permitido castrar a Masculinidade, uma vez que não sabemos como ela a teria representado. Porém, mesmo restaurando a Masculinidade, o que se vê é o *gaze* feminino sobre o corpo masculino que, ao ser executado academicamente, oculta as possíveis fantasias de desejo e sexualidade de Angelina, mas rompe o *frame*, ao mesmo tempo, em que a artista mantém a Masculinidade estabilizada, ocultando suas fantasias e desejos mais íntimos, por meio da reprodução acadêmica da representação do corpo masculino.

Acreditamos que as manobras da pintora, ao realizar o desenho, foram percebidas por Gaudêncio Fideles que a reposicionou no cânone no século XXI, em uma narrativa sintonizada com as questões mais atuais da contemporaneidade.

Inscrição feminina 2 – Vaidade: Prazer e Erotismo

Ao contrário da perspectiva de Gaudêncio Fideles, em entrevista realizada em 2017, mais de 40 anos após a virada cultural que, como vimos, alterou a perspectiva dos *museum studies*, uma das curadoras da sala onde estava exposta a tela *Vaidade* me respondeu que o Museu Nacional de Belas Artes seguia

os cânones da história da arte brasileira. A tomada de posição da curadoria posicionou obra e artista invisibilizadas na sala reservada aos artistas e professores da Escola Nacional de Belas Artes, sendo, ainda, a sala, como um todo, nomeada como “sala de passagem”, o que entendo como um não-lugar para todas as obras expostas naquela sala, dentro da história da arte brasileira. Contudo, duas perguntas se colocam quando olhamos a tela *Vaidade* [Fig.7]. O que teria levado a tela ser a vencedora do Salão em 1913? Teria a artista conseguido transpor para a tela uma visualidade que subverte o gaze masculino?



Fig.7. Angelina Agostini (Rio de Janeiro, 1888-1973), *Vaidade*, óleo sobre tela, 1913. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_angelina.htm. Acesso em: 24 abr. 2021.

A resposta à primeira pergunta foi dada por Mário Pederneiras que, na crítica de arte ao Salão de 1913, na revista *Fon-Fon*⁹, dá-nos uma pista ao escrever que: “no desenlace da figura, destaca-se fortemente Angelina Agostini com excelentes modelos de uma técnica segura e um colorido exato e sábio, sem falar no interesse novo da ‘pose’ escolhida” (Pederneiras, 1913: 35).

Vamos analisar a “pose” uma vez que ela não só é reveladora de toda a discussão proposta pela história da arte feminista, o que, inconscientemente, parece ter sido percebido por Pederneiras, no início do século XX, mas, também responde à segunda pergunta, uma vez que ser mulher e estudante da Escola Nacional de Belas Artes, na sociedade burguesa carioca nos anos de 1910, e ser vencedora do maior prêmio do sistema de arte do período consiste em uma transgressão na definição do termo feminino, à época.

Primeiramente, se a história da arte no Ocidente foi dominada pelo binômio Homem/Sujeito, Mulher/Objeto, em se tratando da composição *Vaidade*, a mulher em tela surge não como a musa do artista homem, mas como a musa de uma artista mulher, em posição vertical, contrariando a posição das mulheres representadas pelos artistas homens. Em segundo lugar, a artista na composição parece representar o desejo feminino com três elementos, o espelho, a mulher e o espartilho, apresentando um corpo de mulher semidesnudo que mira um espelho e tem, ainda, um espartilho ao seu lado, que não é elemento que a artista utiliza como símbolo de libertação, mas como peça-chave na construção da sexualidade feminina que ela cria, assim, o espartilho é elemento que reforça ideias de desejo e erotismo. A combinação dos três elementos juntos estabiliza o conceito de vaidade feminina, demonstrando também o domínio da tradição artística por Angelina Agostini.

Vemos na tela dois movimentos que se complementam: o desvelamento e a ocultação, amplificando os significados da intimidade. Ao recorrer ao espelho, a composição remete a inextricabilidade da visão, do desejo e do conhecimento. A tradição do espelho traduz algo que representa engano, ilusão e vaidade, mas também é autoconhecimento. Narciso ao olhar o espelho é tanto enganado quanto se conhece. O exemplo de Narciso demonstra o prazer erótico de olhar para a reflexão como um movimento de autotransformação. A experiência do espelho tem um caráter primordial tanto na arte quanto na teoria psicanalítica, uma vez que o Eu e o corpo estão presentes na reflexividade do espelho. Através do espelho, Angelina toma o corpo da mulher e o representa não como um corpo biológico, mas corpo-imagem, habitado pela libido (corpo-gozo) que demanda um olhar distinto daquele das concepções sociais da época que associavam a mulher à natureza.

Percebemos, então, na tela, que a mulher simboliza sedutoramente o ilícito: a melena de cachos presos por uma flor em tom rosa fúcsia, tez macia, olhos melancólicos, mas também indolentes e sensuais, boca perfeitamente delineada e marcada, um uso quase erótico das mãos que quase tocam os seios, elementos que se complementam à alça sedutoramente caída, tendo ao lado o espartilho, elemento ícone do fetichismo e em destaque na tela. Por outro lado, a lingerie e o espartilho são peças vestimentares que, por serem íntimas, embaralham o paradigma tradicional do corpo nu ou vestido, visto que a pessoa em roupas íntimas está simultaneamente vestida e despida.

A paleta de Angelina em tons terrosos também dá a conhecer o corpo humano, formando linhas balanceadas entre tronco, braços e cabeça em um jogo de luz e sombra responsável pela sugestão dos relevos. As variações dos tons na construção da figura dão a ver que o limite linear anguloso é claramente configurado, separando a área de sombra da de luz. O cenário de *Vaidade* encarna o sensual e o erótico, uma vez que a Mulher em tela se mira no espelho em estado quase egóico e em excitação erótica,

utilizando-se de elementos como tecidos que cobrem o corpo e aludem à sexualidade feminina, por meio de traços pigmentados na superfície da tela, os quais evocam um estágio da alma.

A historiadora da arte Anne Higonnet, em *Berthe Morisot's Images of Women* (1992), afirma que as artistas mulheres, no início do século XX, muitas vezes pareciam convidar o público ou o olhar masculino a adentrarem os espaços femininos privados, criando um erotismo contemporâneo, implicando que o olhar do público não era exclusivamente masculino e o erotismo não era simplesmente uma construção artificial, mas o erotismo da própria artista se fazendo perceber (Higonnet, 1992: 68).

Angelina Agostini inovou no Salão de 1913 ao apresentar uma mulher que convida o público a um olhar voyeurístico a apreciar o seu corpo em espaço privado feminino, utilizando-se de uma narrativa pictórica que apresenta a sexualidade feminina, construída por ela e não pelo *gaze* masculino dominante. Ao resgatar o corpo feminino da tradição hegemônica, onde estes se constituíam em metáforas universais do desejo masculino, Angelina individualizou-se pela “diferença”, ressignificou o olhar, recriou uma representação da mulher que mostra ao público o desejo feminino, o prazer de ser mulher em sua essência mais íntima. Nesta cena, Angelina, destrói o *gaze* masculino, uma vez que é ela, mulher, que desperta o desejo masculino. Fica a pergunta para o cânone: como uma jovem tímida e retraída pode criar uma cena como esta? Certamente a ladainha do complexo de Castração em Freud em nada se aplica a esta cena íntima de desejo e sexualidade feminina. Talvez possamos recorrer a Lacan em sua Teoria do Espelho. Mas esta reflexão fica para uma próxima análise.

Notas conclusivas

Se somente após a “virada cultural”, nos anos de 1970, a história social feminista emergiu para reler obras e artistas mulheres obliteradas, como Angelina Agostini, agora temos instrumentos para uma completa reavaliação. Vimos como uma artista obliterada mostrou saber romper o *gaze* e o *frame* masculinos em ambas as composições analisadas acima. Deixamos uma sugestão para os cânones tradicional e modernista: a narrativa canônica nada tem enriquecido a história da arte no Brasil, mas, ao contrário, empobrecido-a.

Referências

BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos e A Experiência Vivida*. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1963.

CALLEN, A. *Looking at Men: Anatomy, Masculinity and the Modern Male Body*. New Haven: London: Yale University Press, 2018.

CAVALCANTI SIMIONI, A. P. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX”. *Artcultura*, Uberlândia, v. 9, n.14, p.83-97, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450/1297>. Acessado em: 07 abr. 2021.

CHADWICK, W. *Women, Art and Society*. 4th ed. London: Thames & Hudson, 2007.

CHAVES, E. Tradução: “A Cabeça de Medusa” (Sigmund Freud, 1940/1922). *Clinica & Cultura*, Sergipe, v. 2, n. 2, p. 91-93, jul./dez. 2013.

CHERRY, D. The forbidden gaze: women artists and the male nude in late nineteenth-century France” In: *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture Britain, 1850-1900*. New York: Routledge, 2000, p.7.

GARB, T. *The Body Imagined: The Human Form and visual Culture since the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HIGONNET, A. *Berthe Morisot's Images of Women*. Harvard: Harvard University Press, 1992.

HERKENHOFF, P.; HOLLANDA, H. B. de. *Manobras Radicais: Artistas Brasileiras (1886-2006)*. São Paulo: Associação dos Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil/SP, 2006.

JONES, A. The Sexual Politics of the Dinner Party. In: BROUDE, N.; GARRARD, M. D. *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*. Berkeley: University of California Press, 2005, p.45.

NOCHLIN, L. Why Have There Been No Great Women Artists?. In: NOCHLIN, L. (ed.), *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Westview Press, 1988, p. 145-78.

OLIVEIRA, C. de. Angelina Agostini e a tela Vaidade – uma intervenção feminista. In: ENCONTRO INTERNACIONAL HISTÓRIA & PARCERIAS. 2., 2019, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2019, p.1-12.

PEDERNEIRAS, M. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 37, p. 35, 1913.

POLLOCK, G. *Diferencing the cannon. Feminist Desire and the Writing of Art's Historians*. London: New York: Routledge, 1999.

O IMPARCIAL, ano II, n. 282, 12 set. 1913, p. 7.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível. Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2015.

VICENTE, F. L. Porque é Que Não Houve Grande Mulheres Artistas. *Faces de Eva. Estudos sobre a mulher*, Lisboa, n. 39, p.183-189, 2018.

VICENTE, F. L. Arte sem história - mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII)", *ARTIS - Revista do Instituto de História da Arte, da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, n. 4, p.205-242, 2003.

ZENI, B. S. A Evolução Histórico-Legal da Filiação no Brasil. *Revista Direito/Debate*, Ijuí, ano XVII, n. 31, p.409-426, jan./jun. 2009.

Notas

* Professora da Escola de Belas Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: olive.clau@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6625-7114>.

¹ As informações/dados sobre a vida da mulher artista, processo nomeado como "escavação", possibilita a verificação do modo pelo qual as mulheres artistas deslocaram dois conceitos filosóficos fundamentais: o deslocamento da posição de imanência – indivíduo não criador, lugar que as mulheres estiveram historicamente "posicionadas" – para a transcendência - sujeito criador, lugar historicamente ocupado pelos homens. As mulheres artistas, como indivíduos criadores, deslocam esta posição histórica através de uma nova posição social, uma vez que se tornam indivíduos criadores, portanto sujeitos transcendentos. O modo como deslocam esses dois conceitos em suas trajetórias pessoais são instrumentos fundamentais para a análise de suas obras.

² "Among the founding members of the British Royal Academy in 1768 were two women: the painters Angélica Kauffmann and Mary Moser. Both were the daughters of foreigners and active in the group of male painters instrumental in forming the Royal Academy, which no doubt facilitated their membership. Kauffmann, elected to the prestigious Academy of Saint Luke in Rome in 1765, was hailed as the successor to Van Dyck on her arrival in London in 1766. The foremost painter associated with the decorative and romantic strain of classicism, she was largely responsible for the spread of the Abbé Winckelmann's aesthetic theories in England and was credited, along with the Scotsman Gavin Hamilton and American Benjamin West, with popularizing Neoclassicism there. Moser, whose reputation at the time rivaled that of Kauffmann, was the daughter of George Moser, a Swiss enameler who was the first (Keêper) of the Royal Academy. [...] Yet when Johann Zoffany's group portrait celebrating the newly founded Royal Academy, The Academicians of the Royal Academy (1771-72) appeared, Kauffmann and Moser were not included among the artists casually grouped around the male models. There is clearly no place for the two female academicians in the discussion which is taking place here. Women were barred from the study of the nude model which formed the basis for academic training and representation from the sixteenth to the nineteenth century. After Kauffmann and Moser, no woman was allowed membership in the British Royal Academy itself until Annie Louise Swynnerton became an Associate Member in 1922 and Laura Knight was elected to full membership in 1936" (Chadwick, 2007: 7).

³ "How could different narratives, models or identities intervene in what is generally accepted to be art's history without merely confirming the endless play of the One and its Other? Can the difference of the 'feminine' make a difference to what we, learn from the cultural past? Can we escape the idealized Story of Great Men without longing for Heroized Women?" (POLLOCK, Preface, xiii, 1999).

⁴ Angelina Agostini executou, sob encomenda, dois retratos de senhores da elite carioca da Primeira República, os quais se encontram na reserva técnica do MNBA-RJ. É importantíssima uma pesquisa na reserva técnica do MNBA, uma vez que esta possui o que podemos considerar "reliquias", ou seja, as obras realizadas pelas artistas da ENBA.

⁵ "No Brasil foi adotado o sistema português das Ordenações Filipinas, sendo ele modificado por uma Lei em 1847, admitindo o direito sucessório aos filhos naturais, porém somente os reconhecidos por escritura pública ou testamento. No Código Civil de 1916 havia muita discriminação dos filhos quanto à sua origem, e com o Código Civil de 2002 com fulcro na Constituição Federativa do Brasil de 1988 previu-se o princípio da igualdade e da dignidade da pessoa humana" (Zeni, 2009: 409).

⁶ Em 1913, quando Angelina Agostini ganha a premiação, toda a crítica jornalística a felicitou. Quando digo toda, refiro-me a todos os jornais e revistas ilustradas. Todos dedicaram grandes ou pequenas notas à artista, e, em todas elas, Angelina era vinculada somente ao “grande mestre”.

⁷ Entrevista da senhora Lucia Alvim Thielier concedida à autora em 8/8/2020.

⁸ Gaze traduzido do inglês, significa olhar. Mas desde os estudos pós-estruturalistas e contemporâneos gaze traduz-se como o poder do olhar de um sujeito sobre o outro. É um olhar que se apropria do outro e o captura.

⁹ *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, anno VII, n.37, p. 35, 1913.

Artigo recebido em abril de 2021. Aprovado em maio de 2021.