

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**INSTITUTO DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE**

**ROSANE VARGAS**

**EXCLUÍDAS DA MEMÓRIA:**

**Mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939-1962)**

Porto Alegre, dezembro de 2013

ROSANE VARGAS

**EXCLUÍDAS DA MEMÓRIA:**

**Mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939-1962)**

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar Ribeiro Gomes

Porto Alegre, dezembro de 2013

ROSANE VARGAS

**EXCLUÍDAS DA MEMÓRIA:**

**Mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939-1962)**

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Aprovado pela banca examinadora em \_\_\_ de dezembro de 2013.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Paulo Cesar Ribeiro Gomes – Orientador  
UFRGS

---

Profa. Dra. Blanca Brites  
UFRGS

---

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern  
UFRGS

*À memória de meus pais, com muito carinho.*

*À Anaís, meu maior desafio.*

## AGRADECIMENTOS

Ao longo deste trabalho, recebi o inestimável apoio de várias pessoas; agradeço especialmente:

- ao meu orientador, professor doutor Paulo Gomes, pela atenção, pela tranquilidade e pelo estímulo;
- à professora doutora Daniela Kern, pelas sugestões na banca de qualificação, pelo apoio durante todo o curso e nesta reta final e por ter sempre acreditado;
- à professora doutora Blanca Brites, pelas observações perspicazes na banca de qualificação;
- à professora doutora Ana Albani de Carvalho, pela solidariedade e pelos conselhos precisos na hora mais que necessária;
- a Marcelo Silva, pelas observações inestimáveis, pelo olhar crítico, pela generosidade, pelo ombro amigo e pelo incentivo na reta final;
- ao amigo de todas as horas Gaspar Osorio Henriques, que doou um tempo precioso para revisar comigo os dados tabulados e me acompanhou com genuíno interesse em todo o curso;
- ao amigo Diego Beck, que fotografou os catálogos do Salão de Belas Artes e obras que ilustram esta pesquisa, meu irmão gêmeo em humor;
- a Medianeira Pereira Goulart e à equipe do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, pela presteza com que atenderam às minhas solicitações, o que foi fundamental para esta pesquisa;
- à professora doutora Paula Ramos, pela disponibilidade e pelas importantes observações acerca de aspectos deste trabalho;
- ao professor Círio Simon, pela solicitude e pelas informações preciosas;
- aos amigos e colegas Andréia Duprat, Bernardo Dresch, Cláudio Jansen Ferreira, Élvio Rossi e Rafael Costa, pelo apoio permanente e pela troca de ideias;
- às amigas Ana Faria, Fabrine Paolin, Ízis Abreu e Márcia Vares, ombros e ouvidos para os necessários desabafos.

## RESUMO

O objeto de estudo deste trabalho é abordar a participação das mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, de 1939 a 1962, a partir da análise dos catálogos de exposição. Primeiramente, a monografia procura colocar a situação de apagamento das mulheres como sujeito histórico e conseqüente exclusão da narrativa da história geral. Focalizando a história da arte, aponta reflexos dessa situação, com a verificação de um processo de quase exclusão do registro das artistas mulheres. Observa as condições de formação de artistas mulheres, de modo geral, e, particularmente, no Rio Grande do Sul, relacionando-as com algumas das artistas residentes no Estado que participaram do Salão de Belas Artes.

**Palavras-chave:** Artistas mulheres. Arte no Rio Grande do Sul. Salões de arte. Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul 1939-1962.

## ABSTRACT

The subject matter of this study is to approach the women participation in the Salão das Belas Artes (Fine Arts exposition) of the Rio Grande do Sul state, from 1939 to 1962, by means of analyzing the catalogs of those exhibitions. Primarily, the monograph tries to locate the women's overshadowing condition as historical subjects and consequent exclusion from general history narrative. Focusing on the history of art, this study points to reflexes on this situation, providing the verification of a process of nearly exclusion of women artistic register. It also observes the conditions of female artists development, generally, and particularly in the Rio Grande do Sul state, linking it to some artists who lived in that State and who took part in the Salão de Belas Artes.

**Keywords:** Female artists. Art in the Rio Grande do Sul. Art Expositions. Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul 1939-1962.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Iaia esculpe seu próprio retrato – Artista romana.....	20
Figura 2 – Eirènè preparando um afresco – Grécia. ....	21
Figura 3 – Gravura sobre educação, século XVII.....	22
Figura 4 – Lavinia FONTANA (1552 – 1614), <i>Minerva se vestindo</i> , 1613.....	34
Figura 5 – Giulia LAMA (ca. 1681 – ca. 1747), estudos de nu masculino. ....	35
Figura 6 – Aula para mulheres na pintura de Adrienne GRANDPIERRE-DEVERZEY (1798 – 1869).....	37
Figura 7 – Aula para homens no quadro de Léon Mathieu COCHEREAU (1793 – 1817).....	38
Figura 8 – Marie BASHKIRTSEFF (1858 – 1894), <i>No estúdio, Academia Julian</i> , 1881. ....	40
Figura 9 – Maria da Cunha VASCO (1879 – 1965), <i>Paisagem – Praia do Leme, RJ</i> , 1896. ....	42
Figura 10 – Giroflê MATTOS (18?? – 19??), <i>Sem nome</i> , 1905. ....	42
Figura 11 – Bertha WORMS (1868 – 1937), <i>No ateliê</i> , 1881. ....	47
Figura 12 – Abigail de ANDRADE (1864 – 1891), <i>No interior do meu ateliê</i> , 1884. ....	55
Figura 13 – Abigail de ANDRADE (1864 – 1891), <i>Cesto de compras</i> , [s.d.]. ....	56
Figura 14 – Aula de Anatomia Artística [sem data]. ....	59
Figura 15 – Diplomados do Curso Preparatório, 1928. ....	61
Figura 16 – Aula de pintura de paisagem com o professor Libindo Ferrás, 1929. ....	62
Figura 17 – Estudantes com o professor Ado Malagoli, 1961. ....	62
Figura 18 – Judith FORTES (1896 – 19??), <i>Cigana</i> [sem data]. ....	63
Figura 19 – Repercussão do 1º Salão – Correio do Povo. ....	66
Figura 20 – 2º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1940. ....	69
Figura 21 – Guiomar S. FAGUNDES (1864 – 1891), <i>Baiana quitandeira</i> , 1931. ....	73
Figura 22 – Raquel FORNER (Argentina, 1902 – 1988), <i>Ciclo marino</i> [sem data]....	74
Figura 23 – Mireya LAFUENTE (Chile, 1905 – 1976), <i>Espacio sideral</i> [sem data]....	75
Figura 24 – Artigo de Fernando Corona sobre cinco pintoras e escultoras.....	80
Figura 25 – Cristina BALBÃO (1917 – 2007), <i>Sem título</i> [sem data].....	81
Figura 26 – Cristina BALBÃO (1917 – 2007), <i>Desenho de modelo</i> , 1946.....	82
Figura 29 – Judith Fortes (1896 – 19??), <i>Retrato de Ernani Braga</i> [sem data].....	85



Figura 27 – Nota sobre Vera Wiltgen, jornal <i>O Imparcial</i> , RJ.....	86
Figura 28 – Vera WILTGEN (1912 – 1992), <i>Tucanos</i> [sem data].....	87
Figura 32 – Fernando Corona e Dorotéa Vergara em Congonhas, 1948.....	89
Figura 30 – Salão Pan-Americano, 1958; ao centro, a <i>Figura feminina</i> , de Dorotéa Vergara. ....	90
Figura 33 – Alice SOARES (1917 – 2005), <i>Natureza-morta</i> , 1953.....	91
Figura 34 – Hilda GOLTZ (1908 – 2009), <i>Sete destinos</i> , 1954. ....	92
Figura 35 – Alice BRUEGGEMANN (1917 – 2001), <i>Menino lendo</i> , 1954. ....	93
Figura 36 – Caterina BARATELLI (? – 1988), <i>Figura em roxo</i> [sem data]. ....	94
Figura 31 – Dorotéa VERGARA (1923), <i>Figura feminina</i> , 1958. ....	95
Figura 37 – Gizah Nogueira TAVARES (? – ?), <i>Mãe do céu</i> , 1958.....	96

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Número de artistas mulheres nos Salões de Belas Artes do RS. ....	67
Gráfico 2 – Participação das artistas mulheres nos Salões (% em relação ao total de artistas).....	68
Gráfico 3 – Número de artistas mulheres nos Salões por estado de domicílio. ....	70
Gráfico 4 – Número de artistas mulheres – Categoria Pintura. ....	72
Gráfico 5 – Número de artistas mulheres – Categoria Desenho. ....	76
Gráfico 6 – Número de artistas mulheres – Categoria Gravura.....	77
Gráfico 7 – Número de artistas mulheres – Categoria Escultura.....	78
Gráfico 8 – Número de artistas mulheres – Categoria Arte Decorativa.....	83

## **LISTA DE SIGLAS**

EA – Escola de Artes

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

IA – Instituto de Artes

IA-UFRGS – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>2 A MALDIÇÃO DE EVA</b> .....	<b>17</b>
2.1 ANTIFEMINISMO COM A BÊNÇÃO DE DEUS .....	18
2.2 A MULHER NA HISTÓRIA DA ARTE .....	24
2.3 A FORMAÇÃO DAS ARTISTAS MULHERES.....	30
2.4 BRASIL: ISTO É COISA DE MULHER?.....	40
<b>3 AS ARTISTAS MULHERES E OS SALÕES DE ARTES</b> .....	<b>49</b>
3.1 SALÕES: UM MUNDO MASCULINO?.....	52
3.2 O SALÃO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL .....	58
<b>3.2.1 O Instituto e as artistas</b> .....	<b>58</b>
<b>3.2.2 Mulheres sempre presentes</b> .....	<b>64</b>
<b>3.2.2 Categorias em competição</b> .....	<b>72</b>
<b>3.2.3 As premiações</b> .....	<b>84</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>100</b>
<b>APÊNDICE A – Número de artistas mulheres nos salões por estado de domicílio</b> .....	<b>107</b>
<b>APÊNDICE B – Artistas mulheres nos Salões de Belas Artes do Rio Grande do Sul</b> .....	<b>108</b>
<b>APÊNDICE C – Premiações das artistas mulheres nos Salões de Belas Artes do Rio Grande do Sul</b> .....	<b>139</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Há, na narrativa da história, uma tradição que, ao longo dos séculos, praticamente ignorou a mulher como sujeito. Na mitologia, a prostituta de Uruk, a Eva cristã e a Pandora grega são exemplos de tratamento pouco lisonjeiro e com forte carga misógina<sup>1</sup>. Elas representam uma mulher traidora, fofoqueira, instável. Esses textos canônicos influíram para cristalizar como verdades a visão das mulheres como pessoas pouco confiáveis. Nada mais “natural”, portanto, do que deixá-las no esquecimento, em algum sótão da memória historiográfica.

Com a história da arte ocorreu o mesmo. Dessa forma, chegaram ao século XX poucos nomes das mulheres que pintaram, desenharam, esculpiram, enfim, produziram o que se convencionou chamar de objeto artístico. Somente a partir dos anos 1970, com o desenvolvimento dos estudos de gênero, outros nomes começaram a sair das sombras, mostrando que as mulheres tiveram uma produção. Apesar desses esforços, ainda hoje, nos livros canônicos de história da arte, a voz feminina é pouco ouvida.

Uma das primeiras constatações, na escrita deste trabalho, deu origem ao título, emprestado, de Michelle Perrot<sup>2</sup>. A maioria das artistas, mesmo as que ganharam reconhecimento em seu tempo, foi praticamente excluída da memória. Em vários países, estão sendo “resgatadas”, em um lento processo. O Brasil tem um longo caminho a percorrer, pois grande parte das artistas mulheres ficou esquecida. Elas, suas obras e suas histórias. Poucos nomes do século XIX e início do XX, como os de Georgina de Albuquerque (1865 – 1962), Anita Malfatti (1889 – 1964) e Tarsila do Amaral (1886 – 1973), emergem de uma nebulosa memória que teimou em chegar até os dias atuais. O Rio Grande do Sul segue o caminho do descaso nacional.

As artistas mulheres que participaram do Salão de Belas Artes, objeto desta monografia, pouco têm voz. Basta uma simples busca em sites de pesquisa, e a verdade é desoladora. Várias delas foram encontradas apenas em árvores

---

<sup>1</sup>Utilizo o conceito tal como descrito por R. Howard Bloch. Misoginia como definição antifeminista, essencialista, generalista e desfigurada da mulher. Uma característica da misoginia, de acordo com o autor, é colocar a mulher como um substantivo coletivo e eliminá-la enquanto sujeito histórico, como se a característica de uma determinasse todas as mulheres. Cf. BLOCH, 1995.

<sup>2</sup>PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: mulheres, operários e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. O livro é uma seleção de textos sobre esses três grupos “dos obscuros, desde sempre excluídos da história”. Dividido em três partes, aquela reservada às mulheres discute sua posição social, em espaços públicos e privados.

genealógicas, com indicações de “casou-se em”, “casou com” e quantos filhos teve. Nada sobre a produção artística.

O objetivo desta monografia é destacar a participação das artistas mulheres nas nove edições do Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, promovido pelo Instituto de Artes da UFRGS<sup>3</sup> de 1939 a 1962. Nesse período, nomes como os de Judith Fortes (1896 – 19?), Amélia Pastro Maristany (1897 – 1979), Alice Soares (1917 – 2005) e Alice Brueggemann (1917 – 2001) ganharam reconhecimento nos salões e fora deles. As artistas mulheres tiveram uma participação relevante nas nove edições do Salão? O ensino teve influência nessa participação? Historicamente, as mulheres tiveram as mesmas condições de aprendizado que os homens?

Para fazer uma reflexão sobre esses aspectos, o trabalho foi dividido em dois capítulos. No primeiro, é mostrada a situação de silenciamento e anulação da mulher na sociedade e, conseqüentemente, na historiografia ocidental e na história da arte. Foi focalizado o Ocidente, e os exemplos de artistas são as europeias, pois essa foi a matriz para a sociedade brasileira. Essa perspectiva histórica e de gênero pareceu-me importante porque ainda são poucos os textos no Brasil que tratam da história da mulher e das artistas mulheres. Como escreveu Michelle Perrot (1988, p. 212), é preciso tirar os véus e buscar escrever um novo tipo de história, pois “As mulheres não são passivas nem submissas. A miséria, a opressão, a dominação, por reais que sejam, não bastam para contar a sua história”.

Partindo do apagamento das artistas mulheres nos registros da história da arte e da pergunta provocadora *Why have there been no great women artists?*, de Linda Nochlin (1971), o capítulo, em um segundo momento, trata da formação das artistas e das condições que tiveram para desenvolver sua produção. Autores fundamentais para a primeira parte deste trabalho foram Michelle Perrot (1988, 2008), Perrot e Georges Duby (1993, 1994, 2002), Frances Borzello (2000), Linda Nochlin (1971), Svetlana Alpers (1982), Ana Paula Simioni (2008) e Athos Damasceno (1971). Foram empregados, ainda, outros livros e artigos que contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa.

---

<sup>3</sup> Para facilitar a leitura e evitar qualquer confusão, optei pela padronização. Sempre que me referir a essa instituição, nesta monografia, será usado o nome Instituto de Artes.

O segundo capítulo trata da participação das artistas mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul<sup>4</sup>. Parte da importância que adquirem os salões a partir do século XVIII na Europa e a mudança do status do artista em busca da legitimação para focalizar nas artistas mulheres que competiam nesses espaços no Brasil, a partir do século XIX.

Na primeira metade do século XX, no Rio Grande do Sul, as instâncias de legitimação resumiam-se, basicamente, ao Instituto de Artes e aos salões<sup>5</sup>. Por esse motivo, escolhi fazer uma análise da participação das artistas mulheres no Salão promovido por essa instituição. A recepção da iniciativa de realização do Salão foi enfocada a partir do maior veículo da mídia impressa local da época, o *Correio do Povo*, pesquisado acerca da realização do primeiro Salão, em novembro de 1939, nos arquivos do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

A pesquisa observa a participação das mulheres comparando-a com as dos artistas homens, os estados de domicílio, o crescimento da participação das artistas residentes no Rio Grande do Sul, a relação entre essa participação e a formação de artistas mulheres pelo Instituto de Artes, as categorias disputadas, as premiações. O trabalho não se atém à análise formal de obras, que não teria influência sobre o recorte proposto, diferentemente dos temas e das técnicas ou categorias, como será visto.

Athos Damasceno (1971) e Simioni (2008) foram, novamente, fontes inestimáveis. Para tratar de sistema das artes e legitimação, foram usados como referenciais teóricos Pierre Bourdieu (1999) e Maria Amélia Bulhões (1990). A base para as observações resultantes deste trabalho foram os dados levantados e tabulados a partir da pesquisa dos nove catálogos dos Salões de Belas Artes do Rio Grande do Sul, pesquisados no Arquivo Histórico do Instituto de Artes. Essas informações foram cruzadas com outras pesquisas sobre os salões, o Instituto de Artes e sistema das artes local, como a dissertação de Flávio Krawczyk (1997), a tese de Círio Simon (2003), o livro organizado por Paulo Gomes (2007) e o escrito por Blanca Brites et al. (2012).

---

<sup>4</sup> Os salões tiveram a denominação modificada ao longo das nove edições. Nas três primeiras, de 1939 a 1943, chamou-se Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul; da 4ª à 7ª edições, de 1953 a 1956, Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul; o 8º Salão Oficial, de 1958, foi chamado de Salão Pan-Americano de Arte. O último, em 1962, denominou-se 9º Salão de Artes Plásticas – Instituto de Artes. Neste trabalho, será utilizada, de maneira simplificada, a nomenclatura Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul.

<sup>5</sup> Desde 1938, a Associação Francisco Lisboa promovia um salão de arte.

Por fim, é importante esclarecer que a discussão sobre o que é um “artista” e a partir de quando o termo passou a ser utilizado foge dos limites desta pesquisa. Por isso, foi adotada a nomenclatura “artistas mulheres”. O assunto só é ressaltado neste trabalho, especificamente, quando se trata da dicotomia utilizada para marcar uma “inferioridade” das mulheres em relação aos homens, tratando-as como “artistas amadoras”, em contraponto a “artistas profissionais”.



## 2 A MALDIÇÃO DE EVA

A escrita da história da humanidade é, quase que totalmente, o registro de feitos masculinos<sup>6</sup>. Em textos fundadores, a mulher é apresentada de maneira pouco lisonjeira e com forte carga misógina. Exemplifico, a seguir, com três deles, *Gilgamesh*, *Bíblia* e *O trabalho e os dias*.

A epopeia *Gilgamesh* é considerada um dos mais antigos textos produzidos pela humanidade. Datada do século VII a.n.e., conta a história do soberano de Uruk, que teria acontecido antes de um grande dilúvio. Feito com perfeição pelos deuses, Gilgamesh era invencível, lascivo e não pensava em seu povo. Os deuses ouviram os lamentos humanos e enviaram à terra, feito a partir do barro, Enkidu, um homem que vivia em harmonia com a natureza e os animais, a quem defendia contra os caçadores. Perfeito demais, era considerado um causador de problemas. A única forma encontrada para corrompê-lo foi contratar uma “rameira”, para ensinar a ele “as artes da mulher” (ANÔNIMO, 1992, p. 96). Depois de uma semana com essa figura feminina cheia de vícios, Enkidu já não era mais puro.

Dilúvio, homem feito a partir do barro, mulher traiçoeira... Isso soa familiar. Tanto que John Bailey, em um ensaio de 1970, mostrou os pontos de conexão entre *Gilgamesh* e o *Gênesis* bíblico. Para vários historiadores, a saga do rei de Uruk foi uma das fontes do *Antigo Testamento*. Analisando a figura feminina, Bailey (1970) mostrou como ela, apesar de estar lidando com um homem forte, conseguiu manejá-lo de acordo com seus propósitos... tal qual Eva.

Antes da *Bíblia*, no entanto, outro texto também fazia referências pouco lisonjeiras às mulheres. Escrito no século VIII a.n.e., mostra a Grécia Antiga, terra da democracia, da cultura, da lógica e de mulheres nas quais não se deve confiar. Em *O trabalho e os dias*, Hesíodo (2006) narra que, para punir a humanidade, a quem Prometeu concedeu o conhecimento sobre o fogo, Zeus criou Pandora e ordenou-lhe que não abrisse uma certa caixa. Como ele queria exatamente que a caixa fosse aberta e que os males nela contidos se espalhassem pelo mundo mortal, utilizou-se de uma mulher, que, curiosa “por natureza”, fez o que não deveria fazer. Para Marie Conn (2003), Hesíodo descreve Pandora, definitivamente, como elemento de

---

<sup>6</sup> A parte inicial deste capítulo, com considerações sobre textos fundadores da cultura ocidental, fez parte de um ensaio não publicado, apresentado como trabalho final da disciplina História da Cultura. Cf. VARGAS, 2010.

desequilíbrio, de descontrole da humanidade sobre o mal. Ela é desnecessária naquela sociedade, secundária, criada depois dos homens como... Eva.

Assim como a predecessora prostituta de Uruk e Eva, que viria a carregar os pecados do mundo, Pandora foi responsável pela desgraça daquela sociedade: “Como Pandora, Eva representa um erro na criação” (CONN, 2003, p. 9). Por isso, Hesíodo advertia que “quem em mulher confia em ladrões está confiando” (HESÍODO, 2006, p. 49).

Eva dispensa apresentações. Criada a partir de uma costela de Adão, deixou que a curiosidade levasse à desobediência. O resultado da mordida de maçã mais famosa do mundo foi o pecado e a dor, herança das mulheres para a humanidade.

Como se pode verificar, em três textos importantes para a formação da cultura ocidental, a figura da mulher é desabonadora. A partir do Medievo, a *Bíblia* era entendida, por muitos, como o livro sobre a história da humanidade. Na cristandade, era difícil separar a lenda da história (TARNAS, 2008). Se estava escrito que Eva rompera a aliança com Deus e que todas as mulheres depois dela deveriam pagar por isso, que fosse feito. Esta “maldição de Eva” arraigou preconceitos.

## 2.1 ANTIFEMINISMO COM A BÊNÇÃO DE DEUS

Desenvolveu-se, ao longo de séculos, um virulento antifeminismo (BLOCH, 1995). Os textos e as histórias orais passaram a trazer versões atualizadas que reforçavam alegorias sobre o “feminino”. Isso quando se tratava de ficção, porque, na história, o papel destinado às mulheres foram os silenciosos, a maternidade e a lida doméstica (DUBY; PERROT, 2002).

Se textos como *Gilgamesh*, *O trabalho e os dias* e a *Bíblia* influenciaram no desenvolvimento de uma visão negativa das mulheres, é importante registrar que foram resultado de sociedades que colocavam as mulheres em papéis obscuros. Eles reforçavam uma ideia negativa do feminino que já estava arraigada. Na Grécia Antiga, por exemplo, as mulheres não eram consideradas cidadãs; portanto, não tinham direito a voto; ficavam acima apenas dos escravos (FINLEY, 1963). Em Roma, elas nem sequer eram registradas no censo, o que passou a acontecer somente no século III da era cristã, por questões meramente fiscais (DUBY; PERROT, 2002). Sob a lei romana, a divisão entre sexos era uma norma. As

mulheres, para os juristas, tinham fraqueza da mente (*imbecillitas mentis*) e debilidade (*infirmetas sexus*), entre outras faltas de qualidades (THOMAS, 2002).

No início do cristianismo, foram reforçadas as ignomínias de Eva e sua maldição. Tertuliano<sup>7</sup>, em *A toilette das mulheres*, repreendia-as e não as deixava esquecer o *Gênesis* bíblico:

Tu darás à luz, mulher, em sofrimento e angústia. Tu estás sob as ordens do teu marido, e ele é teu mestre. E tu sabes que tu és Eva? Ela ainda vive no teu mundo, como um julgamento de Deus do teu sexo. Vive então, como deves, como uma acusada. O diabo está em ti. Tu quebraste o selo da Árvore. Tu foste a primeira a abandonar a lei de Deus. Tu foste aquela que ludibriou o homem, a quem o diabo não sabia como vencer (TERTULIANO apud ALEXANDRE, 2002).

Na Idade Média, a reinterpretação da filosofia aristotélica forneceu um coerente e sistemático extrato de arrazoados para “comprovar” a fraqueza essencial das mulheres e sua necessária submissão aos homens. Os comentadores da *Bíblia*, que geralmente eram os homens que liam, interpretavam e comentavam os textos de Aristóteles, falavam publicamente sobre a natural inferioridade das mulheres. Eles tinham a seu favor um aliado incontestado, São Paulo, que, em suas Cartas aos Coríntios, não deixava dúvida: “Mas quero que saibais que Cristo é a cabeça de todo homem, e o homem a cabeça da mulher; e Deus a cabeça de Cristo” (BÍBLIA, Cor. 1:3).

Os neoaristotélicos estabeleceram uma conexão entre as ansiedades masculinas e os corpos femininos. Os príncipes e os governantes foram convocados a purgar das cidades as suntuosas vestes femininas. Para as mulheres, então, restavam a casa e o convento; a total ausência das atividades públicas, para que os homens não caíssem em tentação (DUBY; PERROT, 1994). Apesar disso, elas estavam presentes em guildas e, devido às guerras e às pestes, que dizimavam principalmente a população masculina, assumiam negócios de família.

Na Renascença, mulheres se destacaram na arte, na literatura e, certamente, as de classes menos abastadas trabalhavam como servas. O registro e o senso comum, no entanto, não mudaram muito em relação a épocas anteriores. Um provérbio florentino do século XIV capturava um sentimento secular: “Um cavalo, se bom ou mau, precisa de uma espora; uma mulher, se boa ou má, precisa de um amo e mestre, e às vezes de uma vara” (DUBY; PERROT, 1993, p. 13; tradução

---

<sup>7</sup> Quintus Septimius Florens Tertullianus, conhecido como Tertuliano, de Cartago (ca. 160 – ca. 220 e.c.). Foi um importante teólogo e polemista dos primórdios do cristianismo.

minha). Ou seja, na Renascença, as mulheres continuavam, no geral, em uma posição subalterna. E não se pode esquecer de que foi nesse período que a Inquisição perseguiu e queimou muitas “bruxas”, mulheres que ousavam sair dos estreitos limites impostos.

Os obstáculos eram muitos, mas não impediram que as mulheres pintassem, esculpisse, escrevessem. Em *Le livre des cleres et nobles femmes*, escrito no século XIV, Giovanni Boccaccio destaca diversas pintoras, escultoras, escritoras e musicistas mulheres desde a Antiguidade (figuras 1 e 2).



Figura 1 – Iaia esculpe seu próprio retrato – Artista romana.  
Iluminura da obra *Le livre des cleres et nobles femmes*, de Giovanni Boccaccio, 1540.  
Fonte: Biblioteca Nacional da França<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>>. Acesso em: 3 nov. 2013.



Figura 2 – Eirènè preparando um afresco – Grécia.  
 Iluminura da obra *Le livre des cleres et nobles femmes*, de Giovanni Boccaccio, 1540.  
 Fonte: Biblioteca Nacional da França<sup>9</sup>.

De acordo com Duby e Perrot (1993), na Idade Moderna aumentava a preocupação para que as mulheres não ficassem solteiras; se solteiras, que se mantivessem virgens; se virgens; que não fossem dominadas por desejos pecaminosos. Em 1710, o ensaísta Richard Steele mostrava uma ideia recorrente: “Um mulher é uma irmã, uma filha, uma esposa e uma mãe, um mero apêndice da raça humana” (STEELE apud HUFTON, 1993, tradução minha). A figura 3 resume como era a educação no final do Antigo Regime, na França: os meninos aprendiam leitura, escrita, geometria, geografia, arte; as meninas, costura.

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>>. Acesso em: 3 nov. 2013.



Figura 3 – Gravura sobre educação, século XVII.

Fonte: DUBY; PERROT, 1993, p. 233.

A ciência teve um papel importante para reforçar estereótipos. Como explica Mary del Priore (2009), para a maior parte dos médicos lusitanos – e por conseguinte, no Brasil –, a mulher era diferente do homem não apenas devido a órgãos específicos, mas também por suas características morais. Segundo essa visão, a mulher precisava completar um ciclo natural, o de ser filha e mãe. O projeto positivista arraigado na política e na sociedade rio-grandense no século XIX encontrou um auxiliar no jornal *O Exemplo*. Como o nome sugere, tratava de mostrar o certo e o errado de uma forma bastante contundente. Em uma seção, divulgava o nome de mulheres que tinham se desviado do bom caminho, a fim de proteger as boas filhas da terra. (PEDRO, 2009). O jornal *A República* mostrava as mulheres

como seres que só pensavam em casar e nem se importavam com a aparência do pretendido. Aos homens, casamento era considerado ruim, algo de que deveriam fugir. As solteiras eram ridicularizadas nos jornais, tratadas como “despeitadas” e “caçadoras de maridos” (PEDRO, 2009).

No século XIX, com o surgimento das ideias socialistas e um incipiente feminismo, as mulheres começaram a ter uma participação mais efetiva na vida política. Os movimentos sufragistas, as lutas por melhores condições de trabalho e redução da jornada fizeram surgir grupos organizados. Geneviève Fraisse e Michelle Perrot (1993) destacam que, se a Era Moderna abriu oportunidades para as mulheres, foi porque elas se beneficiaram das mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais do século XIX. Vários fatores foram cruciais. Em primeiro lugar, em um século de historicismo, entendeu-se que a humanidade tinha uma história e que as mulheres também poderiam tê-la; as utopias socialistas apontavam para um futuro diferente e suas teorias repensavam o papel da mulher; além disso, as teorias da evolução faziam refletir sobre as origens da sociedade e, em particular, da família e do patriarcado (ou matriarcado).

Outros pontos levantados pelas autoras é que, com a Revolução Industrial, as mulheres entraram no mercado de trabalho; houve certa quebra da dependência de pais e maridos, mas apenas no século XX elas ganhariam o direito de gastar seus ganhos como quisessem; há que considerar, ainda, a superexploração do trabalho feminino e a exclusão da esfera política.

Apenas na década de 1970, com o fortalecimento do movimento feminista no meio acadêmico, o enfoque começou a mudar. Como as mulheres, até o século XX, via de regra, não tinham papel nos sistemas políticos, essa mudança de foco introduziu novas dinâmicas ao fazer histórico. Várias fontes passaram a ser utilizadas, como registros judiciais, cartas, diários, registros de vida. O resultado é que o campo privado entrou no escopo da compreensão histórica (TOSH, 2011).

“Voltadas ao universo da repetição, do íntimo, têm as mulheres uma história?”, pergunta Michelle Perrot (1988). Para a autora, o risco que se corria, no início dessa busca por uma história das mulheres, era encerrá-las mais uma vez “[...] na imobilidade dos usos e costumes, estruturando o cotidiano na fatalidade dos papéis e na fixidez dos espaços” (PERROT, 1988, p. 187).

No século XVIII ainda se discutia se as mulheres eram seres humanos como os homens ou se estavam mais próximas dos animais irracionais. Elas tiveram que esperar até o final do século XIX para ver reconhecido seu direito à educação e muito mais tempo para ingressar nas universidades. No século XX, descobriu-se que as mulheres têm uma história e [...] que podia ser escrita (PERROT, 2008, p. 11).

Para Perrot (2008), escrever a história das mulheres é romper o silêncio. Silêncio porque, durante séculos, elas eram menos vistas nos espaços públicos, o único que merecia interesse e relato. A invisibilidade das mulheres era a garantia de uma cidade tranquila, da ordem das coisas. Entre os gregos, sua aparição em grupo era a *stasis*, a desordem. Sua fala em público era indecente. Na *Bíblia* – novamente ela –, recomendava o apóstolo Paulo: “Que a mulher conserve o silêncio [...] Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão” (BÍBLIA apud PERROT, 2008, p. 17). A maldição de Eva condenou as mulheres ao silêncio e ao apagamento na história.

## 2.2 A MULHER NA HISTÓRIA DA ARTE

Nos anos 1300, Filippo Villani escrevera sobre os pintores de Florença, e outros também se dedicaram a descrições biográficas<sup>10</sup>. No entanto, o nome que entrou para a história foi o de Giorgio Vasari (1511 – 1574), autor de *Vidas de artistas*<sup>11</sup>, que, em duas edições, em 1550 e 1568, se dedicou a contar a história dos artistas canônicos de seu tempo. Em meio a tantos homens memoráveis, apenas a uma mulher, a escultora bolonesa Properzia de’ Rossi (c. 1490 – 1530), foi dedicada uma biografia exclusiva. Poder-se-ia facilmente ir em socorro de Vasari e supor que, na Renascença, não havia tantas mulheres a quem colocar em um livro sobre pintores e escultores notáveis.

No entanto, em 1950, Ernst Gombrich (1909 – 2001) lançou *História da arte*. Quatrocentos anos depois, muitas coisas mudaram na historiografia da arte, mas uma permaneceu igual. Em suas quase 700 páginas, o livro-referência de Gombrich,

---

<sup>10</sup> Duris de Samos (~ 360 – 240 a.n.e.) teria sido o primeiro a fazer biografias sobre pintores e escultores. Plínio o Velho fez uma compilação da tradição e do pensamento gregos em sua *História natural*, no qual trata da vida de artistas gregos dos séculos IV e V a.n.e. Cf. KULTERMANN, 1990.

<sup>11</sup> *Vida dos célebres arquitetos, pintores e escultores italianos, desde Cimabue a nosso tempo, escrita em língua toscana por Giorgio Vasari, pintor aretino, com uma útil e necessária introdução*. Cf. VASARI, 2011.



que já vendeu mais de 4 milhões de exemplares<sup>12</sup>, cita apenas uma artista, a alemã Käthe Kollwitz (1867 – 1945). As mulheres ainda não haviam entrado para a história; menos ainda para a história da arte. Uma exceção é *A nova história da arte de Janson*, de 2010. Os autores, na introdução dessa obra, reconhecem que houve um apagamento das artistas ao longo do tempo e afirmam que os estudos feministas foram fundamentais para esse resgate (DAVIES, Penelope J. E. et al., 2010).

Em cada período, fatores demográficos afetaram diretamente a possibilidade de as mulheres se engajarem em um trabalho produtivo ou criativo, afirma Wendy Slatkin (1990). A autora ressalta que é importante considerar a idade com que a mulher se casou e o número de filhos que teve, o que era decisivo para dimensionar se ela teria algum tempo para dedicar a outra atividade que não a casa e a maternidade. “Uma mulher com numerosas gravidezes e que é responsável por cuidar de uma grande família terá certamente dificuldades de encontrar tempo para praticar uma atividade que exige aptidão como a pintura” (SLATKIN, 1990, p. 1, tradução minha). Não surpreende, portanto, que muitas mulheres deixaram suas atividades artísticas depois do casamento. A autora aponta ainda outro aspecto, que era a morte decorrente do parto, uma das principais causas da redução da expectativa de vida feminina ainda nas primeiras décadas do século XX.

Esses são alguns dos fatores para tratar da dedicação das mulheres à produção artística ou sua permanência nessa área. A discussão, no entanto, vai bem mais além. Em 1971, quando a história começa a se voltar para os silenciados, Linda Nochlin escreveu um artigo cujo título era uma provocação: “Por que não há grandes mulheres artistas?”. As suposições por trás dessa pergunta, como afirma a autora, são variadas e sofisticadas:

Elas vão desde demonstrações comprovadas “cientificamente” da incapacidade dos seres humanos com ventres ao invés de pênis para criar algo significativo até a relativamente tolerante admiração pelo fato de as mulheres, apesar de tantos anos de quase igualdade, ainda não terem alcançado qualquer coisa de grande importância nas artes visuais (NOCHLIN, 1971, tradução minha).

Em geral, afirmava Nochlin no início dos anos 1970, as feministas “mordiam a isca” para tentar responder à questão e saíam em busca de exemplos de mulheres

---

<sup>12</sup> Dados do site Amazon. Disponível em: <[http://www.amazon.com/The-Story-Art-E-H-Gombrich/dp/0714832472/ref=sr\\_1\\_2?ie=UTF8&qid=1384503220&sr=8-2&keywords=gombrich](http://www.amazon.com/The-Story-Art-E-H-Gombrich/dp/0714832472/ref=sr_1_2?ie=UTF8&qid=1384503220&sr=8-2&keywords=gombrich)>. Acesso em: 3 nov. 2013.

artistas que não foram suficientemente apreciadas ao longo da história, tentavam reabilitar carreiras modestas ou redescobrir pintoras de flores ou “seguidoras de David”, entre outros exemplos. Eram revisões válidas, escreveu Nochlin, que trouxeram ao conhecimento produções artísticas de mulheres, mas não confrontavam a pergunta: “Por que não há grandes mulheres artistas?”. A “isca” é mordida até os tempos atuais. Há vários volumes com biografias de artistas mulheres, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. São interessantes, pois trazem ao conhecimento estas que foram apagadas ao longo do tempo. No entanto, sem um questionamento em relação ao motivo do apagamento, parece-me, resta apenas um rol de nomes, seguindo a mais tradicional narrativa da historiografia da arte.

Voltando a Nochlin (1973), ela aponta que outra abordagem possível – e bastante disseminada por feministas no início dos anos 1970 – é a que admite que realmente existiriam diferentes tipos de “grandezas”, de qualidades expressivas e formais entre a arte produzida por homens e mulheres. Para Nochlin, o problema dessa abordagem não é tanto o conceito das feministas do que seria a feminilidade na arte, mas uma concepção errada do que seria a arte:

[...] com a ideia ingênua de que a arte é a direta, pessoal expressão de uma experiência individual emocional – uma tradução da vida pessoal em termos visuais. Ainda que a arte quase nunca seja isso, a grande arte certamente nunca é. O fazer artístico envolve uma linguagem lógica da forma, mais ou menos dependente de, ou livre de, determinadas convenções transitórias, schematas ou sistema de notação, que tem de ser aprendido ou acordado, por meio de estudo, aprendizado ou um longo período de experimentação individual. A linguagem da arte é, materialmente, incorporada em cor e linha sobre tela ou papel, em pedra ou argila, ou plástico, ou metal – não é uma história triste ou um sussurro confidencial (NOCHLIN, 1973, tradução minha).

A autora afirma que o fato de não haver grandes artistas mulheres encontra paralelo no fato de não existirem grandes pianistas de jazz lituanos ou tenistas esquimós. Ela vai além, ao ressaltar que, assim como não há equivalentes mulheres a artistas como Michelangelo ou Rembrandt ou, em tempos mais recentes, a Willem de Kooning ou Andy Warhol, também não os há entre homens negros, por exemplo. A autora chega então ao ponto crucial de sua tese, que é não aceitar tudo como “natural” e investigar as questões ideológicas e sociais, no caso do Ocidente, a opressão que sofrem os que, em suas palavras, “[...] não têm a sorte de nascer brancos, classe média, de preferência, e acima de tudo, do sexo masculino”

(NOCHLIN, 1973, tradução minha). E isso se aplica não somente às artes, mas a muitas outras áreas, de maneira “embrutecida, opressiva e desanimadora”.

Como já foi mostrado neste trabalho, a “maldição de Eva” persegue as mulheres por séculos sem trégua. Via de regra, elas foram apartadas da vida política e das instâncias de decisão. Concordo plenamente com Linda Nochlin quando ela conclui que não foram os hormônios, o ciclo menstrual ou qualquer fator interno ou inerente ao feminino o motivo de não haver um número representativo de grandes artistas mulheres<sup>13</sup>. Se há um “milagre”, ele está no fato de, apesar de todos os séculos de opressão, encontrarem-se mulheres de destaque nas ciências, na política e nas artes. Como aponta Nochlin, a questão “Por que não há grandes artistas mulheres?” é apenas a ponta de um iceberg de más interpretações e concepções erradas sobre a arte e a naturalização das habilidades humanas em geral e, no particular, em uma divisão quando se trata de homens e mulheres. Consciente ou inconscientemente, nomes como Michelangelo e Van Gogh foram ungidos, passaram a ter a rubrica “Grande” sob seus nomes – subentendido como “Grande Artista” ou “Gênio”. A escrita da história da arte passou a ser a história desses gênios.

Subjacente à pergunta da mulher como artista, então, encontramos o mito do Grande Artista – assunto de uma centena de monografias, único, divino –, que tem dentro de si, desde o nascimento, uma essência misteriosa [...] chamada Gênio ou Talento, que, como o assassinato, deve sempre vir à tona, não importa quão improváveis ou pouco promissoras sejam as circunstâncias (NOCHLIN, 1971, tradução minha).

Foi consagrado um tipo de historiografia da arte baseada em “gênios”, pessoas que pareciam equipadas de tal talento, que o desenvolveriam independentemente de qualquer encorajamento externo. “O que se destacou em todas essas histórias é a aparentemente miraculosa, indeterminada e alienada natureza da realização artística” (NOCHLIN, 1971, tradução minha). Nochlin argumenta que a “aura mágica” que circunda a representação artística deu origem a mitos desde a Antiguidade e foi sendo reforçada, com o passar do tempo, como se o

---

<sup>13</sup> Não vou aqui me deter em alguns nomes que conseguiram destaque em sua época e foram “reabilitados” depois de pesquisas nas últimas décadas; quero evitar “morder a isca”. Quando me refiro genericamente ao fato de não haver grandes artistas mulheres, trato, principalmente, de dois aspectos: a discrepância entre o número de artistas homens e mulheres e a falta de registro na história da arte.

artista tivesse poderes sobrenaturais. É o que a autora chama de “concepção semirreligiosa da função do artista”.

A autora sugere, então, que se deixe de lado o “mundo dos contos de fadas” e se lance um olhar desapassionado sobre situações reais em que houve produções artísticas importantes. A partir daí, Nochlin faz duas perguntas fundamentais:

- a) qual a proporção de grandes pintores e escultores cujos pais ou parentes próximos também eram pintores e escultores ou envolvidos em profissões relacionadas?<sup>14</sup>
- b) Por que não há artistas na aristocracia? Antes do “antitradicional século XIX”, diz Nochlin, são raros os artistas que tenham saído das fileiras de uma classe mais elevada do que a burguesa.

Em resposta à primeira pergunta, a autora diz que, de acordo com pesquisas, a maior parte dos chamados grandes artistas provinha de famílias de artistas. Ou seja, a maioria seguia a tradição e os estímulos familiares. Quanto à segunda, a explicação de Nochlin, parece-me, é a que mais interessa a esta pesquisa:

Embora a aristocracia sempre tenha fornecido a maior parte do patronato e do público das artes, de fato, essa aristocracia da riqueza foi quem, mesmo em nossos dias mais democráticos, contribuiu menos para além das realizações amadoras da arte em si, apesar do fato de aristocratas (como muitas mulheres) terem tido mais do que sua quota de vantagens educacionais, abundância de lazer e, na verdade, como as mulheres, eram frequentemente encorajados a aventurar-se nas artes e até a desenvolverem-se como respeitáveis amadores, a exemplo da princesa Mathilde, prima de Napoleão III, que expôs em salões oficiais, ou da rainha Vitória, que, com o príncipe Albert, estudou arte com ninguém menos do que o próprio Landseer (NOCHLIN, 1971, tradução minha).

Faltaria à aristocracia, como às mulheres, a “pepita de ouro” da genialidade? Possivelmente, a resposta é outra. De aristocratas e mulheres, não se esperava – ou mesmo não se permitia – que desperdiçassem seu tempo com a profissionalização; era inadequado. Portanto, a “genialidade” na arte, resultado de dedicação e horas de trabalho, não era para a classe alta e para as mulheres, de um modo geral. Além disso, destaca a autora, as mulheres, quando alcançavam algum tipo de formação, não tinham o embasamento que era dado aos homens. Ela se refere, mais especificamente, às aulas de modelos vivos, aos nus, base para pintura a partir do Renascimento, o que será visto no próximo subcapítulo.

---

<sup>14</sup> Na Academia Francesa, nos séculos XVII e XVIII, a transmissão da profissão artística de pai para filho era questão de aula; filhos de acadêmicos eram isentos de pagar taxas para o curso. Cf. NOCHLIN, 1971.

Linda Nochlin aponta caminhos; como ela mesma reconhece, a ponta do iceberg. Uma década depois do texto inovador, a reivindicação é mais profunda. É preciso que a história da arte seja reescrita, afirma Svetlana Alpers (1982), para que vários preconceitos sejam revistos. A historiadora utiliza como exemplo a exposição *Women Artists: 1550-1950*<sup>15</sup>. Os trabalhos selecionados foram apenas pinturas e somente da Renascença até o ano de 1950, ou seja, uma técnica considerada superior e o período mais tradicional da história da arte. A autora questiona onde estão as iluminuras, as tapeçarias e outras técnicas geralmente relegadas a uma categoria de arte menor.

Os questionamentos do artigo de Nochlin, a noção de desmitificação de obra-prima e gênio, tiveram um papel significativo para as artistas mulheres contemporâneas: “[...] em seus temas, trabalhando materiais e modos de execução, sua organização na galeria e sua resistência como produtoras e como receptoras da imposição de categorias críticas preestabelecidas” (ALPERS, 1982, p. 184, tradução minha). Existe, segundo Alpers (1982), um senso de abertura para diferentes modos de fazer arte, apesar da persistência do debate sobre a existência de um estilo feminino.

Alpers (1982) afirma que não quer discutir especificamente se o ponto de vista de uma mulher, juntamente com sua arte, foi deixado de fora, mas quer apontar para o que a história da arte está alerta e para o que não está. De acordo com a autora, um ponto de partida para que se reescreva a história da arte é vê-la como uma disciplina que possui um ponto de vista, o que envolve escolhas e exclusões, apesar de sua usual alegação de objetividade acadêmica. O texto foi escrito há 30 anos, e muitos autores e professores não se utilizam mais tanto de uma suposta objetividade para justificar escolhas e exclusões. No entanto, a meu ver, ainda há escolhas que estão assentadas sobre o que, em última instância, seria uma variação da genialidade.

Em seu ensaio sobre as diferentes maneiras de ver e produzir arte, comparando Itália e Holanda, Alpers (1982) faz um paralelo com gênero. Para a autora,

Há algo mais importante do que chamar este ou aquele de feminino ou masculino. Parece-me que a lição que podemos tirar a partir da observação

---

<sup>15</sup> A exposição ocorreu em 1976 e foi organizada por Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris. Cf. ALPERS, 1982.

da arte do norte [...] é que há diferentes modos de ver e entender. Nós estamos hoje em meio a uma desmitificação da definição e da produção de arte. Todos os tipos de atividades e todos os tipos de funções para as imagens estão sendo levados a sério. Mas é tempo também de desmitificar os métodos de nossa história para avançar mais, para que possamos lidar totalmente e de forma mais inteligente com mais formas de retratar e ver (ALPERS, 1982, p. 198, tradução minha).

Trinta anos depois da publicação do texto de Alpers, a história começa a ser revista, lentamente. Em 2003, Patricia Mayayo avaliava que Nochlin, em 1971, abrisse uma nova linha de investigação no campo da história da arte. O próximo passo, afirmava Mayayo (2003), era demonstrar que, contra o que sustentava o discurso oficial, houve sim artistas mulheres eminentes, mas sua presença foi silenciada sistematicamente na história, nos museus e nas exposições.

### 2.3 A FORMAÇÃO DAS ARTISTAS MULHERES

Não há grandes artistas na aristocracia porque a arte exige dedicação, foi uma das conclusões de Linda Nochlin (1971). Dedicação, no caso da arte, significa formação, muitas horas de estudo. A autora trata do problema que as mulheres tinham para acessar o modelo nu, que a partir do Renascimento era a base para o desenho do corpo humano, estágio fundamental para a formação dos artistas. Estes – se fossem homens, obviamente – usavam como modelos estátuas e modelos vivos.

Na Idade Média, as mulheres que tinham formação educacional eram, na grande maioria, aristocratas ou religiosas. Estas últimas, confinadas em mosteiros, dedicavam-se à cópia e à ilustração de manuscritos, entre outras atividades. Fora desses dois grupos, em associações que aceitassem mulheres, as mestras artesãs estavam sujeitas aos mesmos regulamentos e às mesmas taxas que os homens, mas trabalhavam em uma situação de dependência, com aprendizes ou por jornada (MIRANDA, 2006).

No século XVI, homens e mulheres assistiram a muitas mudanças na produção artística, mas não da mesma forma. Os homens estavam conectados com ideias que envolviam o conhecimento matemático e da anatomia, a perspectiva, a rivalidade entre grandes artistas. Para as mulheres, as mudanças eram de uma ordem diferente. Primeiramente, tinham de conseguir ser treinadas por um artista, e então praticar e serem aceitas (BORZELLO, 2000).

A forma mais comum de aprendizagem dos jovens artistas era a cópia; mas as mulheres, em sua maioria, não saíam disso: “Na maior parte, as jovens eram treinadas a fazer um produto, como uma Madona e Menino aceitável ou com boa semelhança, mas não mais que isso” (BORZELLO, 2000, p. 25, tradução minha). Nas oficinas, as mulheres geralmente aprendiam a gravar e entalhar. De acordo com Frances Borzello (2000), a gravura era considerada uma técnica particularmente adequada para as mulheres, pois com isso elas “não desorganizariam os materiais de pintura e escultura” e seria possível manter muitas mulheres praticando esta técnica relativamente limpa e de pequena escala.

Em 1528, Baldassere Castiglione (1478 – 1529), publicou *O livro do cortesão*, que viria a se tornar um clássico do Renascimento italiano e um verdadeiro manual de conduta. Reforçado por suas recomendações, a partir desse período, tornou-se comum para as famílias nobres incluírem aulas particulares de arte como parte da educação de suas filhas. Explica *O cortesão*: “Eu quero que esta dama seja versada em literatura e pintura, saiba como dançar e jogar, adicionando uma discreta modéstia e a habilidade para dar uma boa impressão de si mesma para os outros dos princípios que foram ensinados pelo cortesão” (BORZELLO, 2000, p. 27, tradução minha).

As mulheres, mesmo as aceitas como pupilas, continuavam em posição de inferioridade na grande maioria das vezes. Quando conseguiam convencer um artista a lhes ensinar, tinham de lidar com a presunção de sua menor capacidade intelectual. Um dos efeitos mais danosos, unido ao moralismo, era a já comentada impossibilidade de treinar uma das bases da história da pintura, o desenho de modelos nus. Às mulheres, o mais recomendado para praticar eram as cópias.

Um artista, uma vez que tivesse aprendido seu ofício – e atendendo a condições sociais e financeiras –, poderia abrir seu próprio estúdio. As convenções eram barreiras quase intransponíveis para que as artistas mulheres fizessem o mesmo. A posição legal das mulheres as impedia de tomar várias iniciativas, pois estavam primeiramente sob a tutela dos pais, depois, de irmãos ou maridos.

Algumas poucas artistas conseguiram a estabilidade do patronato. É o caso de Levina Teerlinc<sup>16</sup> (ca. 1510 – 1576) e Sofonisba Anguissola<sup>17</sup> (ca. 1538 – 1625), a

---

<sup>16</sup> Filha do iluminador holandês Alexander Sanders Bening, Levina Teerlinc produzia retratos em miniatura e trabalhou para Henrique VIII, Maria I e Elizabeth I. Cf. CHILVERS, 2009.

primeira mulher aceita pela Accademia del Disegno de Florença, em 1616. De acordo com Borzello (2000), não há informações sobre quem as auxiliava em seus estúdios e sobre os caminhos que as levaram a essa posição confortável e de status. Mesmo aquelas que alcançavam reconhecimento enquanto artistas ainda lidavam com o preconceito, como fica evidente neste trecho de uma carta enviada por Artemisia Gentileschi<sup>18</sup> (1593 – ca. 1656) a seus mecenas: “Vocês pensam que sou patética, porque um nome de mulher levanta dúvidas até que seu trabalho seja visto [...] Eu mostrarei a Vossa Senhoria o que uma mulher pode fazer” (GARRARD apud BORZELLO, 2000, p. 55, tradução minha).

Em geral, as mulheres pintavam temas religiosos e retratos. No século XVI, produziam, principalmente, miniaturas, um formato bastante solicitado, que podiam ser usadas em joias. O pintor inglês Nicholas Hilliard (ca. 1547 – 1619) descreve esse formato como fastigioso e adequado para mulheres<sup>19</sup> (BORZELLO, 2000). Outra categoria largamente produzida por mulheres foram pequenos painéis da Virgem e o Menino para veneração em espaços domésticos. Painéis em grandes formatos eram considerados inadequados e “não femininos”, pois sua realização necessitava de conhecimentos de anatomia e de assistentes.

Apesar de os registros terem se “apagado” nos últimos séculos, depois dos anos 1600 houve um incremento do número de artistas mulheres (BORZELLO, 2000). Ainda eram, na maioria, filhas ou parentes próximas de artistas. Também cresceu o número de mulheres de classes abastadas interessadas em aprender arte e que se tornariam conhecidas como “amadoras”.

Na Europa do norte, as artistas mulheres eram mais bem aceitas nas guildas, apesar de ficarem em posições inferiores. Disputavam um mercado em ascensão nos Países Baixos, as pinturas de flores e naturezas-mortas, que prescindiam do

---

<sup>17</sup> Destacada como a mais bem-sucedida artista mulher do Renascimento, Sofonisba Anguissola era a mais velha das seis filhas de um nobre de Cremona. Desapontado por não ter filhos homens, ele deu às filhas uma educação esmerada. Por mais de dez anos, Sofonisba foi pintora da corte de Felipe II, da Espanha, e instrutora de arte da rainha Isabela. Cf. CHILVERS, 2009; WEIDEMANN; LARASS; KLIER, 2008.

<sup>18</sup> Artemisia Gentileschi estudou com o pai, o pintor barroco Orazio. Foi obrigada a abandonar Roma depois de sofrer estupro por seu professor e passar por um longo processo de humilhação pública. Conhecida como grande caravagista, conquistou reconhecimento e uma independência rara para mulheres no século XVII. Cf. CHILVERS, 2009; WEIDEMANN; LARASS; KLIER, 2008.

<sup>19</sup> A despeito dessa opinião, Nicholas Hilliard era um conhecido miniaturista da corte de Elizabeth I.



conhecimento de anatomia (SLATKIN, 1999). Maria Sibylla Merian<sup>20</sup> (1647 – 1717), Judith Leyster<sup>21</sup> (1609 – 1660), e Clara Peeters<sup>22</sup> (1594 – c. 1657) são algumas dessas artistas.

Até a segunda metade do século XVI, a entrada das mulheres era barrada nas academias. Enquanto isso, a formação dos homens incluía discutir teoria, pintar a partir de moldes de esculturas de modelos nus, além de aprender perspectiva e anatomia.

A primeira mulher de quem se tem registro de uma pintura de nus femininos foi Lavinia Fontana<sup>23</sup> (1552 – 1614), com *Vênus e Cupido* e *Minerva se vestindo* (figura 4). Em 1649, Artemisia escreve sobre o assunto a seus mecenas, quando pede mais dinheiro para a contratação de modelos:

As despesas para contratar mulheres nuas (modelos) são altas. Acredite-me, Senhor Don Antonio, as despesas são intoleráveis, porque de cada quinze mulheres que se despem, há apenas uma boa. E nesta pintura eu tenho de utilizar uma modelo porque há oito figuras e uma tem de retratar vários tipos de beleza (GARRARD apud BORZELLO, 2000, p. 64, tradução minha).

---

<sup>20</sup> Maria Sibylla Merian especializou-se em botânica. Filha de um gravador, publicou livros ilustrados sobre flores. Partindo da coleta de ovos de insetos e de sua observação, ela publicou livros sobre o ciclo de vida dos insetos, algo inovador para a época (SLATKIN, 1999).

<sup>21</sup> Judith Leyster pintou cenas de gênero, retratos e naturezas-mortas. Membro da Guilda de Haarlem, era uma artista muito ativa, com várias encomendas. Casou-se em 1636, com o pintor Jan Miense (c. 1610 – 1668), com quem teve três filhos. A partir dessa data, sua produção sofreu um grande decréscimo (SLATKIN, 1999).

<sup>22</sup> Clara Peeters está entre os artistas que deram origem ao tipo de pintura de natureza-morta conhecido como peça de “café da manhã” ou “banquete”, em que eram agregados carnes, peixes e outros elementos, geralmente com uma cena religiosa de fundo (SLATKIN, 1999).

<sup>23</sup> Estudou pintura com o pai, Prospero Fontana, da Escola de Bolonha. Mudou-se para Roma a convite do papa Clemente VII. Quando se casou, continuou pintando, e o marido a auxiliava nos detalhes menores dos trabalhos. Cf. CHILVERS, 2009; WEIDEMANN; LARASS; KLIER, 2008.



Figura 4 – Lavinia FONTANA (1552 – 1614), *Minerva se vestindo*, 1613.  
Óleo sobre tela [sem indicação de tamanho]  
Galleria Borghese, Roma  
Fonte: Web Gallery of Art<sup>24</sup>.

Se a nudez feminina era um tema pouco frequente para as artistas, o corpo masculino era um tabu. Quando aparecia em alguma obra, referia-se a Cristo. Giulia Lama<sup>25</sup> (ca. 1681 – ca. 1747), no entanto, executou vários estudos do corpo masculino que não têm um apelo religioso e, de acordo com Borzello (2000), levantam dúvidas sobre se foram feitos a partir de cópias ou se os desenhos resultam de contato com modelos vivos.

<sup>24</sup> Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

<sup>25</sup> Sabe-se pouco sobre a artista. Além de pintar, ela escrevia poemas e estudava matemática. Em carta de 1728, o abade Luigi Conti conta, impressionado, que Giulia Lama está pensando na invenção de uma máquina para a produção mecânica de rendas. Cf. WEIDEMANN; LARASS; KLIER, 2008.

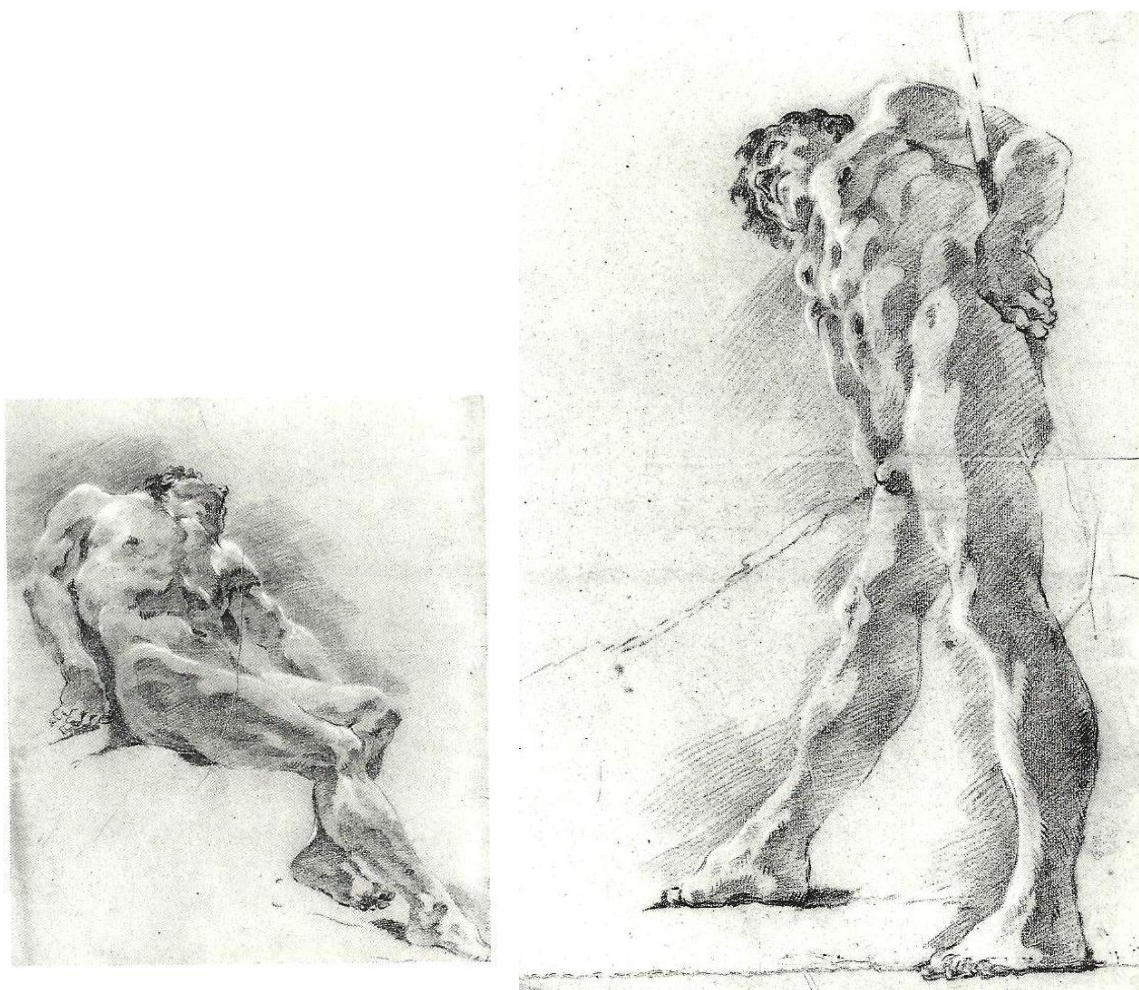


Figura 5 – Giulia LAMA (ca. 1681 – ca. 1747), estudos de nu masculino.  
*Homem nu*, ca. 1730 (esquerda); *Homem nu de pé*, ca. 1730  
 Grafite sobre papel  
 Musei Civici Veneziani, Veneza  
 Fonte: BORZELLO, 2000, p. 54.

Em finais do século XVII e inícios do XVIII, há uma mudança na imagem e no status do artista, com a criação das academias oficiais de arte. Eram centros visando ao ensino teórico e prático e supunham, segundo Mayayo (2003), uma ruptura definitiva com o ensino artesanal oferecido nas oficinas e uma consolidação da posição social e intelectual do artista.

As poucas mulheres admitidas nas academias não tinham os mesmos direitos que os colegas homens. Por exemplo, em todas as academias da Europa era proibido que assistissem a aulas com modelo nu, lecionassem ou participassem de competições. Para Mayayo (2003, p. 34), “[...] a condição de acadêmicas era, para as mulheres, sobretudo honorífica”. Além dessas restrições, as artistas tinham ainda de lidar com a incredulidade quanto a sua capacidade. Se a obra era boa, era uma

exceção do gênero; o habitual era buscar aquilo que, para o senso comum, caracterizaria uma “sensibilidade feminina”, como delicadeza de traço, suavidade de colorido, brandura de formas (MAYAYO, 2003).

Na instituição pública francesa de mais prestígio, a Escola de Belas Artes, um dos argumentos contrários à admissão de mulheres era de ordem prática: a falta de lugar para albergar mais alunos, pois o local era muito pequeno. Os outros, preponderantes, mostravam a atualidade da maldição de Eva: as aulas de nu poderiam corromper as alunas, fracas de caráter, ou masculinizá-las; ou, ainda, tirar a atenção dos alunos homens. Alguns duvidavam até mesmo que os modelos pudessem manter o sangue frio frente às delicadas e atraentes figuras femininas das alunas (MAYAYO, 2003). Ou seja, as mulheres seriam um elemento de desequilíbrio naquele ambiente.

Quando foram admitidas, em 1784, a abertura limitou-se a quatro mulheres. As alunas das escolas de arte não tinham permissão para frequentar o Museu do Louvre, pois poderiam distrair os homens que estivessem pintando (TARASANTCHI, 2004). Apenas em 1896 as mulheres conseguiram frequentar a biblioteca da Escola e assistir a cursos de anatomia, perspectiva e história da arte, não sem antes preencher múltiplas condições, como uma carta de recomendação de um professor ou artista de renome. O ingresso das alunas mulheres só foi aprovado em 1897, mas, na prática, somente em 1900 elas foram admitidas nos exames de ingresso como alunas regulares da Escola, pois nos anos anteriores as comissões responsáveis recusaram as inscritas (SIMIONI, 2008).

Abaixo, duas obras, ambas das primeiras décadas do século XVIII, mostram as diferenças entre as classes para homens e mulheres. Na figura 6, o pintor professor é retratado com as alunas em um ambiente cheio de decoro, com uma coleção de bustos e obras de arte. O nu aparece em duas reproduções de imagens gregas. A modelo está totalmente vestida. Alexandre Abel de Pujol (1785 – 1861) deu aulas para muitas artistas, incluindo Adrienee Grandpierre-Deverzey (1798 – 1869), que pintou esta cena quando já havia se casado com Pujol.



Figura 6 – Aula para mulheres na pintura de Adrienne GRANDPIERRE-DEVERZEY (1798 – 1869)  
*Interior do estúdio de Pujol*, ca. 1820  
 Óleo sobre tela, 96cm x 129cm  
 Museu Marmottan, Paris  
 Fonte: ProProfs<sup>26</sup>.

Bastante diferente é a figura 7. No ambiente, despojado, o central é o modelo vivo, o homem nu. A observação era fundamental para os alunos aprimorarem a técnica e o que haviam aprendido teoricamente. Jacques Louis David (1748 – 1825) deu aulas para mulheres e homens, mas sua ênfase não deixa dúvidas quanto à importância de umas e outros: “Elas ficam completamente afastadas do estúdio quando meus alunos trabalham” (BORZELLO, 2000, p. 87, tradução minha).

<sup>26</sup> Disponível em: <<http://www.proprofs.com/flashcards/cardshowall.php?title=women-in-visual-arts-review-images-18th-c>>. Acesso em: 11 nov. 2013.



Figura 7 – Aula para homens no quadro de Léon Mathieu COCHEREAU (1793 – 1817)  
*Interior do estúdio de David na Escola das Quatro Nações*, ca. 1813  
Óleo sobre tela, 90cm x 105cm  
Museu do Louvre, Paris  
Fonte: Joconde<sup>27</sup>.

Na primeira metade do século XIX, as mulheres foram sistematicamente excluídas das escolas públicas e das organizações profissionais. Formaram, então, suas próprias associações, como a Sociedade de Mulheres Artistas, em Londres, e a União das Mulheres Escultoras e Pintoras, em Paris. Em Paris, proliferaram ainda as academias pagas, dirigidas por artistas famosos que, muitas vezes, eram também professores da Escola de Belas Artes. Nesses locais, porém, não havia garantia de espaço para que as alunas desenvolvessem mais seus potenciais. Em 1860, Marie

<sup>27</sup> Disponível em: <[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=AUTR&VALUE\\_1=COCHEREAU%20L%E9on%20Matthieu&DOM=All&REL\\_SPECIFIC=1&IMAGE\\_ONLY=CHECKED](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=AUTR&VALUE_1=COCHEREAU%20L%E9on%20Matthieu&DOM=All&REL_SPECIFIC=1&IMAGE_ONLY=CHECKED)>. Acesso em: 11 nov. 2013.

Bracquemond (1840 – 1916)<sup>28</sup>, então uma jovem aluna promissora do já famoso pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 – 1867), escreveu:

A severidade de Monsieur Ingres me assusta... porque ele duvida da coragem e da perseverança de uma mulher no campo da pintura... Ele designaria para elas apenas a pintura de flores, ou frutas, de naturezas-mortas, retratos ou cenas de gênero (MYERS, 2000, tradução minha).

Embora descrevendo suas impressões sobre uma experiência pessoal, Bracquemond mostra uma visão que, possivelmente, não se limitava nem a Ingres nem à França nos anos 60 do século XIX.

O feminismo do século XIX e a proliferação de cursos se refletiram também no crescimento do número de artistas mulheres e na maior aceitação de seu trabalho na Europa. “As mulheres, particularmente nas duas últimas décadas do século, pintavam umas às outras, a si mesmas, suas aulas de arte, seus apartamentos e seus estúdios” (BORZELLO, 2000, p. 125, tradução minha).

A partir de 1870, a maior aspiração das artistas era estudar em Paris, onde havia uma profusão de cursos e técnicas oferecidas às mulheres (BORZELLO, 2000). A Academia Julian era a mais procurada, pois a Escola de Belas Artes só aceitava alunos franceses ou estrangeiros que passassem por um difícil teste da língua francesa. A Julian foi a primeira a aceitar mulheres – em ateliês separados – e tinha um atrativo a mais, permitia que suas alunas praticassem aulas de nu (com tapa-sexo). A temática não mudava muito: flores, paisagens, retratos, miniaturas. Quando uma aluna se imiscuía no mundo masculino, ouvia que seu trabalho era tão bom que poderia ter sido feito por um homem (TARASANTCHI, 2004). Ou seja, ainda sofriam preconceitos, mas foram abrindo caminhos, como suas antecessoras. A ucraniana Marie Bashkirtseff (1858 – 1894) estudou na Julian e impressionou os professores com a qualidade do trabalho. Ela tinha consciência dos preconceitos que rondavam a artista mulher e escreveu em seu diário:

Sábado, 3 de maio (1884). – Emílio Bastien-Lepage chegou às onze horas e meia. Desci muito surpreendida.  
Tinha uma quantidade de coisas boas para me dizer. Obtive grande e verdadeiro êxito.  
Não relativamente a si mesma ou aos camaradas de atelier, mas em geral.  
– Vi ontem Ollendorf, que me disse que se fosse obra de um francês o Estado o compraria. “É um pintor de força, esse M. Bashkirtseff.” (O quadro

<sup>28</sup> Marie Quiveron trocou de nome em 1869, ao casar-se com o pintor Félix Bracquemond (1833 – 1914), com quem dividiu um ateliê. Frequentou o círculo impressionista e participou de três exposições do grupo, mas foi desencorajada pelo marido, que não aprovava o Impressionismo. Parou de pintar por volta de 1890 (WOMEN..., 2008).

está assinado M. Bashkirtseff.) Então eu lhe disse que se tratava de uma moça, e acrescentei “bonita”. Não é possível! Não queria acreditar. E todo o mundo fala nisso. Uma verdadeira vitória (DIÁRIO..., 1943, p. 362).



Figura 8 – Marie BASHKIRTSEFF (1858 – 1894), *No estúdio, Academia Julian*, 1881.  
Óleo sobre tela [sem indicação de tamanho]  
Fonte: Footsteps of the Artists<sup>29</sup>.

## 2.4 BRASIL: ISTO É COISA DE MULHER?

Rita Joanna de Souza (1696 – 1718)<sup>30</sup>, poetisa, mulher dedicada às artes e à filosofia, é considerada a primeira pintora que atuou no Brasil. Caiu no esquecimento por quase dois séculos. Em 1902, nos Anais da Biblioteca Nacional do Rio de

<sup>29</sup> Disponível em: <[http://francefootsteps.com/2012/09/22/toulouse-lautrec-in-montmartre/732px-bashkirtseff\\_-\\_in\\_the\\_studio/](http://francefootsteps.com/2012/09/22/toulouse-lautrec-in-montmartre/732px-bashkirtseff_-_in_the_studio/)>. Acesso em: 22 nov. 2013.

<sup>30</sup> A Enciclopédia Itaú Cultural grafa “Joana” e atribui como anos de nascimento e morte 1595 e 1618. Preferi utilizar a grafia “Joanna” e as datas 1696 e 1718 porque são as constantes em um maior número de obras, como RUBENS, 1941. A opção foi reforçada por um *fac simile* do artigo *D. Rita Joanna de Souza*, de J. Norberto. Publicado originalmente no livro *Pernambucanas illustres*, em 1879, o texto destaca que “Em 1696 [...] nascia no seio de Olinda a poetisa e pintora Rita Joanna de Souza [...]” (NORBERTO, 2010, p. 48).



Janeiro, foi divulgado o livro *Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco*, em que o beneditino Domingos do Loureto Couto dedicou à pintora um dos 17 capítulos de sua obra, cujo tema são as mulheres famosas de Pernambuco (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2005). Em 1941, ela foi citada, entre parênteses, por Rubens Carlos (1941). Caiu novamente no esquecimento, como tantas outras artistas mulheres.

No Brasil, só há um registro mais constante sobre as artistas a partir do século XIX e, ainda assim, em geral, com a subscrição “amadora”. Os homens notáveis eram o oposto das mulheres, detalhistas, imitativas e dóceis. Por esse motivo, a elas cabiam gêneros artísticos considerados menos vigorosos, como pintura de flores, paisagens, naturezas-mortas, miniaturas e cópias. Como na Europa, uma vez que, no Brasil dos Oitocentos, o modelo era o europeu. As mulheres que obtinham alguma notoriedade tinham suas qualidades ligadas a palavras que lembravam o masculino: “vigor”, “pulso masculino”, “arte forte”. Escultura e pinturas monumentais estavam fora do escopo feminino, pois distavam de sua “natural” graça e suavidade (SIMIONI, 2008).

No século XIX, as jovens brasileiras de boa família aprendiam música e bordado. Havia também, como assinala Tarasantchi (2004), as que recebiam aulas de pintura, de pequeno tamanho, com temáticas da natureza, muitas vezes usadas para decorar almofadas e bandejas. Algumas continuavam pintando depois de casadas, mas tinham de abandonar a pintura devido às obrigações com a casa e a família. Não era bem visto que fosse dedicado à pintura mais tempo que a um *hobby*. As figuras 8 e 9 mostram alguns desses temas considerados adequados para moças, o que atravessou séculos.



Figura 9 – Maria da Cunha VASCO (1879 – 1965), *Paisagem – Praia do Leme, RJ*, 1896.  
 Óleo sobre tela, 24cm x 32cm  
 Coleção João Moreira Garcez Filho, São Paulo  
 Fonte: PINACOTECA DE SÃO PAULO, 2004, p. 45.

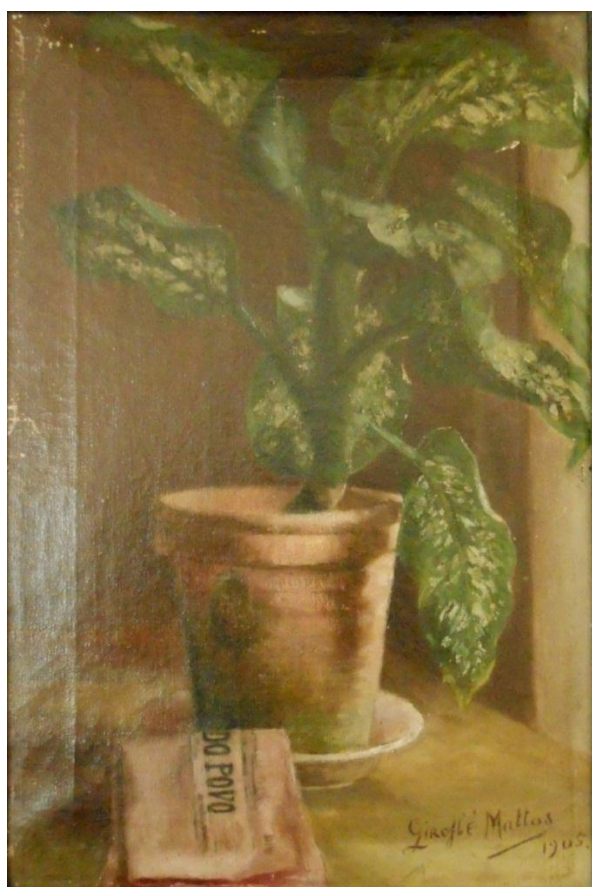


Figura 10 – Giroflê MATTOS (18?? – 19??), *Sem nome*, 1905.  
 Óleo sobre tela, 30cm x 25cm  
 Coleção particular, Porto Alegre  
 Fotografia: Paulo Gomes.

Da mesma forma que na Europa, vários pintores de renome lecionavam para mulheres em ateliês particulares. Em ateliês, havia também professoras, que utilizavam as aulas como uma forma ou de continuar pintando, ou de se sustentarem, ou ambas as coisas. A francesa Bertha Worms (1861 – 1937) estudou na Escola de Belas Artes da França e Academia Julian. Mudou-se para São Paulo em 1894, depois de casar-se com um dentista brasileiro que conheceu na França. Na capital paulista, criou e dirigiu o Curso de Desenho e Pintura e participou de exposições (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2005).

No Rio Grande do Sul, descreve Athos Damasceno (1971), “As atividades artísticas pouco a pouco deixam de ser consideradas mera distração de diletantes e *pessoas... desocupadas* para impregnar-se do sentido de um poderoso instrumento de ação educativa e valorizadora do homem e da sociedade” (DAMASCENO, 1971, p. 115, grifado no original). Os cursos primário e secundário passaram a oferecer disciplinas “destinadas a apurar o gosto”. Em 1869, foi criada a Escola Normal de Porto Alegre, na qual havia a disciplina de Desenho Geométrico. No entanto, apenas em 1879 foi realmente implementada, como afirma em relatório o diretor da Instrução Pública, professor Frederico Bieri: “O ensino de Desenho (na Escola Normal), que durante alguns anos pouco mais valia que uma ficção, está de setembro para cá regularmente estabelecido, em consequência do novo provimento da cadeira” (DAMASCENO, 1971, p. 251).

Na última década do século XIX, em Porto Alegre, destacaram-se três professoras particulares de desenho e pintura, Edilia Azarini, Margarida Ahrons e Dorothea Alritz. A primeira tinha, segundo Damasceno (1971), algumas das aulas mais procuradas da cidade. Ao terminar sua breve passagem sobre as três artistas, o autor tece um comentário que chama atenção, pois não foi feito em relação aos professores homens: teriam orientado e preparado na arte “bom número de amadores locais”. O que era para ser um elogio sai, parece-me, um tanto enviesado, pois passa a impressão de que os homens formavam artistas enquanto as mulheres, amadores... como elas.

Em todos os colégios particulares de Porto Alegre na segunda metade do século XIX, de acordo com Damasceno (1971), eram ministradas disciplinas de

desenho, muitas vezes tendo à frente mulheres<sup>31</sup>. Havia, ainda, em algumas instituições, “[...] aulas especiais de Trabalhos Manuais em geral, desde os labores de agulha até pintura sobre seda, veludo e vidro” (DAMASCENO, 1971, p. 256).

Em Porto Alegre e nas maiores cidades do interior do estado, artistas dedicavam horas a lecionar em ateliês particulares. Depois de passagem por Rio Grande e Pelotas, Efisio Anedda (18?? – ?), conhecido pintor da época, instalou-se em Porto Alegre em 1882. Fez sucesso seu curso Artes Dedicadas ao Belo Sexo e aos Cavalheiros. Os jornalistas da capital eram efusivos: “A educação da mulher [...] só se completará com a prática das artes em suas diferentes ramificações. Aprimorando o gosto de nossas esposas e filhas, estamos concorrendo para a civilização da Pátria!” (DAMASCENO, 1971, p. 219).

Efisio Anedda utilizava como método principalmente a cópia, com modelos de gesso e cartão. Ele reconhecia as vantagens da observação ao natural, mas havia as limitações sociais, como aponta Damasceno (1971, p. 221): “[...] muito difícil seria opor-se a certos escrúpulos do meio, pois falar, então, em pintura ao ar livre constituiria um desfrute e pensar em modelo vivo – o nu, por exemplo, que horror!... – produziria escândalo”. Aos alunos homens estavam liberadas as experiências de excursões ao ar livre. A partir desse exemplo específico, é possível ter uma ideia de como era o ensino e o limite, sempre presente, entre o que as mulheres podiam e não podiam aprender e fazer.

Uma escola de artes, buscando a formação mais completa dos alunos, só viria a se formar no Rio Grande do Sul em 1910, o que será tratado no próximo capítulo. O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi a primeira instituição pública a oferecer aulas de arte para mulheres, em 1881. Um dos principais objetivos era de ordem social, propiciar formação de mão de obra feminina. Estava subjacente um discurso de que a arte como profissão para mulheres só era aceitável nas classes pobres (SIMIONI, 2008).

A Academia Imperial de Belas Artes estava compreendida no grupo de instituições de nível superior. Como o ingresso a esses cursos foi permitido às

---

<sup>31</sup> Interessante notar que, ao nominar alguns desses professores, Damasceno, já nos anos 70 do século XX, segue o tipo de tratamento adotado anteriormente para marcar o lugar da mulher, se solteira ou casada. Enquanto os homens são “professor”, “cônego”, “mestre”, elas são “D.” – dona – e “normalista”. Simioni (2008) chama atenção para esse tipo de diferenciação nos catálogos de exposições gerais, e será visto no capítulo 2 desta monografia. A etiqueta acabava por diferenciar as mulheres dos artistas homens, que não necessariamente tinham seus nomes antecidos por um pronome de tratamento.

mulheres no Brasil somente a partir de 1879, a pesquisadora Ana Paula Simioni (2008) foi em busca desses dados. Infelizmente, um incêndio consumiu documentos do período de 1879-1890.

Com a República, a Academia passou a chamar-se Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e, a partir de 1891, adotou critérios mais rígidos de admissão, cobrando conhecimentos como português, aritmética, geografia, trigonometria, francês, álgebra e história universal. A mudança afetou diretamente os anseios de ingresso das mulheres, submetidas que eram a um currículo escolar diferenciado que dificultava a aprovação nas provas preliminares (SIMIONI, 2008).

Conforme Simioni (2008), de 1891 a 1894, não há registro de matrículas de alunas na ENBA. Elas aparecem com registro nos cursos de livre frequência, cujo ingresso era bem mais simples, bastava assinar o livro de matrícula solicitando inscrição. Quando começaram a frequentar a ENBA, as mulheres eram praticamente ignoradas. Em um relatório, o professor Henrique Bahia, após detalhar os progressos de cada aluno homem, escreveu: “[...] além desses alunos, seguiram meu curso quatro moças que mostraram grande assiduidade e fizeram progressos lisonjeiros [...]”<sup>32</sup>. Não mencionou os nomes.

As primeiras a ultrapassar todos os percalços e conseguirem completar a formação superior na ENBA foram Julieta França (18? – 19?) e Nicolina Vaz de Assis (1874 – 1941). Em 1898, ambas foram as primeiras mulheres a solicitar matrícula para a classe de modelo vivo, a mais concorrida do curso. Apesar de ter se destacado ao longo de sua estada na instituição como aluna exemplar, recebendo elogios por seu desempenho, Julieta estava entre as que raramente frequentaram a aula de modelo vivo.

O aumento do número de alunas mudou algumas coisas na Escola, como a criação de um espaço privativo de ateliê e um espaço expositivo separado daquele dos alunos homens. O acesso a modelo vivo foi aprovado em 1892 e efetivado em 1897, mas Simioni (2008) verifica, nos registros, a pouca assiduidade das alunas, donde se pode aferir constrangimento das mulheres pela presença do nu ou terem sido constrangidas pelos colegas. Não se sabe se estariam entre essas as motivações de Julieta França.

---

<sup>32</sup> Relatório apresentado ao ministro da Justiça e dos Negócios Interiores. Cf. SIMIONI, 2008, p. 106.

O fato é que, apesar de ter tido um mau desempenho nessa disciplina, ela foi a única candidata ao prêmio de viagem de 1900. Aprovada em todas as etapas, desembarcava em 1901, em Paris, para estudar na Academia Julian, a aspiração de tantas artistas desde as últimas décadas do século anterior (SIMIONI, 2008). Georgina Albuquerque foi outra artista brasileira a estudar na Julian, não como pensionista da ENBA. A falta de registros sobre artistas mulheres prejudica também esse levantamento, pois os dados sobre os homens são encontrados nos *Archives Nationales* franceses e nos arquivos particulares de M. Andre Del Debbio, mas não foram ainda divulgados aqueles sobre os ateliês femininos da Academia (VALLE, 2006).

As artistas estudavam, buscavam o aperfeiçoamento, e um tipo de representação recorrente era a do trabalho no ateliê, com tintas e cavalete, reforçando seu vínculo com o fazer artístico, como mostra a figura 11. No entanto, a visão geral parecia não diferir muito daquela de séculos atrás. Dois exemplos são textos publicados em periódicos cariocas do início do século XX. Como que antecipando a discussão proposta por Linda Nochlin quase 70 anos depois, Oscar D'Alvim Reis Carvalho escreveu para a revista *Kosmos*<sup>33</sup>, em 1904, uma série de artigos intitulada *Questão feminina*. No entanto, ao destacar que “[...] as grandes obras da arte, da ciência e da indústria não são o resultado da inteligência feminina” (CARVALHO apud SIMIONI, 2008, p. 62), ele via nessa constatação uma evidência da diferença de capacidade intelectual entre homens e mulheres.

---

<sup>33</sup> Editada entre 1904 e 1909, foi uma das mais influentes publicações ilustradas da Primeira República.



Figura 11 – Bertha WORMS (1868 – 1937), *No ateliê*, 1881.  
Óleo sobre tela, 50cm x 32cm  
Coleção Família Salzberg, São Paulo  
Fonte: PINACOTECA DE SÃO PAULO, 2004, p. 39.

Em crônica de 1908, no jornal *A Notícia*, João do Rio, irônico, dizia ter encontrado uma explicação para o ingresso cada vez maior das mulheres no mundo masculino das artes: faltavam casamentos. “Diante desse problema bifronte: muita mulher e pouco casamento, é natural que as senhoras se impressionem, e tratem de procurar por conta própria os meios de subsistência” (RIO apud SIMIONI, 2008, p. 69). O cronista temia, no entanto, uma “guerra ao homem” com esta “invasão das profissões leves” pelas mulheres. Mais que isso, ele acreditava que essa “invasão” implicaria a “decadência das profissões”. Ou seja, ele tinha uma visão negativa da profissionalização das mulheres.

Houve poucas tentativas de escrita de uma história geral da arte produzida em nosso país. Uma das primeiras é *Pequena história das artes plásticas no Brasil*, de Carlos Rubens, publicada em 1941. O autor buscou traçar um quadro amplo, desde as origens até o Modernismo, e dedicou um capítulo de nove páginas à Pintura feminina. Ao mesmo tempo que Rubens (1941, p. 236) reconhecia que as mulheres só foram aparecendo nas letras e nas artes “Com a evolução dos costumes e o avanço da civilização”, ele naturalizou a diferença existente entre temas que homens e mulheres pintavam como se fosse uma inclinação natural:

Se a inteligência do homem buscou inspiração ou motivos na Bíblia e floresceu no misticismo das igrejas, só mais tarde se voltando para a história e a paisagem, a da mulher inclinou-se para a natureza-morta, a imaginação ou a paisagem convencional, pintando insensivelmente flores e frutos em sedas e cartões, poentes fantásticos, recortados crescentes em céus tremendamente negros e lagos refrangidos pela brisa com cisnes brancos deslizando à flor das águas (RUBENS, 1941, p. 236).

Logo adiante, no entanto, o autor admitia a importância do ensino para o aperfeiçoamento das artistas, mas persistia a relação entre artista mulher e amadorismo e qualidade com o que é masculino, “viril”. Ou seja, nos anos 1940, mesmo quando a posição era elogiosa, o elogio era enviesado, uma visão que ainda lembrava aquelas vistas no século XIX e início do XX:

Com essa arte primitiva [das mulheres] foram surgindo, melhorando sob o ensinamento de mestres conscienciosos, estreando nas exposições gerais, já amadoras louváveis. E de etapa a etapa, aprendendo melhor e tentando assuntos mais viris, acompanhando a evolução social, a mulher chegou, na pintura, a emparelhar com o homem, fazendo todos os gêneros e conquistando todos os lauréis (RUBENS, 1941, p. 237).

Uma forma de as artistas mulheres se colocarem, mostrarem seu trabalho, eram os salões. No próximo capítulo, será abordada essa participação nas nove edições do Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, que ocorreu de 1939 a 1962.



### 3 AS ARTISTAS MULHERES E OS SALÕES DE ARTES

Os salões de arte e as instituições de ensino estão entre os componentes do sistema das artes e são importantes instâncias de legitimação. Parece-me relevante, portanto, antes de tratar da pesquisa sobre a participação das artistas mulheres, fazer uma breve digressão teórica acerca de alguns conceitos.

Nesta monografia, o conceito de sistema das artes utilizado será aquele definido por Maria Amélia Bulhões (1990), que em sua tese de doutoramento pesquisou o sistema das artes no Rio de Janeiro e em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970. Para a autora, sistema das artes é o

Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da “arte” de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico (BULHÕES, 1990, p. 17).

Bulhões (1990) parte da premissa de que o trabalho artístico não é puramente individual, isolado da sociedade, e que para compreender a arte é necessário investigar indivíduos e instituições que interagem com ele, como críticos, marchands, museus, galerias, revistas de arte, etc. Esse conjunto, por sua vez, também não age de maneira autônoma, mas de acordo com as relações econômicas, culturais, políticas e sociais de seu meio, ou seja, do processo histórico em que se inserem.

De acordo com Bourdieu (1999), as instâncias de reprodução e legitimação podem estar concentradas em uma instituição ou divididas entre várias, dependendo da tradição histórica de cada lugar. O sistema de ensino, as academias e os museus, por exemplo, estão entre as instâncias com grande reconhecimento, enquanto sociedades eruditas, revistas e galerias seriam instâncias com menor grau de reconhecimento. O sistema de ensino teria uma função de legitimador cultural. Ao delimitar o que merece ou não ser transmitido e adquirido, ele reproduziria a lógica da distinção entre obras legítimas e ilegítimas.

Bourdieu (1999) afirma que os artistas, muitas vezes, mostram resistência à autoridade do sistema de ensino. Cria-se, então, uma relação ambígua: de um lado, os artistas criticam a pretensão do sistema de ensino de qualificar a arte; de outro lado, não podem ignorar o papel do sistema para a consagração e a legitimidade da obra.

O sistema de ensino também teria como função, de acordo com o autor,

[...] assegurar o consenso das diferentes frações [frações da classe dominante e frações de intelectuais] acerca de uma definição minimal do legítimo e do ilegítimo, dos objetos que merecem ou não ser discutidos, do que é preciso saber e do que se pode ignorar, do que pode e deve ser admirado (BOURDIEU, 1999, p. 149).

Bourdieu levanta uma questão interessante: ao mesmo tempo que produzem para um público, artistas e intelectuais produzem para seus pares, que são, também, seus concorrentes:

Todo ato de produção cultural implica a afirmação de pretensão à legitimidade cultural. Quando os diferentes produtores se defrontam, a competição se desenvolve em nome de sua pretensão à ortodoxia, ou para falar nos termos de Weber, ao monopólio da manipulação legítima de uma classe determinada de bens simbólicos (BOURDIEU, 1999, p. 108).

A raridade e a distinção social das obras eruditas derivam “da distribuição desigual das condições” para querer obtê-las (família, por exemplo) e para adquiri-las (escola, por exemplo). Uma definição do modo de produção erudito não pode deixar de fora as instâncias que assegurem a produção de receptores dispostos e aptos e “agentes capazes de reproduzi-lo e renová-lo” (BOURDIEU, 1999, p. 117). Para o autor, a relação de oposição e complementaridade entre o campo da produção erudita e o campo das instâncias de conservação e consagração é um dos “princípios fundamentais de estruturação do campo da produção e circulação de bens simbólicos” (p. 119).

A estrutura das relações de força simbólica (de agentes de produção, reprodução e difusão entre si, entre as instituições e com a própria obra) mostra uma hierarquia das obras, das áreas e das competências legítimas. As principais relações dessa estrutura, de acordo com Bourdieu (1999), são as seguintes:

- a. relações objetivas entre os produtores de bens simbólicos cuja produção é destinada a outros produtores ou a um público estranho a eles – neste caso, a consagração dos produtores se dá “[...] em bases desiguais, por instâncias desigualmente legitimadas ou legitimadoras” (BOURDIEU, 1999, p. 118);
- b. relações objetivas entre os produtores e as diferentes instâncias de legitimação, que são instituições específicas (como museus, sociedades eruditas, sistema de ensino) que podem consagrar pela sanção ou pela cooptação um tipo de obra ou de “homem cultivado” (instâncias mais ou

menos institucionalizadas, como círculos de críticos, salões, grupos reconhecidos ou malditos em torno de uma editora ou revista);

- c. relações objetivas entre as diferentes instâncias de legitimação definidas, em seu funcionamento e função, por sua posição, dominante ou dominada, na hierarquia do sistema.

Os salões surgiram com um “[...] caráter marcadamente oficial: os júris eram compostos por pessoas ligadas ao poder público, e os artistas criteriosamente selecionados por sua submissão aos princípios estéticos em vigor” (CATTANI, 2006, p. 295), que eram os da classe burguesa em ascensão. Salões e museus tinham “papel de legitimação da nova ordem vigente”.

Durante a primeira metade do século XX, o Instituto de Artes (IA) foi a principal – e praticamente única – instituição de legitimação no campo das artes no Rio Grande do Sul. Criado em 1908 como Instituto Livre de Bellas Artes, teve o nome modificado algumas vezes e sua vinculação com a universidade sofreu revezes ao longo de décadas<sup>34</sup>. Inicialmente, o IA oferecia apenas o Curso de Música; a partir de 1910, passou a contar com o Curso de Artes Plásticas.

O Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul teve nove edições, de 1939 a 1962. Flávio Krawczyk (1997) aponta que eram dois os objetivos principais do IA com a instituição do Salão: legitimar, além dos artistas, o próprio Instituto e tomar para si, rivalizando com a Associação Francisco Lisboa, ou Chico Lisboa, o monopólio de concessão de legitimidade local. A Associação foi criada em 1938, por artistas autodidatas e artistas ilustradores da Editora do Globo que se sentiam marginalizados em relação à instituição oficial de ensino, o IA. No mesmo ano de fundação, foi realizado o primeiro Salão da Chico Lisboa (KERN, 2007; KRAWCZYC, 1997).

Desde sua primeira edição, o Salão contou com participação de artistas mulheres. No início, a maioria residente no Rio de Janeiro, onde havia cursos de formação; depois, à medida que se diplomavam no IA, aumentava o número de artistas locais, tanto mulheres quanto homens, como será visto mais adiante.

---

<sup>34</sup> A história do Instituto foi detalhada, com muito rigor, na tese de doutoramento do professor Círio Simon. Cf. SIMON, 2003.

O Instituto de Artes tinha, portanto, uma grande importância no incipiente sistema das artes local naquele ano de 1939<sup>35</sup>. Era a principal instituição de ensino de artes – a única de nível superior; seu corpo docente era também, em grande parte, produtor de arte; alguns dos professores estavam entre os mais destacados críticos de arte para jornais de grande circulação no estado; e promovia aquele que, a partir de sua terceira edição, em 1943, passou a ser o salão de artes oficial do estado, por decreto governamental<sup>36</sup>.

### 3.1 SALÕES: UM MUNDO MASCULINO?

Os salões de arte tiveram seu precedente nas exposições da Academia Real da França, no século XVII. De acordo com os estatutos da instituição, os artistas deveriam expor uma obra de sua autoria por alguns dias, em assembleia. Em 1725, o Louvre cedeu um espaço nobre para as exposições, o Salon Carré, que passou a nomear as mostras oficiais, os salões. Com o interesse crescente pelas mostras, uma vez que a aquisição de obras de arte tornara-se um bom investimento, e por força do local, o Louvre, que ajudava a aumentar o fluxo de público, o evento tomou grandes proporções e o nome “salão” se consagrou (LUZ, 2005).

Os salões eram um lugar para o trânsito do poder político, pois contavam com a presença prestigiosa da nobreza; econômico, evidenciado pela alta burguesia que pagava pelas obras; e para o povo, que ia observar as obras e o movimento das classes abastadas. Quanto aos artistas, eram, em sua maioria, oriundos da Academia.

A Academia era uma forte instituição de legitimação, e o salão conferia valor à obra e ao autor,

[...] tornando-se imprescindível que a força da Academia resplandecesse nos Salões, conforme se confirma pelo fato de que os artistas que ficaram famosos alcançaram este reconhecimento após terem sido aceitos como membros da Academia. Portanto, o Salão e a Academia se potencializavam no jogo valorativo de obras e nomes (LUZ, 2005, p. 41).

---

<sup>35</sup> “Fora os salões, os artistas continuam expondo em lojas, bancos, no auditório do Correio do Povo e, a partir de 1945, na Galeria da Casa das Molduras [...] Os salões e as exposições propiciam a aquisição de obras pelas instituições governamentais e pelo público. Entretanto, a ampliação institucional do campo de arte e a comercialização de obras não possibilitam ainda a estruturação de um mercado nos moldes modernos” (KERN, 2007, p. 62).

<sup>36</sup> Decreto nº 561, de 23 de junho de 1942. Cf. 3º SALÃO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL, 1943 [catálogo].

Três das quatro mulheres membros da Academia expunham com regularidade no salão: Adélaïde Labille-Guiard<sup>37</sup> (1749 – 1803), Anne Vallayer-Coster<sup>38</sup> (1744 – 1818) e Élisabeth Louise Vigée Le Brun<sup>39</sup> (1755 – 1842). A Revolução Francesa, de 1789, significou o fim da carreira ou até a morte para muitos artistas da Academia, por suas ligações com a aristocracia. No entanto, significou uma chance nunca vista para artistas menos conhecidos, principalmente mulheres, que agora não precisavam estar ligadas à Academia para exibir trabalhos no salão (AURICCHIO, 2004). As pintoras foram aceitas no Salão de Paris, na maioria das vezes, com quadros de gênero (TARASANTCHI, 2004).

No Brasil, de acordo com pesquisa de Ana Paula Simioni (2008), desde 1844 há registros do envio de trabalhos produzidos por mulheres para os Salões Nacionais de Belas Artes. Em livro publicado em 1885, Félix Ferreira (1841 – 1898) inaugurou “[...] de forma sistemática as reflexões sobre a arte no país”<sup>40</sup> (CHIARELLI, 2012). Nessa obra, ele dedica um capítulo à Exposição Geral de 1884, “Incontestavelmente [...] a [...] mais rica e variada de quantas se tem feito na Academia das Belas Artes desde 1840” (FERREIRA, 2010, p. 176). Enumera Ferreira (2010) que mais de 250 quadros a óleo foram expostos

[...] por seis amadores, 11 alunos e 30 artistas [...] Dos amadores, seis são senhoras; e este maior número mostra que amam elas mais as artes que os homens desocupados, que entre nós não são poucos – ou, pelo menos, que sabem elas empregar melhor as suas horas de repouso (FERREIRA, 2010, p. 210-211).

Resumindo: todos os “amadores” são mulheres, ou todas as mulheres são consideradas amadoras. Note-se ainda, como havia sido comentado no capítulo anterior, o tom condescendente e a visão de que a arte, para a mulher, era um *hobby*, uma maneira de ocupar o tempo ocioso. Ao nominar algumas das “amadoras”, exagerando no costume da época, Ferreira (2010) utiliza os pronomes de tratamento “Exma. Sra. D.” ou “Sra. D.”. Em raros momentos o autor se dirige a elas como “artista”, mas geralmente como “amadora” ou “distinta amadora”,

<sup>37</sup> Adélaïde foi uma das poucas mulheres admitidas na Academia Francesa. Retratista reconhecida, com muitas encomendas por parte da aristocracia, foi professora e lutou pelos direitos das mulheres artistas (ADÉLAÏDE LABILLE-GUIARD).

<sup>38</sup> Oriunda de uma família de artesãos. Anne Vallayer-Coster era uma das quatro artistas mulheres da Academia Francesa. Especializou-se em naturezas-mortas (SLATKIN, 1999).

<sup>39</sup> Élisabeth Vigée Le Brun era uma das mais solicitadas pintoras de retratos da aristocracia francesa, além de retratista oficial da rainha Maria Antonieta. (1755 – 1793). Filha de um pintor, produziu cerca de 800 quadros ao longo de sua carreira (SLATKIN, 1999).

<sup>40</sup> O livro foi reeditado em 2012.

diferentemente dos alunos que exibem trabalhos na mesma mostra, como Belmiro Barbosa de Almeida, cujas obras “denunciam um artista de futuro”.

Uma das “amadoras” destacadas elogiosamente por Ferreira (2010) foi Abigail de Andrade (1864 – 1891), que apresentou 14 trabalhos: quatro óleos representando cenas do cotidiano, dois retratos, três cópias e cinco estudos de desenho, segundo Catálogo da Exposição (OLIVEIRA, 2011). Apesar de estreante, neste ano tornou-se a primeira mulher a ganhar uma medalha de ouro<sup>41</sup> em exposição organizada pela Academia Imperial de Belas Artes. As obras que se destacaram e a fizeram ganhar o prêmio foram uma cena de ateliê e uma natureza-morta (figuras 12 e 13). Luís Gonzaga Duque Estrada (apud SIMIONI, 2008, p. 43), ao reconhecer o talento de Abigail, o faz de maneira a não deixar dúvidas quanto ao amadorismo e que os aspectos negativos adviriam do que chama de “pulso feminino”: “[...] os retratos e as paisagens que há exposto são verdadeiras vitórias para uma amadora, mas nestas obras resente-se um pulso muito feminino [...]”.

---

<sup>41</sup> Abigail de Andrade dividiu a medalha de ouro com Thomas Driendl (1849 – 1916), Giovanni Castagneto (1851 – 1900) e Georg Grimm (1846 – 1887). Cf. OLIVEIRA, 2011.

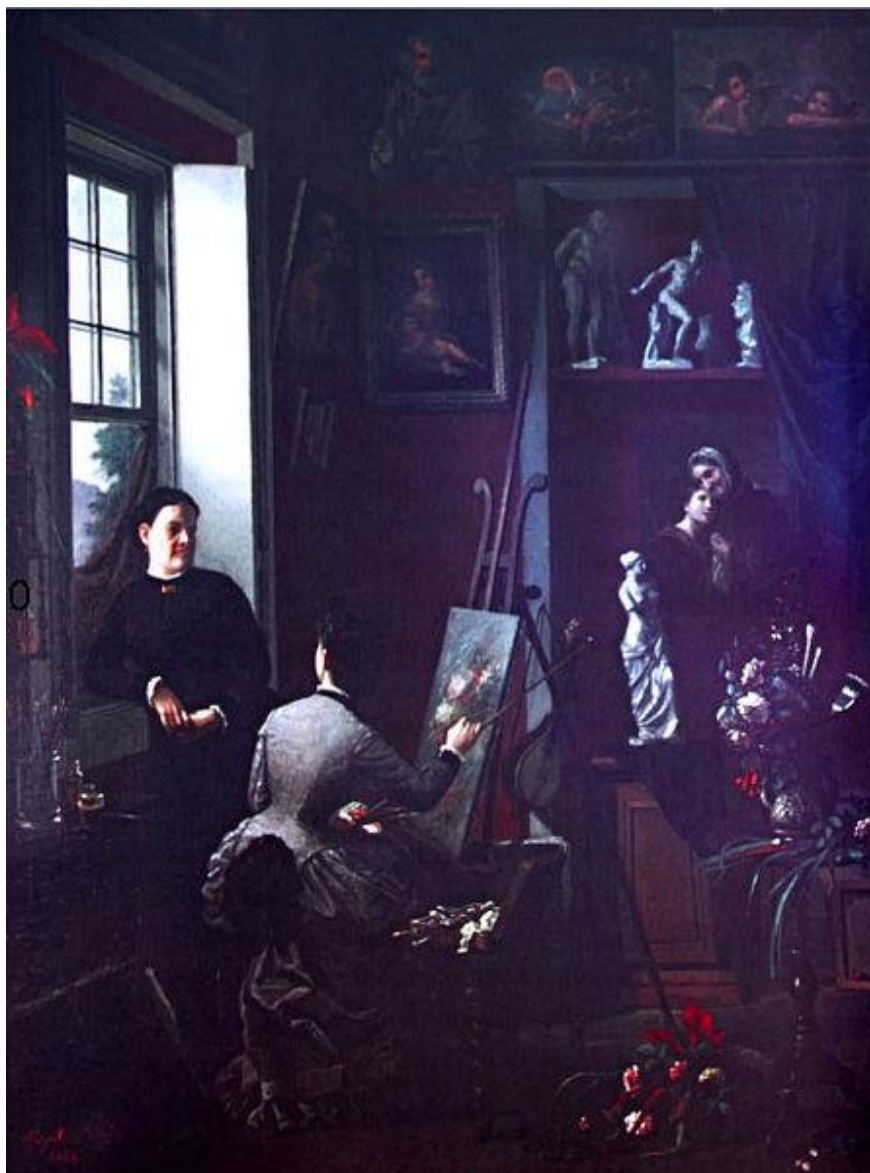


Figura 12 – Abigail de ANDRADE (1864 – 1891), *No interior do meu ateliê*, 1884.  
Óleo sobre tela [sem indicação de tamanho]  
Coleção particular, Rio de Janeiro  
Fonte: SIMIONI, 2008, p. 209.



Figura 13 – Abigail de ANDRADE (1864 – 1891), Cesto de compras, [s.d.].  
Óleo sobre tela [sem indicação de tamanho]  
Coleção particular, Rio de Janeiro  
Fonte: SIMIONI, 2008, p. 208.

Outra característica comum nos textos que tratavam de mulheres era fazer não tanto um elogio ao trabalho, mas a características “femininas” da artista e da obra. Ferreira dá mais um exemplo: “Mme. Rosa Méryss [...] a graciosa artista, pelo menos prova seu grande amor pela arte [...] nesses esboços [...]” (FERREIRA, 2010, p. 212). Duque Estrada, por exemplo, escreveu sobre Nicolina Vaz que, em sua maneira de esculpir, havia “certa feminilidade” (SIMIONI, 2008).

O Rio Grande do Sul veio a ter salões de arte apenas no século XX. No entanto, no século XIX, houve seções de arte em duas exposições de caráter comercial. Em 1875, uma seção de obras de arte foi agregada à Exposição Comercial e Industrial, em Porto Alegre. O catálogo, de acordo com Damasceno (1971), apresentava 19 nomes, com 75 obras. Entre eles, o autor cita “alguns amadores da cidade e adjacências”, e não surpreende que sejam mulheres<sup>42</sup>, todas com os respectivos pronomes de tratamento, como “donas Amelia de Souza Franco e Maria José de Menezes, discípulas de Antônio Candido. E Miss Josephine Mac-Adan, de domicílio recente em Porto Alegre” (DAMASCENO, 1971, p. 129). O texto,

<sup>42</sup> Diferentemente do que parecia ser a regra nos autores oitocentistas, Damasceno cita vários homens como amadores em seu livro. Ao falar dos amadores na Exposição de 1875, no entanto, destaca apenas mulheres. De acordo com Flávio Krawczyk (1997), dos 19 expositores, apenas sete eram profissionais.



escrito em 1971, guardava a condescendência dos artigos de Ferreira e Gonzaga Duque ao afirmar que Amelia “recebeu muitas palmas com um quadrinho de flores”.

Em 1881, a Exposição Brasileiro-Alemã, com predomínio comercial, agropecuário e industrial, abriu espaço para uma mostra coletiva de arte, com pintura, desenho, escultura ornamental, fotografia, marcenaria, tornearia, trabalhos manuais executados pelo “belo sexo”, por “cavalheiros diletantes” e artesanato indígena. Foram 46 expositores; entre esses, uma sociedade, duas empresas e uma comunidade indígena (KRAWCZYC, 1997).

Na virada do século XX, em 1901, a Exposição Comercial e Industrial tinha como objetivo mostrar os progressos promovidos pela República. Krawczyc (1997) registra que, em duas salas da Escola de Engenharia, localizava-se a seção de artes, com quase cem expositores. A área de pintura contou 11 profissionais e 46 amadores. Entre estes últimos, 60% eram mulheres; os profissionais eram todos homens. Os motivos mais recorrentes nas pinturas, por ordem de frequência, foram paisagens, retratos e flores/frutas. De acordo com Damasceno (1971, p. 428), a mostra de artes apresentava “as feições de *Salon*” (grifado no original), tendo, inclusive, distribuído prêmios. Os expositores de trabalhos manuais eram 68, com técnicas que iam da porcelana pintada ao desenho, passando por pintura, corte e costura, flores de seda e bordado, o que o jornal *A Federação* chamou de “trabalhos de senhora” (KRAWCZYC, 1997, p. 25).

Somente em 1903 Porto Alegre teria um evento específico para as artes, a Mostra Grupal de Artes Plásticas, promovida pela *Gazeta do Comercio*. Nessa exposição, que Krawczyc (1997) considera o primeiro salão da capital gaúcha, foram apresentadas mais de 400 obras em pintura, escultura e fotografia. Dos 26 artistas, em pintura, somente um terço foi classificado como profissional e não participou da mostra competitiva. As premiadas com as medalhas de ouro e prata foram as “amadoras” Edilia Azarini e Alice Souza, respectivamente (KRAWCZYC, 1997, p. 25).

Como observa Simioni (2008), a participação anual de algumas artistas nas exposições nacionais indicava que elas não se contentavam com o rótulo de amadoras. De 1890 a 1900, a participação feminina cresceu de 4,8% para 40%<sup>43</sup>. A assiduidade, a formação, a frequência nas competições mostravam que queriam ser

---

<sup>43</sup> Ana Paula Simioni elaborou tabelas com o número de obras e os nomes das artistas participantes dos salões nacionais de 1890 a 1922. Cf. SIMIONI, 2008.

reconhecidas como profissionais. No Salão de 1907, ao opinar sobre as obras das mulheres, Duque Estrada deteve-se mais nos aspectos formais e, ao fazer um balanço da exposição, perguntou: “A nossa arte de amanhã será uma das conquistas do feminino?” (DUQUE ESTRADA apud SIMIONI, 2008, p. 47).

## 3.2 O SALÃO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL

Criado em 1939, o Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul foi uma iniciativa da maior instituição do sistema das artes do estado de então, o Instituto de Artes. Boa parte das artistas que participaram do Salão e das que, nas décadas seguintes, conquistaram reconhecimento, foi aluna do IA. Faz-se necessário, portanto, falar um pouco dessa história.

### 3.2.1 O Instituto e as artistas

O Instituto de Artes foi fundado em 1908, com o Curso de Música. A partir de 1910, passou a contar com a Escola de Artes (EA), também denominada Escola de Artes e de Desenho. Até 1913, Libindo Ferrás (1877 – 1957) acumulou o cargo de diretor e único professor da EA, pois não havia verbas para a contratação de outros artistas, conforme registrado em relatório do então diretor do Instituto, Olinto de Oliveira, em 1912 (SIMON, 2003).

O programa de ensino seguia o modelo da Escola Nacional de Belas Artes, “[...] com rígida disciplina e tendo as aulas de desenho como espinha dorsal” (GOMES, 2012, p. 34). Até a implantação do novo currículo, em 1922, funcionava apenas o Curso de Desenho, dividido em Curso Preliminar (Admissão), Curso Médio (Preparatório) e Curso Superior, somando cinco anos. Em 1918, quando implantadas, registraram-se 45 aulas de modelo vivo (GOMES, 2012). Nos relatórios de Libindo Ferrás (SIMON, 2003, Anexos), consta que as aulas foram ministradas por Augusto Luis Freitas; na lista, é informado o nome de apenas um aluno, Francisco Bellanca. No ano seguinte, constam, além de Bellanca, os nomes de Celita Guimarães e Julia Boeira. Os relatórios mostram que as alunas mulheres assistiam às aulas de modelo vivo no Instituto de Artes.

A partir de 1922, foram implantadas as disciplinas de Desenho Geométrico e de Projeções, Perspectiva Linear e Traçado de Sombras, Anatomia Artística e Fisiologia, Desenho Figurado (gesso e modelo vivo), Pintura, Composição Decorativa e História da Arte. Escultura somente entrou no currículo em 1936.



Figura 14 – Aula de Anatomia Artística [sem data].  
Fonte: Arquivo Histórico do IA-UFRGS.

Para Simon (2003, p. 164), em seu início, o IA era ambíguo para responder às aspirações de autonomia dos artistas, que encontravam ali “[...] pouco espaço além de instrumento de ostentação, de arregimentação e de liderança política” e, fora do Instituto, esse artista trabalhava para “[...] reforçar a representação dessas lideranças”. Na época de criação do IA, os estucadores e os escultores dependiam diretamente de encomendas de religiosos, comércio e oligarquias locais. Não havia espaço, segundo Simon (2003), para a produção de uma obra autônoma. Os alunos não teriam como pagar por várias disciplinas especializadas e, além disso, o sistema das artes local não sustentava a carreira artística de um grande número de artistas.

Espaço físico (o curso funcionava em apenas uma sala) e falta de materiais eram outros problemas enfrentados. Em relatório do professor Francis Pelichek (1896 – 1937) de 1930, fica explícito:

Cumprindo o programa de ensino, dei lições de desenho de ornato, extremidades, tendo deixado de o fazer quanto ao de objectos usuas por falta de espaço na aula [...]

Neste curso substituí o estudo de “tronco” pelo de “marcação de estatua”, visto não possuímos aquelle modelo. Também por falta de espaço na aula não foi possível leccionar “natureza morta” [...]

ESPAÇO DAS AULAS. \_ Conforme accentuei acima, ressentem-se as nossas aulas de falta de espaço. Isto prejudica grandemente o ensino, conforme tenho tido ocasião de declarar. Possuíssemos melhor espaço para estudo, e o aproveitamento dos alumnos, certamente, seria muito maior do que o que tem sido (PELICHEK, 1930).

Tasso Corrêa assumiu a administração do IA em 1930 e, “Para ele, o tempo dos amadores havia acabado e chegara a época da competência dos profissionais da arte” (SIMON, 2003, p. 148). Em 1936, a EA passou a denominar-se Curso de Artes Plásticas. Modelagem e Escultura começaram a ser oferecidas por um profissional da área. Profissionais das editoras industriais locais reforçaram as aulas de Desenho e Artes Gráficas. A prática e a teoria foram costuradas pelas disciplinas de História da Arte e Estética (SIMON, 2003). Foi instituída, em 1930, a defesa de tese de cátedra, um pré-requisito para ascensão ao cargo de professor catedrático da Universidade de Porto Alegre, à qual o IA se incorporara no mesmo ano. Essa prática trouxe um aspecto erudito inédito ao curso.

Em 1916, formaram-se os primeiros alunos do Curso Superior, eram todas mulheres: Alice Domingos Campos, Isabel Correia Barbosa e Judith Domingos Campos (INSTITUTO DE ARTES, 1985). Nova formatura ocorreria em 1919, em que ganhariam o diploma de professores de Desenho Júlia Boeira e Francisco Bellanca, que lecionou no IA.

Chamou atenção, desde o início, a predominância de mulheres no IA. Nas fotografias que registram aulas e cerimônias, essa presença é marcante, como pode ser verificado nas figuras 15, 16 e 17. Uma das explicações seria que este era um curso aceitável como complementação educacional para as moças que terminavam o colegial. Sobre as três primeiras diplomadas, por exemplo, não encontrei registros de participação em salões – uma das formas encontradas para as mulheres para se inserirem no sistema – ou qualquer outra atividade. No entanto, a maioria dos inscritos no IA, tanto homens quanto mulheres, não se diplomava. Os altos índices

de evasão e de matrículas de alunas foram comentados em um relatório do diretor do IA Olinto de Oliveira (1865 – 1956):

Na Escola de Artes, para um total de 26 matriculados, há 4 homens para 22 mulheres. Uma das razões desse fato é certamente serem as belas-artes, principalmente entre nós, consideradas antes prenda do que como profissão ou objeto de alta cultura, de sorte que os rapazes, quase sempre cursando colégios ou já empregados desde cedo para o aprendizado de suas futuras profissões, não encontram o tempo necessário para esses estudos, considerados de simples ornamento. Há ainda a notar que, dos matriculados, muitos têm abandonado o curso no fim de certo tempo. Ora, dentre esses, a proporção do sexo masculino é relativamente elevada, o que confirma o que acabei de dizer (OLIVEIRA apud SIMON, 2002, p. 166).



Figura 15 – Diplomados do Curso Preparatório, 1928.  
Fonte: SIMON, 2003 [Anexos].



Figura 16 – Aula de pintura de paisagem com o professor Libindo Ferrás, 1929.  
Fonte: SIMON, 2003 [Anexo].



Figura 17 – Estudantes com o professor Ado Malagoli, 1961.  
Fonte: Prof. Círio Simon<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Disponível em: <<http://profciriosimon.blogspot.com.br/2011/05/isto-nao-e-arte-17.html>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

Do período pesquisado, Salão de Belas Artes de 1939 a 1962, foram mais de 550 diplomados, entre os quais pouco mais de 50 homens (INSTITUTO DE ARTES, 1985). E também entre estes não há muitos nomes entre os expositores dos Salões e nos dicionários de artistas. As explicações podem ser várias, e aplicam-se também às mulheres. Entre elas, que várias pessoas buscavam, sim, apenas mais um conhecimento geral ao cursar o IA. Também não se pode descartar a dificuldade de inserção no sistema das artes e posterior desistência e escolha por outra profissão. No caso das mulheres, há outro fator, o casamento, que, no período estudado, ainda implicava dedicação exclusiva – ou quase – à família.

Simon (2003) informa que o IA realizava exposições e concursos internos para estimular os alunos. Em 1928, Libindo Ferrás apresentou uma lista de prêmios a serem atribuídos aos alunos que se destacaram na exposição promovida no Instituto. Também sugeriu a aquisição do quadro *Cigania*<sup>45</sup>, de Judith Fortes<sup>46</sup>.



Figura 18 – Judith FORTES (1896 – 19??), *Cigana* [sem data].  
Óleo sobre cartão, 49cm x 38cm  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do IA-UFRGS  
Fonte: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

<sup>45</sup> No relatório de Libindo, conforme Simon (2003), o nome da obra consta como *Cigania*; na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, *Cigana*.

<sup>46</sup> Judith Fortes concluiu o Curso Superior em 1922; por várias vezes, foi professora substituta e membro de bancas do IA. Mantinha um curso de desenho em frente ao Instituto e preparava candidatos para o vestibular da Instituição (SIMON, 2003).

Em 1929, foi promovido, no Theatro São Pedro, o Salão da Escola de Artes, com participação de professores e alunos – e forte predominância de mulheres. Em seus relatórios, Francis Pelichek (1930) reclama ao diretor Libindo Ferrás da falta de exposições de alunos:

Peço vênica para informar a V.Sa. que vários alunos me têm procurado, para que os informe qual o motivo por que foi encerrada a Exposição, sem prévio aviso; pois a muitos progenitores dos mesmos não foi dado observar os trabalhos expostos. Como eu ignorasse esses motivos não lhes pude responder (PELICHEK, 1930).

Por motivos econômicos, não foi feita a exposição anual dos trabalhos escolares, como determina o Regulamento em vigor (PELICHEK, 1934).

Apesar dos empecilhos, quando da inauguração do Salão de Belas Artes, várias das ex-alunas do IA tinham alguma experiência em exposições, pois haviam participado delas no Instituto. E muitas competiram no Salão.

### **3.2.2 Mulheres sempre presentes**

Em novembro de 1939, mês de lançamento do Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, o *Correio do Povo*, jornal de maior circulação do estado, trazia uma pauta que ocupava grande parte de suas páginas, o início da Segunda Guerra. Chamava de “Guerra na Europa” o avanço das tropas alemãs sobre vários territórios e havia, ainda, a esperança de que Hitler não ocupasse a França e de que o III Reich fosse detido antes da deflagração de um conflito mundial. No Brasil, a ditadura do Estado Novo completava dois anos.

No *Correio do Povo*, o 1º Salão foi destacado como “A maior exposição de artes plásticas já realizada em Porto Alegre” (A MAIOR..., 1939, p. 5). Luiz Maristany de Trias, professor do Instituto, jurado e expositor na mostra, afirmou em entrevista ao jornal: “Asseguro-lhe que não vi no Prata ‘salon’ mais grandioso nem mais homogêneo do que este. Porto Alegre deve orgulhar-se de uma tão bela realização” (A MAIOR..., 1939, p. 5). O professor e crítico Angelo Guido, na mesma notícia, segue a mesma linha: “Nunca pensei que se pudesse fazer isso no Rio Grande! Além de extraordinário, este ‘salon’ tem uma significação que não deve escapar a ninguém: é uma demonstração da pintura brasileira no atual momento”.



O jornal destaca que, entre os inscritos “figuram doze prêmios maiores da pintura brasileira”; entre os citados, os de duas mulheres, Haydea Santiago<sup>47</sup> (1896 – 1980) e Maria Margarida de Lima Soutello<sup>48</sup> (1900 – 19?). O prefeito municipal, Loureiro da Silva, visitou a exposição, que se realizou no edifício Itálica Domus, e, segundo a notícia, “resolveu adquirir a bela estátua em bronze Alegria de viver, de Caritas Brandt<sup>49</sup>, para ser colocada num recanto de uma praça pública de Porto Alegre” (A MAIOR..., 1939, p. 5).

O resultado do Salão também mereceu destaque do jornal. No entanto, as mulheres não aparecem nas fotos da solenidade de premiação e, no texto, não há referência às artistas mulheres, fora a lista nas menções honrosas (figura 19).

---

<sup>47</sup> Natural do Rio de Janeiro, estudou no curso livre da Escola Nacional de Belas Artes. Participou de vários salões no Brasil e também competiu na França, nos Estados Unidos e na Argentina. Cf. AYALA, 1973.

<sup>48</sup> Natural do Arquipélago dos Açores (Portugal), chegou ao Brasil aos 7 anos. Iniciou os cursos de pintura em 1933 com Dimitri Ismailovitch (1892 – 1976) e no mesmo ano realizou exposição. Participou de vários salões e fez mostras individuais em Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Cf. AYALA, 1973; ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL.

<sup>49</sup> Charitas Brandt-Lienert (? – ?), não foram encontrados dados bibliográficos. Participou do 1º e do 2º Salões de Belas Artes do Rio Grande do Sul (1939 e 1940) na categoria Escultura. Em Cavalcanti (1973), consta apenas que era escultora e participou do Salão de 1940.



Figura 19 – Repercussão do 1º Salão – Correio do Povo.  
 Fonte: Correio do Povo, 22 nov. 1939, p. 3.  
 Fotografia: Rosane Vargas

O Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul teve nove edições, mas não manteve uma periodicidade entre elas. As exposições ocorreram nos anos de 1939, 1940, 1943, 1953, 1954, 1955, 1956, 1958 e 1962. Houve um hiato de dez anos entre o 3º e o 4º salões. É difícil afirmar qual ou quais seriam os motivos, mas Flávio Krawczyk (1997), citando Kern<sup>50</sup>, levanta algumas possíveis causas: ausência de espaços apropriados para exposições de arte (com as ampliações do prédio do IA, em 1953, as exposições tornaram-se mais frequentes); efeitos da Segunda Guerra Mundial, na qual o Brasil se envolve a partir de 1942; contenção de gastos públicos;

<sup>50</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. *Les origines de la peinture "moderniste" au Rio Grande do Sul* – Bresil. Paris, 1981. These (doctorat de 3e. cycle, UER D'Art e Archeologie) – Université de Paris I, Pantheon, Sorbonne.

estertores do Estado Novo e consequentes transformações políticas. Simon (2003) também aponta como problemas dos Salões, além dos financeiros (o que pode ser decorrência destes), a ausência de equipe logística e de um trabalho técnico qualificado, com curadoria profissional<sup>51</sup>.

As artistas mulheres estiveram presentes em todas as edições, como pode ser verificado no gráfico 1. A maior participação em números absolutos é registrada no Salão Pan-Americano (8º Salão), em 1958: 82 mulheres, 57 delas de estados brasileiros, perfazendo 29,18% do total de artistas concorrentes.



Gráfico 1 – Número de artistas mulheres nos Salões de Belas Artes do RS.

O gráfico 2 mostra a participação percentual das mulheres nos salões, nunca foi menor do que 15% (5º Salão), ficando, na média, em 27,8%.

<sup>51</sup> Simon (2003) informa que ata da direção do IA registra a perda de obras de artistas do centro do país. Não trata da repercussão que pode ou não ter tido em futuras participações.

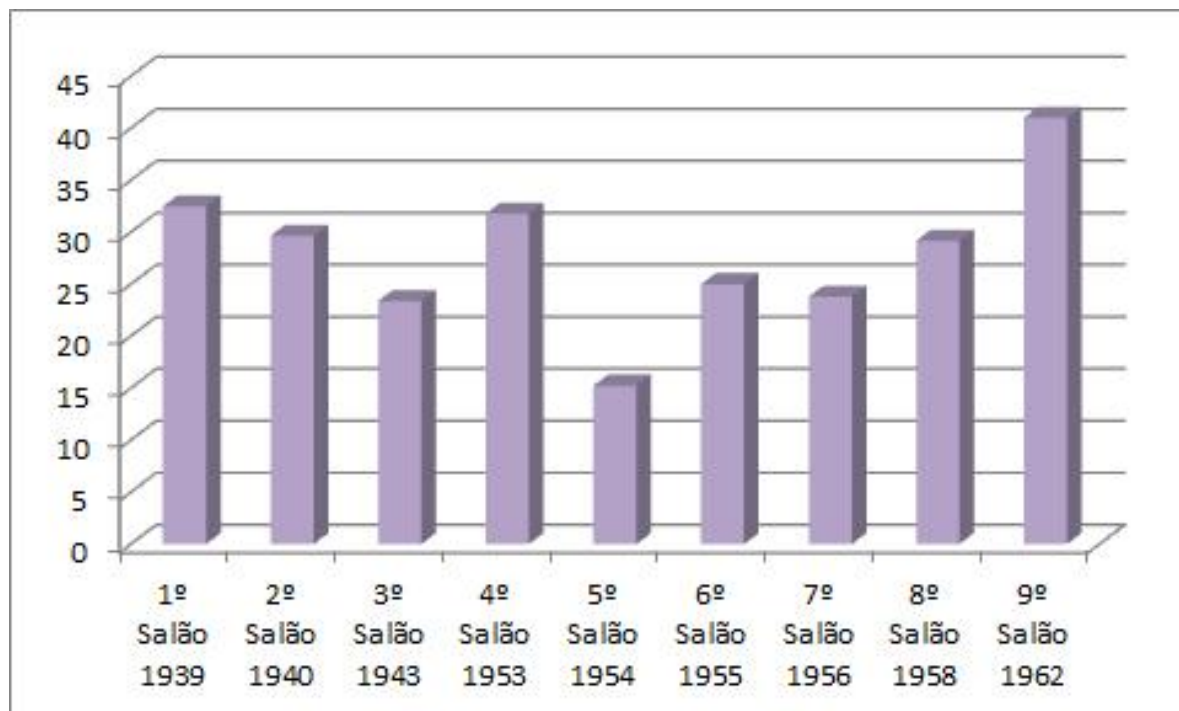


Gráfico 2 – Participação das artistas mulheres nos Salões (% em relação ao total de artistas).

Esses números são ainda mais representativos quando se tem em mente o período em questão. O 1º Salão, de 1939, ocorreu apenas cinco anos depois da implementação do voto feminino no Brasil. Em 1941, o governo do presidente Getúlio Vargas baixou um decreto-lei com o objetivo de “organizar e proteger a família” que evidenciava o papel da mulher na sociedade:

Devem ser os homens educados de modo que se tornem plenamente aptos para a responsabilidade de chefes de família. Às mulheres será dada uma educação que as torne afeiçoadas ao casamento, desejosas da maternidade, competentes para a criação dos filhos e capazes na administração da casa (BRASIL, 2012, p. 20).

Ainda assim, com a educação voltada para o lar, as mulheres continuaram indo para a rua. No caso específico desta monografia, para os Salões. As edições com maior número de expositores – homens e mulheres – foram, respectivamente, o 8º (Pan-Americano), o 2º e o 1º. Nos dois primeiros salões, a predominância foi de artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

O estado constante no catálogo não era, necessariamente, o de nascimento, mas o de domicílio. Um exemplo é a gaúcha Hilda Goltz (1908 – 2009). Ela participou do 1º Salão e seu endereço era Porto Alegre; no 5º Salão, em 1954, aparecia como domiciliada no Rio de Janeiro. A mudança foi observada em vários

catálogos em relação a muitos artistas e poderia refletir, além de outros fatores, oportunidades de estudos ou incremento na carreira.

As comemorações do bicentenário de Porto Alegre, em 1940, incorporaram o 2º Salão de Belas como uma das atividades da programação (figura 20). A prefeitura lançou um livro contando a história da cidade em seus aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais. Boa parte das ilustrações foi feita por Martha de Wagner-Schidrowitz. Natural da Áustria, Martha estudou arte na Rússia e na Alemanha. Mudou-se para o Rio Grande do Sul em 1938, tralhando como pintora e ilustradora, inclusive para livros da Livraria do Globo (GUIDO, 1940).



Figura 20 – 2º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1940.  
Fonte: PORTO ALEGRE, 1940, p. 472.

Coube ao professor Angelo Guido escrever o artigo sobre artes plásticas. Entre os muitos nomes de artistas locais, ele destaca algumas mulheres. Não escreve sobre, mas são reproduzidas obras de Edla Silva, Júlia Felizardo, Vera Wiltgen e Hilda Goltz. Quanto a Judith Fortes, afirma que “revelou qualidades dignas de nota” nas obras apresentadas no 1º Salão, no ano anterior. A artista mulher de quem Angelo Guido mais trata é Amelia Pastro Maristany. Apresentada como “esposa

desse artista brilhante”, Luiz Maristany de Trias, o autor elogia-lhe a “sensibilidade para a cor vibrante” e, elogio maior, destaca que seus quadros são “pintados com uma audácia de fatura pouco feminina” (GUIDO, 1940, p. 468). Portanto, em 1940, ainda havia o estereótipo sobre um modo “feminino” no fazer artístico.

O 3º Salão ocorreu em 1943, e o número da participação de artistas locais ultrapassou o de outros estados somados, não por um aumento do número de sul-rio-grandenses, mas por um declínio de expositores de fora (neste caso, uma das justificativas seria o ingresso do Brasil na Segunda Guerra e as conseqüentes restrições econômicas, que dificultariam as viagens e o transporte de obras). Quanto às artistas mulheres, só participaram as residentes no Rio Grande do Sul (gráfico 3).

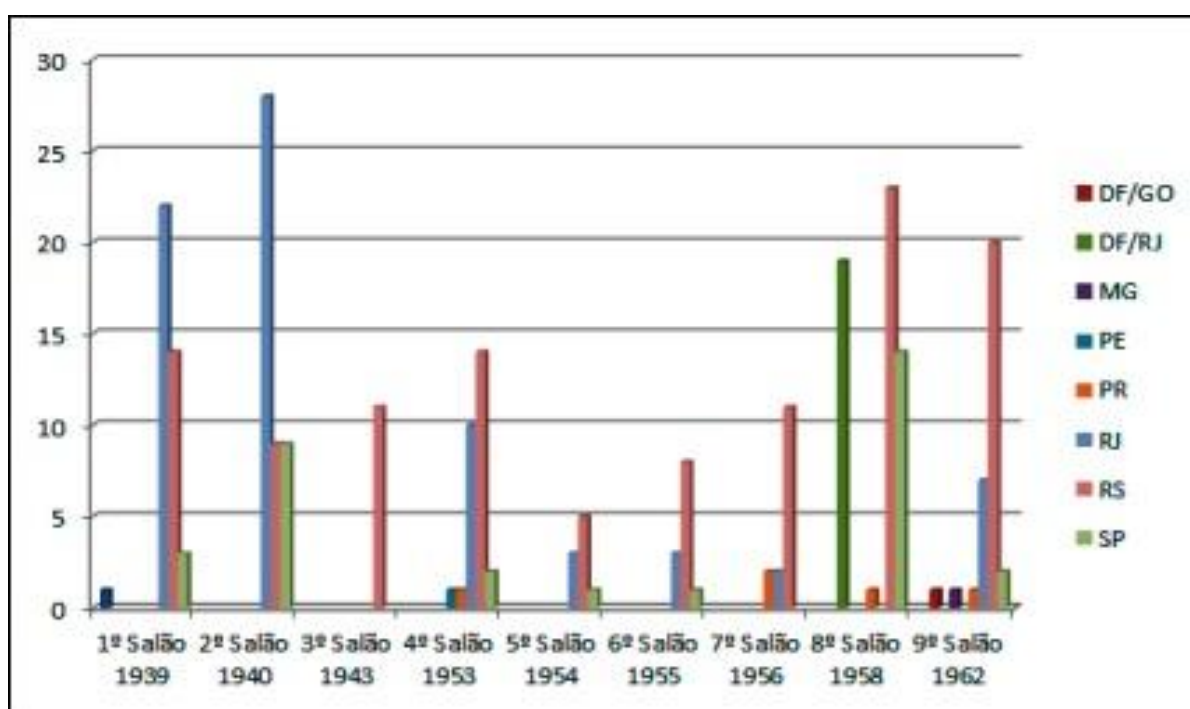


Gráfico 3 – Número de artistas mulheres nos Salões por estado de domicílio<sup>52</sup>.

O 4º Salão apresentou um aumento de participantes de Rio e São Paulo em relação ao 3º, mas o número de artistas locais ainda foi maior que a soma desses. O mesmo aconteceu com as expositoras: eram 14 do Rio Grande do Sul; 28 mulheres no total. O 5º Salão teve um equilíbrio entre o número de expositores locais e de Rio e São Paulo. Entre as mulheres, eram 5 locais e 4 somando Rio e São Paulo. O 6º Salão, novamente, teve uma maioria de artistas residentes no Rio Grande do Sul. O número de mulheres refletiu o quadro geral: 9 do Rio Grande do Sul e 4 somando

<sup>52</sup> Uma versão em tamanho ampliado encontra-se no Apêndice A.

Rio de Janeiro e São Paulo. No 7º Salão, os artistas de outros estados expuseram em número maior. Entre as mulheres, isso não ocorreu; foram 11 artistas residentes no RS, 2 do Rio de Janeiro e 2 do Paraná.

O Salão Pan-Americano, em 1958, contou com a participação de artistas brasileiros, separados no catálogo por estados, além do antigo Distrito Federal. Estavam presentes artistas de Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Peru, México e Uruguai. Os Estados Unidos não competiram; participaram com uma mostra fotográfica sobre teatro. As artistas residentes no Rio Grande do Sul, novamente, foram maioria: 23. Esse Salão somou 82 artistas mulheres: 57 do Brasil, 12 do Uruguai, 10 da Argentina, 2 do México e 1 do Chile.

O último Salão, em 1962, registrou, mais uma vez, uma maior participação de artistas locais em relação a outros estados. Entre as mulheres, há uma drástica redução de expositoras de outros estados, embora seja o Salão que registre a maior diversificação de estados dentre todas as edições. Participam, além do Rio Grande do Sul, artistas mulheres de Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná Minas Gerais e do novo Distrito Federal, Brasília, os três últimos com uma artista cada.

No cômputo geral do Salão de Belas Artes do RS, houve um descenso no número de obras expostas, que se registra a partir de 1954, com exceção do Pan-Americano, em 1958. Krawczyk (1997, p. 53) aponta como possíveis explicações a emergência do sistema das artes local, com o fortalecimento de outras instâncias, como galerias, e também “[...] a dificuldade do Instituto em reagir frente às tendências contemporâneas nas artes plásticas”. Importante registrar que, localmente, nesse período, havia, além do Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, os salões da Chico Lisboa e da Câmara Municipal de Porto Alegre, este instituído em 1953. Não se pode ignorar, ainda, que em outros estados também surgiam oportunidades para os artistas, a Bienal de São Paulo, surgida em 1951, tornava-se uma referência.

É interessante fazer um cruzamento entre os gráficos 2 e 3, que mostram o número de artistas nos Salões e seu estado de domicílio. O aumento percentual na participação das mulheres coincide com o maior número de artistas do Rio Grande do Sul no evento e, a partir da terceira edição, as mulheres residentes no estado seriam sempre maioria. Primeiramente, a facilidade logística é uma explicação. Creio que outra resposta possível seja o ingresso mais efetivo das artistas no sistema das artes local e sua busca por legitimação nos espaços disponíveis. É importante

lembrar que, desde a implantação do Curso de Artes, em 1910, até, pelo menos, o limite temporal desta pesquisa, as mulheres foram maioria nas aulas. Essa demanda se refletiu no reconhecimento dessas artistas nos Salões? É disso que trata o próximo subcapítulo.

### 3.2.2 Categorias em competição

Somando todos os salões, há 249 registros de artistas mulheres em competição. É importante lembrar que muitas expunham em várias edições; nesse número, portanto, está embutida essa frequência. A seguir, será feita uma análise, a partir dos catálogos, da presença das artistas nos Salões por categoria em competição. Os gráficos auxiliam na visualização. Em nenhum dos salões as mulheres competiram em Arquitetura<sup>53</sup>.

A primeira categoria a ser observada é Pintura, demonstrada no gráfico 4. O Salão Pan-Americano, ou 8º Salão, por suas características específicas, foi o que congregou mais artistas no geral. Eram 56 pintoras. Os dois primeiros salões registraram 24 e 41 pintoras, respectivamente. O 3º Salão teve o menor número de mulheres competindo, 4.

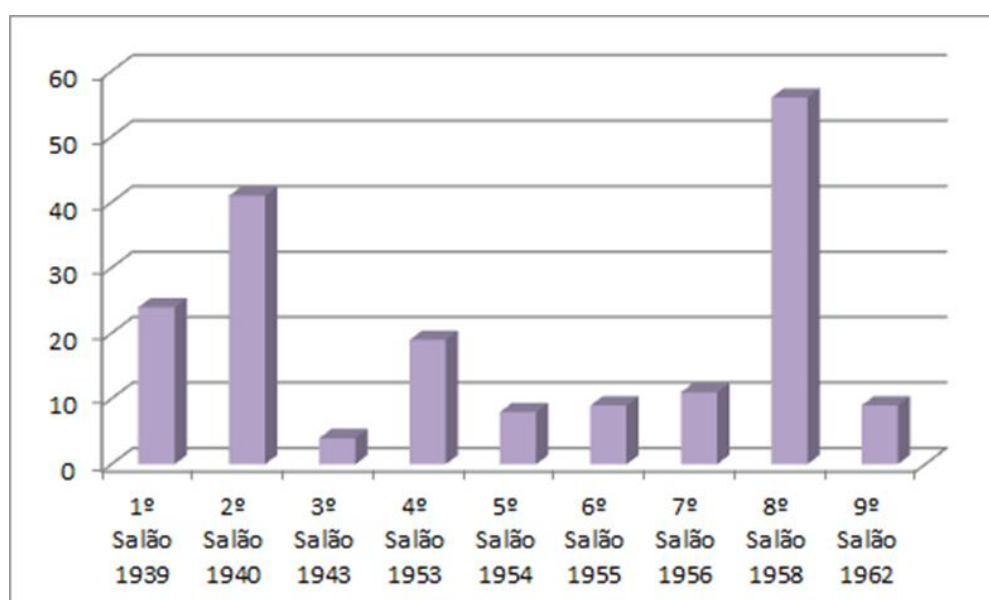


Gráfico 4 – Número de artistas mulheres – Categoria Pintura.

<sup>53</sup> A categoria Arquitetura esteve presente em todos os Salões, menos no último, de 1962.



A partir dos títulos das obras apresentados nos catálogos, pode-se observar que, tematicamente, as obras expostas pelas mulheres não diferiam muito das dos homens. Havia predominância por naturezas-mortas, paisagens e retratos. Ironicamente, temas que, como visto no capítulo 1, eram considerados próprios para “senhoras”. Outro tema recorrente eram cenas do cotidiano, vendedores ambulantes, feiras livres, como mostra a figura 21, uma obra exposta no 1º Salão.



Figura 21 – Guiomar S. FAGUNDES (1896 – 1975), *Baiana quitandeira*, 1931.

Óleo sobre tela, 140,5cm x 114cm  
1º Salão de Belas Artes, Medalha de Prata  
Pinacoteca do Estado de São Paulo  
Fotografia: Fernando de Castro.

A observação das obras que ilustram os catálogos e algumas que concorreram em Salões e que integram o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo mostra que, em geral, elas não traziam inovações formais. Algumas modificações passam a ocorrer lentamente a partir dos anos 1950, e a obra *Natureza-morta*, de Alice Soares (figura 31) é um exemplo. No Salão Pan-Americano, organizado para comemorar os

50 anos do IA, em 1958, haverá mudanças, apresentadas por artistas brasileiros e, principalmente por estrangeiros (figuras 22 e 23). De acordo com Blanca Brites (2012, p. 81), apesar do sucesso local desse Salão, “[...] não houve repercussões significativas para um arejamento da arte entre nós”. Essa situação, de distanciamento das inovações, vista por muitos como um marasmo, como aponta a autora, foi também o gatilho para a renovação artística que ocorreria a partir dos anos 1960. No Salão Pan-Americano expuseram desde Georgina de Albuquerque, que foi uma das precursoras entre as mulheres artistas no Brasil, até Regina Silveira, que viria a se tornar um dos nomes mais conhecidos da arte contemporânea do país.



Figura 22 – Raquel FORNER (Argentina, 1902 – 1988), *Ciclo marino* [sem data]  
Fonte: Catálogo do Salão Pan-Americano, 1958  
Fotografia: Diego Beck.

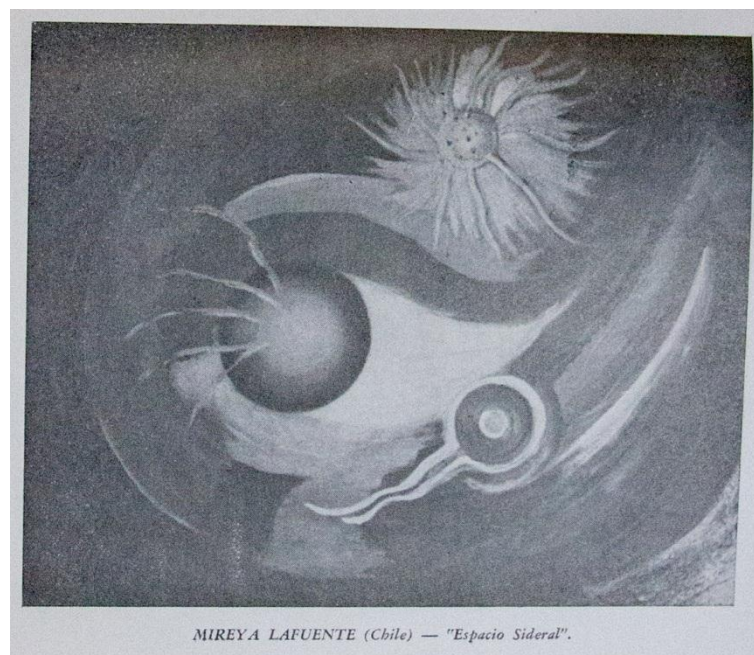


Figura 23 – Mireya LAFUENTE (Chile, 1905 – 1976), *Espacio sideral* [sem data].

Fonte: Catálogo do Salão Pan-Americano, 1958.

Fotografia: Diego Beck.

Pintura era a categoria que, tradicionalmente, mais apresentava competidores, entre homens e mulheres. Do total de artistas mulheres, 31 competiram duas ou mais vezes no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul em Pintura. A tabela 1 mostra as que expuseram três ou mais vezes.

Artista	Salões de que participou
Alice Soares	3 <sup>o</sup> , 4 <sup>o</sup> , 5 <sup>o</sup> , 6 <sup>o</sup> , 7 <sup>o</sup> , 8 <sup>o</sup> , 9 <sup>o</sup>
Alice Ester Brueggemann	4 <sup>o</sup> , 5 <sup>o</sup> , 6 <sup>o</sup> , 7 <sup>o</sup> , 8 <sup>o</sup>
Amelia Pastro Maristany	1 <sup>o</sup> , 2 <sup>o</sup> , 3 <sup>o</sup> , 4 <sup>o</sup>
Edla H. da Silva	4 <sup>o</sup> , 5 <sup>o</sup> , 8 <sup>o</sup> , 9 <sup>o</sup>
Hilda Goltz	1 <sup>o</sup> , 2 <sup>o</sup> , 3 <sup>o</sup> , 6 <sup>o</sup>
Judith Fortes	1 <sup>o</sup> , 2 <sup>o</sup> , 4 <sup>o</sup> , 5 <sup>o</sup>
Maria Margarida de Lima Soutello	1 <sup>o</sup> , 2 <sup>o</sup> , 5 <sup>o</sup> , 8 <sup>o</sup>
Colette Pujol	4 <sup>o</sup> , 5 <sup>o</sup> , 8 <sup>o</sup>
Gizah Nogueira Tavares	6 <sup>o</sup> , 7 <sup>o</sup> , 8 <sup>o</sup>
Haydéa Santiago	1 <sup>o</sup> , 2 <sup>o</sup> , 8 <sup>o</sup>
Hilda Helena Eisenlohr Campofiorito	4 <sup>o</sup> , 5 <sup>o</sup> , 7 <sup>o</sup>
Marta de Wagner-Schidrowitz	1 <sup>o</sup> , 2 <sup>o</sup> , 3 <sup>o</sup>
Regina Liberalli	1 <sup>o</sup> , 2 <sup>o</sup> , 4 <sup>o</sup>

Tabela 1 – Participação das artistas nos Salões de Belas Artes do RS – Categoria Pintura.

As seis artistas que mais concorreram nessa categoria diplomaram-se no Instituto de Artes. A mais presente foi Alice Soares, sete vezes, do 3º ao 9º Salões. Como um artista podia competir em várias categorias em um mesmo Salão, ela, em várias edições, apresentou trabalhos em Pintura e Desenho. Ao todo, fazendo esse cruzamento, Alice e Hilda Goltz foram as artistas mulheres que mais disputaram prêmios nos Salões de Belas Artes do RS, 12 vezes.

Alice Soares e Alice Brueggemann, que registra cinco participações em Pintura, mantiveram um ateliê conjunto, por mais de 40 anos. Ambas eram egressas do IA. Alice Soares lecionou na Instituição de 1945 a 1978, tornando-se uma das primeiras professoras mulheres. Sobre o início da carreira, ela comentou, anos mais tarde:

A gente caminhou a passos comedidos. Servimos, no entanto, como exemplo a tantas outras que seguiram a carreira artística. Fomos as primeiras a ter atelier, hoje são muitas. Quando começamos a fazer arte em Porto Alegre, havia só artistas homens, e as mulheres... citamos duas: Clara Comte e Luiza Prado (BRITES, 1998, p. 8).

Alice Soares foi, também a artista mais constante em Desenho, uma categoria com poucas competidoras, conforme pode ser verificado no gráfico 5. Apesar de ser uma categoria constante nos Salões, nem sempre contou com competidoras mulheres, como mostra o gráfico 5.

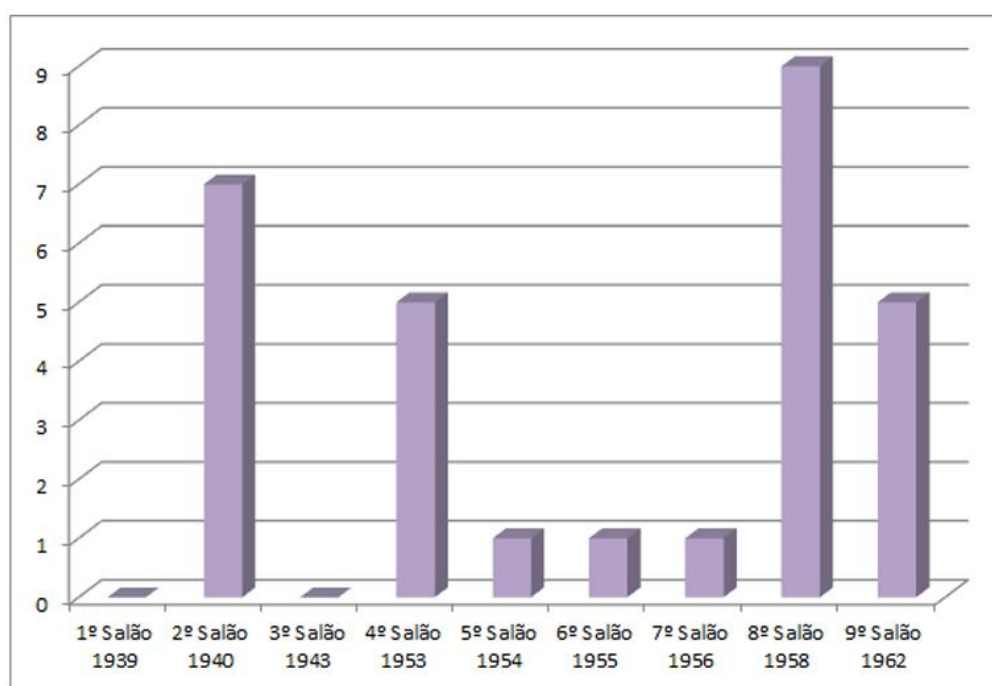


Gráfico 5 – Número de artistas mulheres – Categoria Desenho.

Gravura não esteve em competição nas edições 2 e 3 do Salão. Em geral, o número de artistas era baixo; se forem computadas somente as mulheres, menor ainda (gráfico 6). O Salão Pan-Americano registrou 9 mulheres, o que poderia ser considerado um número diferenciado pelas características do evento, que contava com a presença de muitos artistas, inclusive de outros países. No entanto, esse crescimento se acentuou no 9º Salão, quando a participação das artistas mulheres em Gravura saltou para 15 – havia 5 homens com obras competindo. Foi a categoria com mais mulheres concorrendo no último Salão de Belas Artes. O aumento da presença dessa categoria nos Salões a partir de 1958 foi percebido por Krawczyc (1997). Para o autor, uma possível explicação é a divulgação por parte do Clube de Gravura de Porto Alegre.

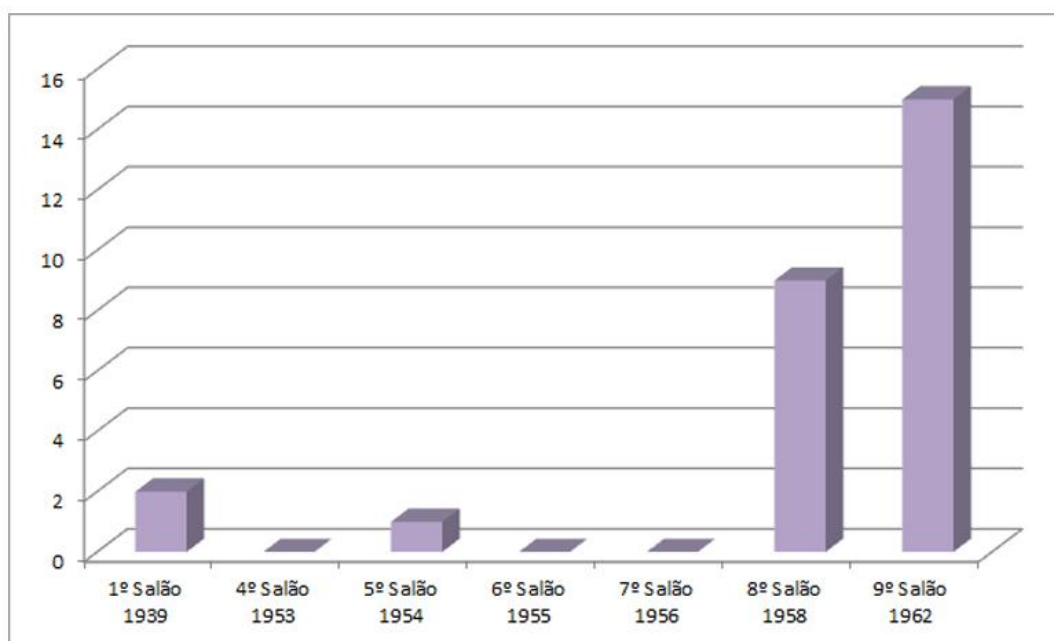


Gráfico 6 – Número de artistas mulheres – Categoria Gravura.

A crescente participação das artistas residentes no Rio Grande do Sul e a constância de algumas delas nos Salões denotam, como já havia apontado Simioni (2008), o desejo de seguir como profissionais. Mas aquela velha visão da mulher, voltada para o lar, persistiu por muitos anos. Uma pesquisa feita por Cátia Silene Kupssinkü e Claudia Schemes sobre a representação da mulher da *Revista do Globo*, quinzenário de grande sucesso local, mostra que as mulheres eram retratadas como frívolas e desocupadas. Um texto da década de 1940 descrevia o que seria o cotidiano feminino:

E quando não tem disposição para o tricô, nem para o trote no telefone, nem para a ginástica, a mulher fica deitada na cama, ou ao pé da janela pensando. De todas as coisas que a mulher faz quando não tem o que fazer sem dúvida, a que mais faz é não fazer nada (REVISTA DO GLOBO apud KUPSSINKÛ; SCHEMES, 2012).

Em entrevista a Joaquim da Fonseca, em 4 de fevereiro de 1998, Alice Brueggemann conta como foi sua entrada no IA:

Não me lembro que tivesse algum interesse especial pelo desenho, ou pela arte, quando criança, que pudesse ser chamado de vocação [...] Minhas irmãs casaram na mesma época, com apenas uma semana de diferença. Com isso, meus pais acharam que eu devia ter algo para fazer, além de simplesmente ficar em casa. Essa foi a razão de eu ter ido para o Instituto de Belas Artes (ALICE BRUEGGEMANN & ALICE SOARES, 1998, p. 27).

Esse relato mostra a visão que se tinha das mulheres que estudavam arte, como já foi referido. Os pais não queriam que Alice ficasse sem fazer nada; o curso de artes seria como uma opção para cultura geral, algo para preencher o tempo. A própria artista disse que não via em si uma inclinação para essa área, mas com o estímulo de alguns professores, entre os quais cita Ado Malagoli, ela desenvolveu sua carreira.

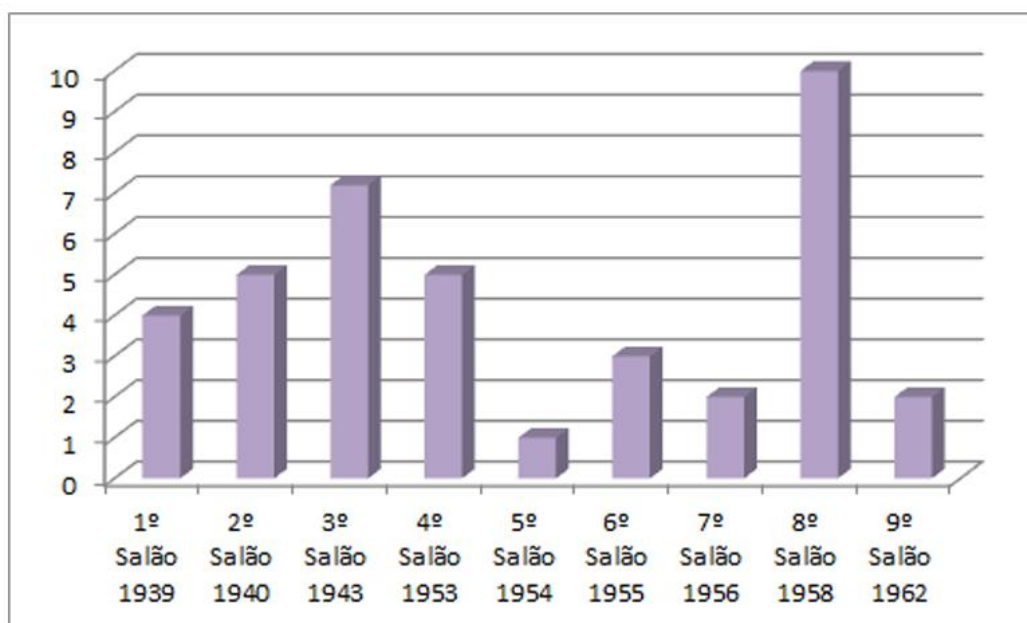


Gráfico 7 – Número de artistas mulheres – Categoria Escultura.

Escultura sempre teve competidoras mulheres nos Salões, embora muitas vezes em pequeno número, como pode ser verificado no gráfico 7. Era uma categoria em que se destacavam as artistas locais.

No 3º Salão, um fato inusitado. Nessa categoria, tradicionalmente “masculina”, concorreram sete artistas mulheres, todas do Rio Grande do Sul, e dois homens. Uma das explicações pode ser o início da diplomação das primeiras turmas de Escultura do Instituto de Artes, em 1940, e a busca por espaço e reconhecimento dessas artistas recém-formadas. Das sete concorrentes, quatro diplomaram-se no IA. O professor de Escultura, Fernando Corona, era um incentivador das discentes, como se percebe em artigos de jornais e nos seus diários, disponíveis no Arquivo Histórico do IA. Um exemplo é a nota sobre a exposição de Alice Brueggemann, Cristina Balbão, Alice Soares, Dorotéia Pinto e Leda Flores (figura 24). Não há um tom de condescendência ou busca por especificidades “femininas”. Pelo contrário, ele destaca que, nas obras em exposição na Galeria do Correio do Povo, o público encontrará não “o que vê comumente” nas galerias, mas que, no trabalho de suas ex-alunas, “Cada centímetro quadrado desenhado, pintado ou modelado tem a expressão mais pura da arte” (CORONA, 1947).

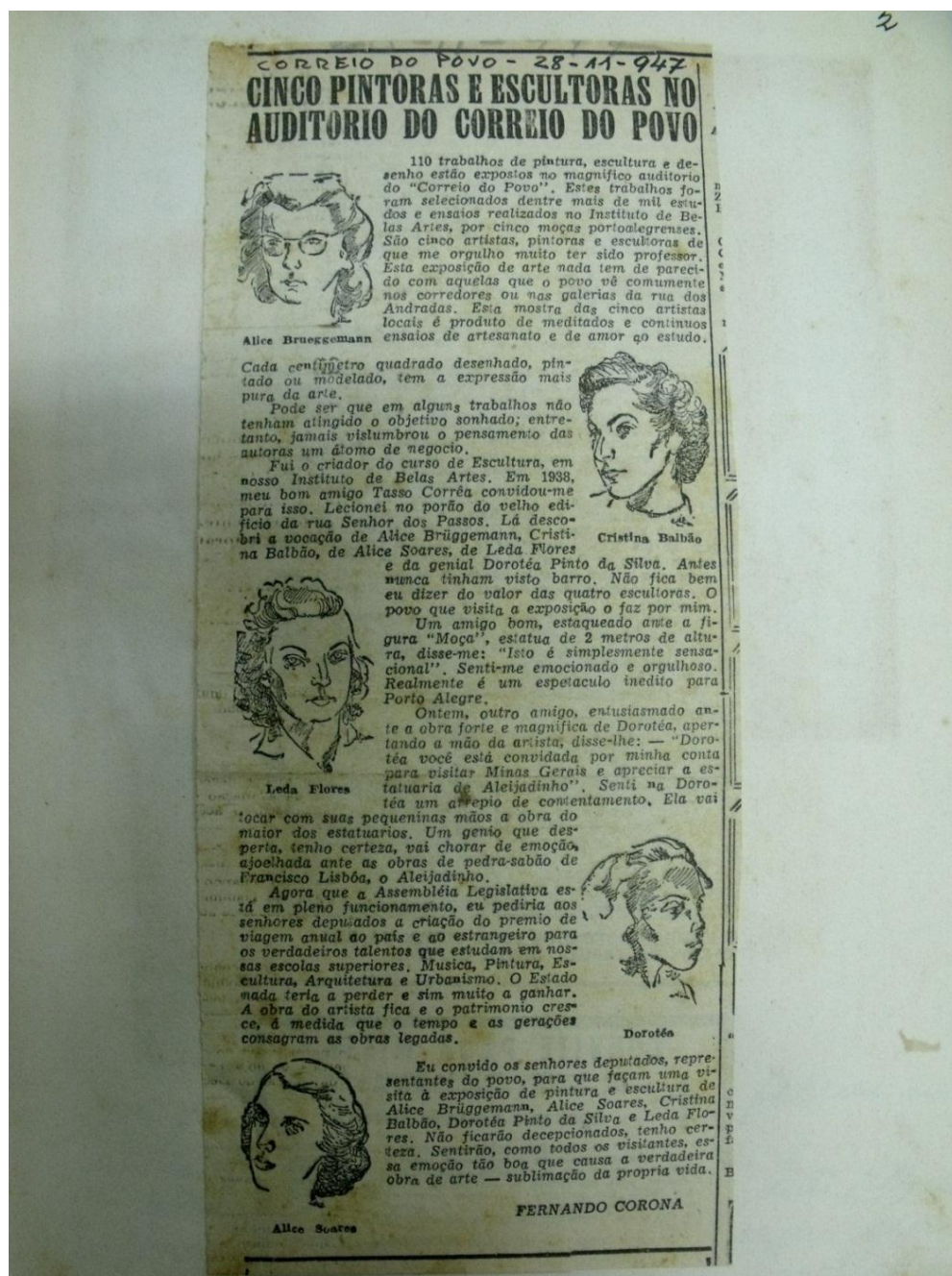


Figura 24 – Artigo de Fernando Corona sobre cinco pintoras e escultoras.  
 Fonte: Correio do Povo, 28 nov. 1947, Arquivo Histórico do IA  
 Fotografia: Elvio Rossi.

Cristina Balbão (1917 – 2007), a primeira mulher a formar-se em Escultura no Rio Grande do Sul, ganhou uma das medalhas de bronze, com o gesso *Velho com lenço*. Cristina ingressaria no corpo docente do Instituto em 1944, como professora de Escultura, e faria parte do júri em cinco edições do Salão (da 5ª à última). Estudou na Argentina e na Europa e participou de coletivas e salões (ROSA; PRESSER, 2000; FRANTZ, 2005). Voltou-se desde cedo para o magistério e para as atividades administrativas como funcionária do Margs. Sua produção em pintura,



desenho e escultura é pouco conhecida (GOMES, 2012). Exemplos são as figuras 25 e 26. Alice Brueggemann disse que, quando se formou, o caminho era ser professora, mas quem a desviou foi Cristina, que teria dito: “Deus te livre, Alice, não entra por esse caminho [...] leva a ser unicamente professora e fim de linha [...] Não cai nessa. Já existem muitas professoras [...] deixa o barco correr e vai trabalhar na tua pintura” (ALICE..., 1998, p. 27-28).



Figura 25 – Cristina BALBÃO (1917 – 2007), *Sem título* [sem data].  
Gesso, 33cm x 24cm x 26cm  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA-UFRGS  
Fonte: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Figura 26 – Cristina BALBÃO (1917 – 2007), *Desenho de modelo*, 1946.  
Sala de Arte de Porto Alegre  
Fotografia: Paulo Gomes

A categoria Arte Decorativa ganhou destaque nos salões nacionais a partir do século XX, com a valorização de elementos da fauna e da flora nacionais. As obras tinham como objetivo um uso prático, como painéis, vitrais, vasos e mobiliário. (VIANA, 2012). No Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, sempre houve trabalhos nessa categoria, muitas vezes identificados como “vaso marajoara”, “prato marajoara” ou outros temas ligados à natureza tropical. O gráfico 8 mostra o número de artistas mulheres em Arte Decorativa.

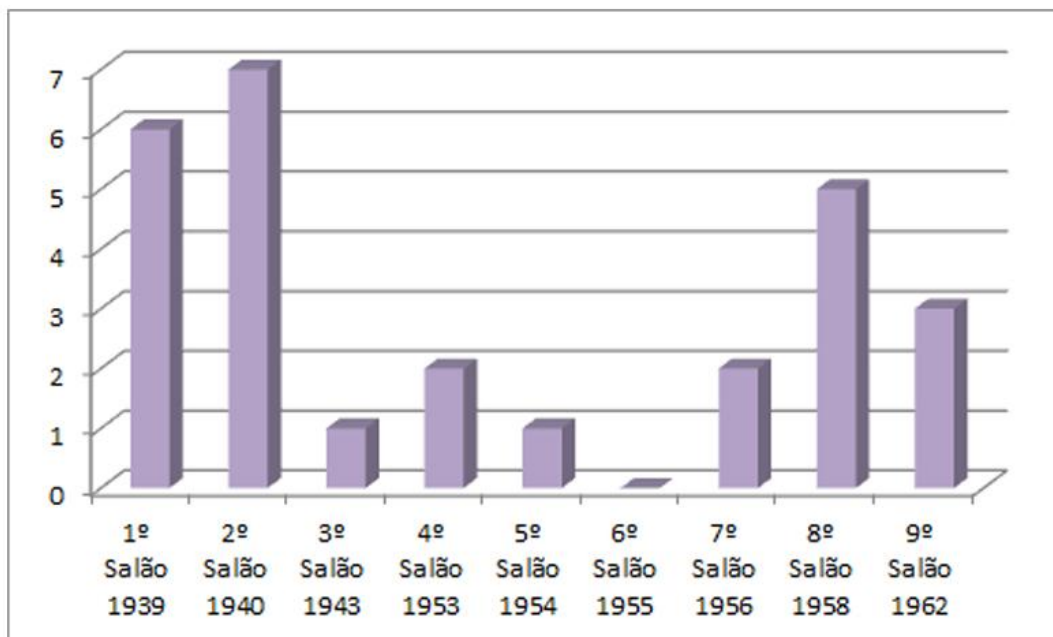


Gráfico 8 – Número de artistas mulheres – Categoria Arte Decorativa.

Nos dois primeiros Salões de Belas Artes do Rio Grande do Sul, a predominância era das artistas mulheres nessa categoria. No 4º e no 8º Salões, a situação se inverteu. Não houve competidoras em Arte Decorativa no 6º Salão, e, no 9º, apenas as artistas mulheres expuseram obras em Arte Decorativa. A partir do 4º Salão, todas as artistas competindo nessa categoria foram ex-alunas do Instituto de Artes.

As mulheres apresentavam trabalhos desde pequenos tamanhos, como a jarra *Sete destinos*, de Hilda Goltz, no 5º Salão, até painéis em cimento, como foi o caso de Dolores Angela Rodrigues, no 1º Salão. Pintora e ceramista, Hilda diplomou-se no Instituto de Artes em 1940. Foi premiada no Salão Nacional de Belas Artes, participou do Salão Nacional de Arte Moderna (RJ) e da II Bienal de São Paulo. Lecionou na Escola de Belas Artes da UFRJ (ROSA; PRESSER, 2000). O professor Fernando Corona, que ensinava modelagem e escultura no IA, despertou em muitos alunos o interesse pela matéria-prima barro. Hilda também teve aulas com a artista alemã Luise Endter (? – 19?), que chegou a Porto Alegre em 1929 e que trabalhava uma nova visão da cerâmica, mais artística e menos utilitária (BERGER, 2011). Luise participou das primeiras edições do Salão, com obras em cerâmica na categoria Arte Decorativa. Berger (2011) informa que Hilda e Endter se tornaram sócias e produziram peças que chegaram ao mercado de Rio de Janeiro e São Paulo.

### 3.2.3 As premiações

O desempenho das artistas e as premiações dependiam, obviamente, do júri, que era predominantemente masculino. Durante quase duas décadas, da primeira à penúltima edição, o diretor do Instituto de Artes, Tasso Corrêa, foi o organizador e presidente do Salão. A nona e última edição foi presidida pela primeira mulher a dirigir o IA, Aurora Eboli Desidério (? – 19?).

Em todas as edições, o júri foi composto, basicamente, por professores do IA e, eventualmente, por convidados externos. De 1939 a 1958, o professor Ernani Dias Corrêa, irmão do diretor, fez parte do júri. Nas primeiras quatro exposições, todos os jurados eram homens. Isso só mudou no 4º Salão, em 1953, com a presença da arquiteta Vera Fabrício<sup>54</sup> (1929 – ), no júri dessa categoria específica. Cristina Balbão, ex-aluna do Instituto e professora da instituição desde 1944, participou dos júris do 5º ao 9º Salões.

Em 1958, o 8º Salão<sup>55</sup> foi organizado de maneira ampliada, nas comemorações do cinquentenário do IA. Com o nome de 1º Salão Pan-Americano, tinha como objetivo trazer artistas de outros países do continente. Cristina Balbão fez parte do júri de premiação geral e Vera Fabrício (agora “de Carvalho”), do júri da Seção de Arquitetura e Urbanismo. O 9º e último Salão também contou com duas mulheres no júri, Cristina Balbão e outra professora e ex-aluna do IA, Alice Soares.

Os catálogos eram distribuídos no lançamento dos Salões. Chama atenção, nos catálogos das seis primeiras edições, que, junto do nome e do estado de residência, constam informações sobre as premiações anteriores dos artistas. Em um espaço em que são buscadas a legitimação e a reafirmação do status de artista junto aos pares e ao público, não é um dado irrelevante e pode ser uma indicação de que essas premiações pesavam na decisão do júri. Era uma desvantagem para artistas iniciantes, caso de boa parte das egressas do Instituto de Artes.

Nos catálogos dos Salões de número 5, 6 e 9, não foram reproduzidas imagens de obras. Nos demais, essas obras, em sua maioria, eram de professores do Instituto de Artes. Era um destaque a mais para obras que disputavam prêmios do

---

<sup>54</sup> Natural do Rio de Janeiro, aos 84 anos Vera Fabrício é a arquiteta e urbanista há mais tempo em atividade no Rio Grande do Sul, conforme o Conselho de Arquitetura e Urbanismo do estado.

<sup>55</sup> Há uma divergência quanto à numeração. Círio Simon utiliza IX Salão, seguindo as atas preparatórias documentadas no Arquivo Histórico do IA. Sigo, neste trabalho, a numeração escolhida por Krawczyk (1997) e registrada pelo próprio Salão, que numerou o evento de 1962 como 9º.

júri e um sinal de distinção para os artistas escolhidos. Algumas mulheres conseguiram essa distinção no 2º, no 3º e no 8º Salões – neste, três estrangeiras.

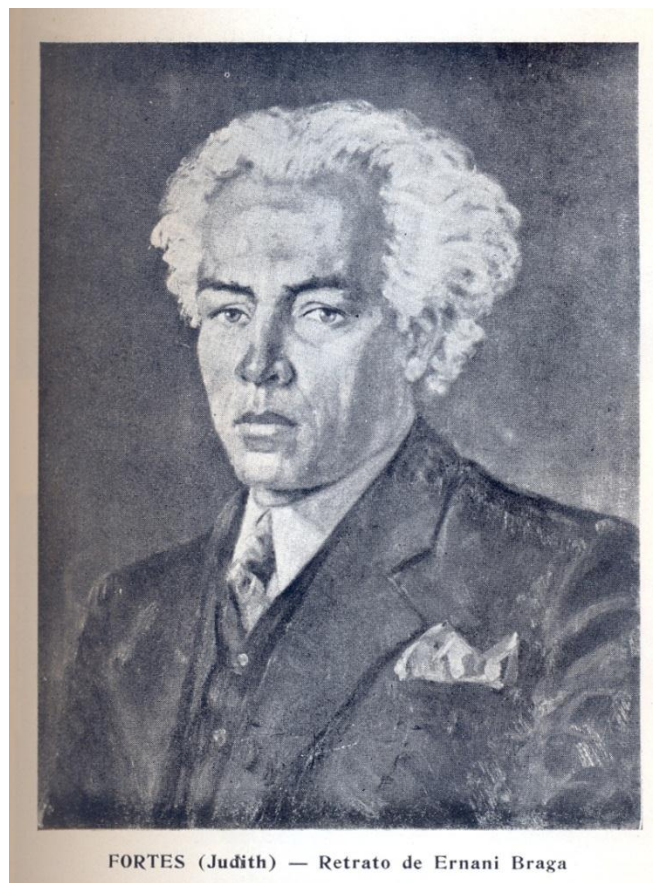


Figura 27 – Judith Fortes (1896 – 19??), *Retrato de Ernani Braga* [sem data]  
Fonte: Catálogo do 2º Salão de Belas Artes, 1940.  
Fotografia: Diego Beck.

Vera Wiltgen (1912 – 1992) teve três trabalhos reproduzidos, em dois Salões, sempre com Arte Decorativa. Diplomada pelo IA em 1938, desenvolveu carreira como desenhista e pintora. Pintou os painéis do Palácio do Comércio de Rio Grande, em um total de 25 metros quadrados. Ao longo da carreira, participou de diversas exposições coletivas e individuais. Nos anos 1950, ilustrou livros didáticos (ROSA; PRESSER, 2000). Em 1941, uma nota do jornal *O Imparcial*, do Rio de Janeiro, mostra que Vera já havia conquistado algum reconhecimento. É informado que a artista concorre pela primeira vez no Salão Nacional de Belas Artes e fica clara a importância dada às premiações nos salões de artes.

# PINTURA



*A artista gaucha Vera Wiltgen concorre, pela primeira vez, ao Salão Nacional de Belas Artes. E o faz apresentando três magníficos trabalhos, um dos quais é "Painel decorativo" que se vê no "cliché" acima. Veré Wiltgen é detentora, já, da Menção Honrosa e da Medalha de Prata do Salão de Belas Artes do R. G. do Sul*

Figura 28 – Nota sobre Vera Wiltgen, jornal *O Imparcial*, RJ.  
31 out. 1941

Fonte: Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital Brasileira<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=107670\\_04&pagfis=7478&pesq=&esrc=s&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=107670_04&pagfis=7478&pesq=&esrc=s&url=http://memoria.bn.br/docreader#)>. Acesso em: 20 nov. 2013.



Figura 29 – Vera WILTGEN (1912 – 1992), *Tucanos* [sem data].  
Painel decorativo  
Fonte: Catálogo do 3º Salão de Belas Artes, 1943.  
Fotografia: Diego Beck.

As relações de força simbólica nos salões eram objetivas, e os artistas sabiam qual era o gosto do júri e o que seria consagrado por ele. De acordo com Icleia Cattani (2006), não se pode pensar em salões de maneira isolada, pois eles fazem parte do sistema das artes. Portanto, afirma a autora, deve-se considerar o circuito global de produção, distribuição e consumo dos objetos de arte. Em um sistema em que o valor de troca se sobrepõe ao valor de uso, um objeto pode ser elaborado especificamente para um salão de arte. Por esse motivo, o que era apresentado no salão não representava, necessariamente, a produção de determinado artista, mas uma adequação a determinado salão.

Flávio Krawczyk (1997, p. 39) ressalta que “[...] a chave para a compreensão do conservadorismo (e de sua posterior ruptura) nos salões do Instituto está no processo de escolha dos jurados, já que o perfil do júri molda o salão”. O autor especula se esse conservadorismo seria responsável pelo grande número de obras

e artistas rejeitados para exporem nos salões do Instituto<sup>57</sup> e impediria a entrada de novas experiências estéticas, o que começaria a se modificar na década de 1950. Maria Lúcia Kern (2007) afirma que o IA e a crítica de arte local lideraram a resistência ao modernismo no Rio Grande do Sul.

Paulo Gomes (2012, p. 73) não corrobora essa opinião. Para o autor, não se pode afirmar que houve, necessariamente, “uma disputa entre academismo e modernismo na Escola de Artes”. Em sua análise, o que aconteceu foi um processo de constituição de um caminho da arte do Rio Grande do Sul, tendo à frente o IA, “[...] determinado pela predominância da temática urbana, pautado nas regras da boa pintura, fundado no desenho rigoroso e no colorido controlado”. O processo de modernização do campo artístico no Rio Grande do Sul, como de resto em todo o Brasil, deu-se por transições, e não por rupturas.

Como já foi abordado, a partir da observação dos catálogos, as obras das mulheres não diferiam daquelas apresentadas pelos homens nos Salões de Belas Artes do RS. Obviamente, seria questionável afirmar, sem qualquer dado que o corroborasse, que não foram premiadas pelo fato de serem mulheres.

A lista com as premiadas está no Apêndice C. Ela mostra que as artistas receberam 51 premiações nas nove edições do Salão. Foram 11 medalhas de prata, 3 pequenas medalhas de prata, 23 bronzes, 2 Prêmios Honra Cidade de Porto Alegre e os restantes, prêmios oferecidos por instituições, geralmente bancos. Alice Soares foi a artista mulher que mais recebeu premiações, seis no total, entre medalhas de prata, bronze e prêmios concedidos por instituições.

Uma única mulher recebeu medalha de ouro: Dorotéa Vergara (1923 – ), no Salão Pan-Americano, com a escultura *Figura feminina*. Escultora e desenhista, ela foi aluna do IA entre 1944 e 1947 e lecionou na instituição, substituindo Fernando Corona (GOMES, 2012). No artigo de Corona, de 1947 (figura 23), Dorotéa foi uma das artistas citadas. Escrevia o professor que um amigo, entusiasmado, afirmava que ela precisava ir a Minas Gerais conhecer as obras de Francisco Antônio Lisboa, o Aleijadinho. No ano seguinte, em viagem de estudos, isso se concretizou (figura 30).

---

<sup>57</sup> Era comum os catálogos trazerem dados sobre o total de obras inscritas; a diferença entre esse número e o de artistas selecionados para as exposições dava a dimensão da quantidade de rejeitados. Devido à dificuldade de acesso a informações sobre os inscritos, não foi possível saber se havia entre eles grande número de artistas mulheres. Krawczyc (1997) acredita que muitos eram artistas que buscavam inovação e experimentações formais e estéticas, o que não se adequaria ao que o autor denomina de perfil mais conservador do júri.





Figura 30 – Fernando Corona e Dorotéa Vergara em Congonhas, 1948.

Biblioteca do IA-UFRGS  
Fonte: Prof. Círio Simon<sup>58</sup>.

Entre as artistas, Alice Soares foi a mais premiada, recebeu duas medalhas de prata, uma de bronze, um Prêmio Banco Industrial e Comercial do RS e dois prêmios aquisição. Hilda Goltz foi a segunda, conquistando duas medalhas de bronze e um prêmio aquisição. Nas páginas seguintes, são apresentadas imagens de obras premiadas nos Salões.

A observação do número de mulheres que disputaram os Salões e das premiações, comparando-se os mesmos dados com os dos artistas homens e o total de prêmios distribuídos, permite inferir que as artistas não foram preteridas, ao menos não de maneira evidente, por parte do júri. Os Salões eram, para os artistas, um espaço privilegiado de legitimação e busca por reconhecimento. Para as

---

<sup>58</sup> Disponível em: <<http://profciriosimon.blogspot.com.br/2010/05/niemeyer-em-porto-alegre-04.html>>. Acesso em: 21 nov. 2013.

mulheres, no período estudado, e principalmente na primeira metade do século XX, talvez um dos únicos meios de se fazer conhecer profissionalmente.

Os anos 1960 estavam começando quando aconteceu a última edição do Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Dois anos depois, em 1964, aconteceria o golpe civil-militar. Tempos de mudanças. Várias das artistas que participaram dos Salões conseguiram seguir uma carreira; algumas entraram para o registro da história; algumas ainda são lembradas; a maioria foi excluída da memória.



Figura 31 – Salão Pan-Americano, 1958; ao centro, a *Figura feminina*, de Dorotéa Vergara.  
Fonte: Arquivo Histórico do IA-UFRGS.

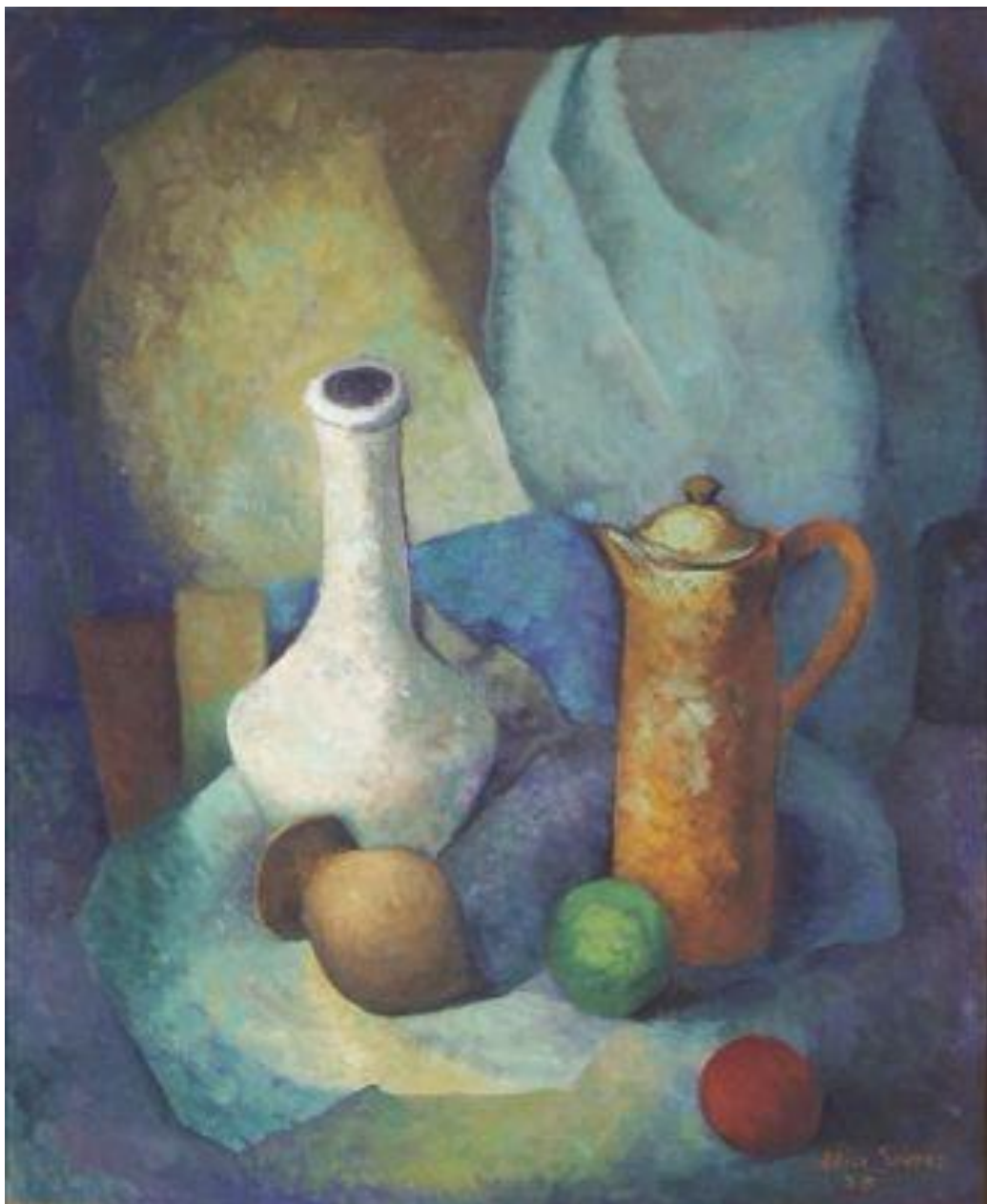


Figura 32 – Alice SOARES (1917 – 2005), *Natureza-morta*, 1953.

Óleo sobre tela, 62cm x 52cm

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA-UFRGS

4º Salão de Belas Artes do RS, Prêmio Banco Industrial e Comercial do Sul e Medalha de Bronze

Fonte: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Figura 33 – Hilda GOLTZ (1908 – 2009), *Sete destinos*, 1954.  
Cerâmica, 36cm x 29cm x 23cm  
5º Salão de Belas Artes do RS, Prêmio Aquisição Banco Agrícola Mercantil  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA-UFRGS  
Fonte: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Figura 34 – Alice BRUEGGEMANN (1917 – 2001), *Menino lendo*, 1954.

Óleo sobre tela, 65cm x 54cm

5º Salão de Belas Artes do RS, Prêmio Aquisição Banco Nacional  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA-UFRGS

Fonte: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Figura 35 – Caterina BARATELLI (? – 1988), Figura em roxo [sem data].  
Salão Pan-Americano, a artista recebeu medalha de bronze pelo quadro *Natureza-morta*.  
Fonte: Catálogo do Salão Pan-Americano, 1958  
Fotografia: Diego Beck.

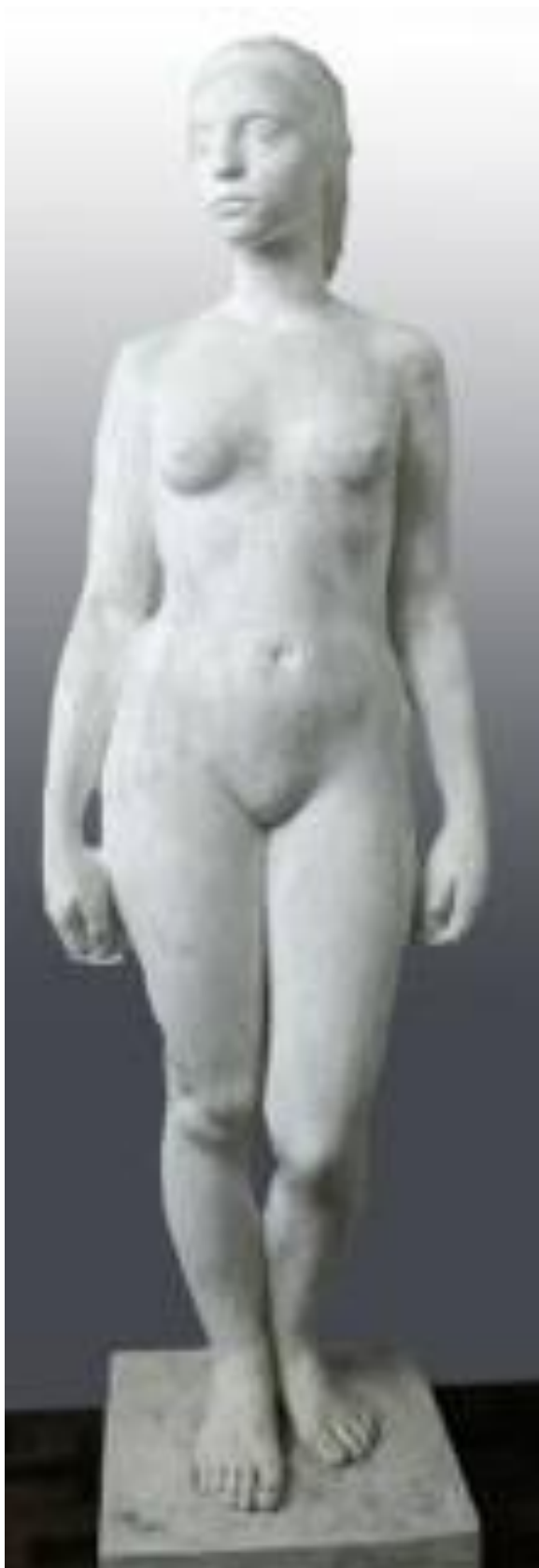


Figura 36 – Dorotéa VERGARA (1923), *Figura feminina*, 1958.  
Gesso, 210cm x 65cm x 35cm  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA-UFRGS  
Salão Pan-Americano, Medalha de Ouro  
Fonte: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Figura 37 – Gizah Nogueira TAVARES (? – ?), *Mãe do céu*, 1958.  
Óleo sobre tela, 60cm x 52cm  
Salão Pan-Americano, Medalha de Bronze  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, IA-UFRGS  
Fonte: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo



#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo inicial desta monografia era o de levantar elementos sobre a participação das artistas mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Para isso, foi feito um levantamento de dados nos catálogos, juntamente com uma breve pesquisa sobre o Instituto de Artes, promotor do evento, única instituição a oferecer curso superior de artes no estado e uma das principais instâncias de legitimação do sistema das artes local no período.

Considero relevante a presença das artistas mulheres, que se deu em todas as edições. A média, entre todos os Salões, foi de 27,8% em relação aos artistas homens, chegando ao ápice na última edição, em 1962, com 41%. A presença de artistas locais, homens e mulheres, aumentou em relação à de artistas de outros estados à medida que o Salão se desenvolveu, o que é explicável até mesmo por uma questão logística.

A pesquisa bibliográfica desenvolvida para este trabalho mostrou que as condições de aprendizado eram muito diferenciadas para homens e mulheres desde os primórdios dos cursos e das escolas de artes até o século XIX. O ensino, de modo geral, não era considerado coisa de mulher. No século XIX, as mulheres enfrentavam, ainda, as restrições impostas para assistir às aulas de modelo vivo, fundamentais para o desenvolvimento técnico. O Instituto de Artes, frequentado, no período pesquisado, por uma grande maioria de alunas, apesar das dificuldades iniciais, como falta de espaço e professores, ofereceu a homens e mulheres as mesmas condições de ensino, pelo que se pode apreender dos relatórios dos professores Libindo Ferrás e Francis Pelichek.

Ainda que muitas das alunas tenham procurado o IA como um complemento, como cultura geral, o fato é que, das cerca de 500 diplomadas entre 1916 e 1962, em torno de 40 participaram dos Salões. Não é um número irrelevante se forem consideradas as condições objetivas, de uma sociedade que ainda esperava das mulheres apenas que se tornassem boas esposas e mães. Como bem situa Brites (1998), sobre as primeiras décadas do século XX, “[...] a sociedade local, à época, via a arte para as mulheres como uma prenda a mais para complementar seu dote. Assim, desconsiderava-se o potencial artístico das estudantes que poderiam encaminhar-se a uma atividade de artista profissional” (ALICE..., 1998, p. 8).

Não foram encontrados indícios de uma divisão, ainda que informal, de temas “femininos” e “masculinos” nos Salões. Basicamente, mulheres e homens apresentaram obras com a mesma temática, em que predominavam retratos, paisagens, naturezas-mortas e cenas do cotidiano. O que se percebeu foi a ausência total das mulheres em Arquitetura. Essa, claramente, não era uma profissão para mulheres. Apesar disso, havia uma jurada mulher nessa categoria, Vera Fabrício.

Em que pese o Salão ter apresentado, ao longo de nove anos, um júri de composição predominantemente masculina, a pesquisa feita a partir da tabulação das informações constantes nos catálogos não observou que as mulheres tenham sido preteridas nas premiações. Dos pouco mais de 200 prêmios distribuídos, as mulheres receberam 50, ou seja, 25%, o que condiz com a média de participação nos Salões.

No período abarcado pelo Salão, de 1939 a 1962, houve muitas mudanças no sistema das artes nacional e local. Nos anos 1940, foram criados o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo; a Bienal de São Paulo, em 1951. No Rio Grande do Sul, o sistema, antes basicamente restrito ao Instituto de Artes, ao Salão de Belas Artes e ao Salão da Chico Lisboa, foi ampliado com criação, entre outros, do Museu de Arte do Estado (1951) e de galerias.

Quanto às mulheres, nessas pouco mais de duas décadas, registram-se mudanças do ponto de vista institucional – por exemplo, com as mudanças no Código Civil, passaram de legalmente “incapazes” a colaboradoras dos encargos da família –, econômico e social. A partir dos anos 1950, começaram a ingressar, efetivamente, no mercado de trabalho.

Obviamente, essa passagem não se deu de forma tranquila. Novos medos foram incutidos nessa mulher que saía dos limites do lar. Artigo da revista *O Cruzeiro*, de 1955, alertava que o marido, sentindo-se abandonado, poderia procurar outra; a saúde da mulher poderia ser prejudicada; se não tivesse empregada para ajudá-la nas tarefas da casa, iria tornar-se “neurastênica” e faria todos sofrerem com seu mau humor (LUCA, 2012). Apesar dos prognósticos pouco alentadores, as mulheres seguiram em frente e outras profissões, além do magistério, passaram a ser socialmente aceitas.

Observa-se, entre as artistas mulheres que participaram dos Salões, diplomadas do Instituto de Artes, nomes como os de Vera Wiltgen, Alice Soares,

Alice Brueggemann, Leda Flores, Hilda Goltz, Sônia Ebling, Regina Silveira, Zoravia Bettiol, que desenvolveriam carreira nas décadas seguintes. Um futuro estudo poderia buscar compreender as relações entre as mudanças protagonizadas pelas mulheres na sociedade brasileira no período, em uma busca mais efetiva por profissionalização, e a entrada mais efetiva e o reconhecimento das artistas no sistema local.

Ao realizar o levantamento para esta pesquisa, chamou atenção que poucos nomes das artistas que participaram dos Salões são lembrados fora do espaço estritamente acadêmico. De muitas delas, há apenas o registro da participação em salões de arte; não se sabe data de nascimento ou morte. Pressupõe-se que, se participaram de várias edições de uma competição de arte, pretendiam reconhecimento, legitimação entre seus pares; uma carreira, enfim. O que restou da maioria das artistas nascidas no final do século XIX ou início do XX resume-se a verbetes de poucas linhas no *Dicionário Brasileiro de Artes Plásticas*, de 1973. Edições posteriores de publicações similares as ignoraram.

Algumas artistas apareçam com o nome modificado, em diferentes catálogos, possivelmente porque se casaram. No período estudado, o casamento ainda era visto como uma finalidade, uma meta a ser alcançada pelas mulheres; pode também ter sido uma das causas para o abandono de carreiras incipientes.

As mulheres produtoras de arte existiram, ao longo de séculos, apesar dos obstáculos e dos preconceitos. Pintaram, desenharam, esculpiram e foram esquecidas. Houve, sim, artistas mulheres reconhecidas em seu tempo, mas restam apagadas na maior parte da escrita da história da arte, uma decorrência do silenciamento a que foi submetida a maioria das mulheres, relegadas à casa, à vida privada. O levantamento feito nesta pesquisa foi uma pequena contribuição ao trazer alguns desses nomes e buscou jogar luz sobre aspectos das condições de formação das artistas mulheres em determinado período. Enquanto as artistas mulheres não aparecerem, ou forem citadas em um capítulo especial, não integradas à narrativa geral da história da arte, parece-me que esse tema não estará esgotado.

## REFERÊNCIAS

- ADÉLAÏDE LABILLE-GUIARD. The J. Paul Getty Museum. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=3586>>. Acesso em: 22 nov. 2013.
- ALEXANDRE, Monique. Early christian women. In: DUBY, Georges; Michelle, PERROT. *A history of women: from ancient goddesses to Christian saints*. Translated by Arthur Goldhammer. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- ALPERS, Svetlana. Art History and its exclusions: the example of Dutch Art. In: BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. *Feminism and Art History*. Oxford: Westview, 1982. p. 183-199.
- A MAIOR exposição de artes plásticas já realizada em Porto Alegre. *Correio do Povo*, ano XLV, n. 266, p. 5, 10 nov. 1939.
- ANÔNIMO. *Gilgamesh*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- AURICCHIO, Laura. Eighteenth-Century Women Painters in France. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000—. Disponível em: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/18wa/hd\\_18wa.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/18wa/hd_18wa.htm)>. Acesso em: 25 nov. 2013.
- AYALA, Walmir (Org. dos vol. 3 e 4). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos: arquitetura, escultura, pintura, desenho, gravura, artes aplicadas*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- BAILEY, John. Initiation and the primal woman in Gilgamesh and Genesis 2-3. *Journal of Biblical Literature*, v. 89, n. 2, p.137-150, jun. 1970.
- BERGER, Rejane de Fátima Devicari. *Cerâmica no Rio Grande do Sul: a trajetória de Tania Resmini*. Santa Maria: 2011. 120f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, 2011.
- BÍBLIA. 1 Coríntios. Português. *Bíblia*. Capítulo 1, vers. 3. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/1co/11>>. Acesso em: 5 nov. 2013.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- BORZELLO, 2000. *A world of our own: women as artists*. London: Thames & Hudson, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BRASIL. Decreto-lei 3.200, de 19 de abril de 1941. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

BRITES, Blanca. Nossas Alices. ALICE BRUEGGEMANN & ALICE SOARES. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 1988.

\_\_\_\_\_. Apontamentos sobre construções visuais. In: BRITES, Blanca et al. (2012). *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

BULHÕES, Maria Amélia. *Artes plásticas: participação e distinção – Brasil anos 60/70*. São Paulo: 1990. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 1990.

CATTANI, Iceia Borsa. Os salões de arte são espaços contraditórios. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. (Coleção Pensamento Crítico).

CAVALCANTI, Carlos (Org. dos vol. 1 e 2). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos: arquitetura, escultura, pintura, desenho, gravura, artes aplicadas*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

CHIARELLI, Tadeu. Introdução. In: FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 9-46

CHILVERS, Ian. *The Oxford dictionary of art & artists*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

CONN, Marie A. Pandora and Eve: the manipulation and transformation of females archetypes. In: CONN, Marie A.; MCGUIRE, Therese (Ed.). *Balancing the scales: an examination of manipulation and transformation of symbolic concepts of women*. Lanham: University Press of America, 2003. p. 1-24.

CORONA, Fernando. Cinco pintoras e escultoras no Auditório do Correio do Povo. *Correio do Povo*, 28 nov. 1947.

DAVIES, Penelope J. E. et al. *A nova história da arte de Janson: a tradição ocidental*. 9. ed. Tradução de Marta Daniel Dias. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DUBY, Georges; Michelle, PERROT. *A history of women: from ancient goddesses to Christian saints*. Translated by Arthur Goldhammer. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *A history of women: silences of Middle Ages*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *A history of women: Renaissance and enlightenment paradoxes*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1993.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Bertha Worms*. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=1263&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1263&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 8 nov. 2013.

\_\_\_\_\_. *Rita Joana de Souza*. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=3157&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=1](http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3157&cd_idioma=28555&cd_item=1)>. Acesso em: 23 nov. 2013.

FERREIRA, Félix. A Exposição Geral de 1884. In: \_\_\_\_\_. *Belas artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 169-237.

FINLEY, M. I. *Os gregos antigos*. Tradução de Artur Morão. Revisto por José Ribeiro Ferreira. Lisboa: 70, 1963.

FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. Orders and liberties. In: DUBY, Georges; Michelle, PERROT. *A history of women: emerging feminism from Revolution to World War*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1993.

FRANTZ, Mara. Christina Balbão. SELECTA DO MUSEU. Porto Alegre: MARGS, 2005. Disponível em: <[http://www.margs.rs.gov.br/ndpa\\_sele\\_christina.php](http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_sele_christina.php)>. Acesso em: 19 nov. 2013. (MARGS 50 anos).

GUIDO, Angelo. As artes plásticas no Rio Grande do Sul. In: PORTO ALEGRE: biografia duma cidade. Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1940. p. 446-475.

GOMBRICH, Ernst. *História da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Phaidon, 2008.

GOMES, Paulo. Academismo e Modernismo: possíveis diálogos. In: BRITES, Blanca et al. (2012). *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. 5. ed. Tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HUFTON, Olwen. Women, work, and family. In: DUBY, Georges; Michelle, PERROT. *A history of women: Renaissance and enlightenment paradoxes*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1993.

INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS. Arquivo Histórico. *Relação de diplomados nos cursos do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 1985. 23f.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

KRAWCZYC, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1987/1995*. Porto Alegre: 1997. 415 f. Dissertação (Mestrado em

História, Teoria e Crítica da Arte) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Ufrgs, 1997.

KULTERMANN, Udo. *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Madrid: Akal, 1990.

LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

MIRANDA, Andrea Cristina Lisboa de. A mulher artista na Idade Média: considerações e revelações acerca do seu lugar na história da arte. *Revista Científica*, FAP, Curitiba, v. 1, p. 1-17, 2006. Disponível em: <[http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica1/ANDREA\\_LISBOA\\_DE\\_MIRANDA.PDF](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica1/ANDREA_LISBOA_DE_MIRANDA.PDF)>. Acesso em: 20 set. 2013.

MYERS, Nicole. Women artists in Nineteenth-Century France. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/19wa/hd\\_19wa.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/19wa/hd_19wa.htm)>. Acesso em: 18 set. 2013.

NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists?* 1973. Disponível em: <<http://faculty.rcc.edu/skiba/docs/art7/Why%20Have%20There%20Been%20No%20Great%20Women%20Artists.pdf>>. Acesso em: 6 abril 2013.

NORBERTO, J. D. Rita Joanna de Souza [publicado originalmente em Pernambuco illustres, 1879]. In: CAMPOS, Antônio; CORDEIRO, Cláudia. *Pernambuco, terra da poesia: um painel da poesia pernambucana dos séculos XVI ao XXI*. 2. ed. Recife: Carpe Diem, 2010.

NOVOTNY, Adrian. Women in prehistory. Long Beach: Long Beach City College, 1999. ANNUAL MEETING OF THE SOCIETY FOR ANTHROPOLOGY IN COMMUNITY COLLEGES. Disponível em: <[anthropology.lbcc.cc.ca.us/handoutsdocs/women.rtf](http://anthropology.lbcc.cc.ca.us/handoutsdocs/women.rtf)>. Acesso em: 10 jul. 2010.

OLIVEIRA, Cláudia de. Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/co\\_abigail.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm)>. Acesso em: 16 nov. 2013.

OLIVEIRA, Olinto de. Relatório de 1912 [p. 37-38]. In: SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da Ufrgs: etapas entre 1908 e 1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: 2003. 660f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS, PUCRS, 2003. [Anexos].

O 1º SALÃO 1939 do Instituto de Belas Artes. *Revista do Globo*, ano XI, n. 265, p. 46, 16 dez. 1939.

OS ARTISTAS premiados no 1º Salão de Belas Artes do Rio G. do Sul. *Correio do Povo*, ano XLV, n. 275, 22 nov. 1939, p. 3.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do sul. In: PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2009. p. 278-321.

PELICHEK, Francis. Relatório de 1930. In: SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da Ufrgs: etapas entre 1908 e 1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: 2003. 660f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS, PUCRS, 2003. [Anexos].

\_\_\_\_\_. Relatório de 1934. In: SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da Ufrgs: etapas entre 1908 e 1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: 2003. 660f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS, PUCRS, 2003. [Anexos].

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

PRIORE, Mary del. Magia e medicina na colônia: o corpo feminino. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2009. p. 46-85.

ROSA, Renato; PRESSER, Decio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/113/pequena-historia-das-artes-plasticas-no-brasil>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2008.

SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da Ufrgs: etapas entre 1908 e 1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: 2003. 660f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS, PUCRS, 2003.

\_\_\_\_\_. *Autonomia do artista e o seu pertencimento*. Prof. Círio Simon. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://profciriosimon.blogspot.com.br/2013/05/004-expressoos-de-autonomia-na-arte.html>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

SLATKIN, Wendy. *Women artists in history: from Antiquity to the 20<sup>th</sup> century*. 2<sup>nd</sup> ed. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice Hall, 1990.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. Mulheres pintoras no Brasil. In: PINACOTECA DO ESTADO. *Mulheres pintoras: a casa e o mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. p. 9-33.



TARNAS, Richard. *A epopeia do pensamento ocidental: para compreender as ideias que moldaram nossa visão de mundo*. 8. ed. Tradução de Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

THOMAS, Yan. The division of sexes in Roman Law. In: DUBY, Georges; Michelle, PERROT. *A history of women: from ancient goddesses to Christian saints*. Translated by Arthur Goldhammer. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

TOSH, John. *A busca da história: objetivos, métodos e as tendências no estudo da história moderna*. Tradução de Jacques A. Wainberg. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_julian.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm)>. Acesso em: 10 nov. 2013.

VARGAS, Rosane. *Elas estavam lá: considerações sobre as mulheres em 5 mil anos de cultura*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Trabalho apresentado como conclusão da disciplina História da Cultura I, Porto Alegre, jul. 2010. 11f.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

VIANA, Marcele Linhares. A arte decorativa nacional nos salões de arte da ENBA e do MNBA na primeira metade do século XX. VI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL. *Escritas da história: ver – sentir – narrar. Anais*. Teresina: UFPI, 2012. Disponível em: <<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Marcele%20Linhares%20Viana.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2013.

WEIDEMANN, Christiane; LARASS, Petra; KLIER, Melanie. *50 women artists you should know*. Munich; Berlin; London; New York: Prestel, 2008.

### **Catálogos:**

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. 1º Salão Pan-Americano de Arte: comemorativo do cinquentenário da fundação do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1958.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. 9º Salão de Artes Plásticas Instituto de Belas Artes. Porto Alegre: Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1962.

INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL. 1º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul: comemorativo ao cinquentenário da proclamação da república: catálogo. Porto Alegre: 1939.

\_\_\_\_\_. 2º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul: comemorativo do bicentenário da fundação cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: 1940.

\_\_\_\_\_. 3º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul: comemorativo da inauguração do novo edifício do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 1943.

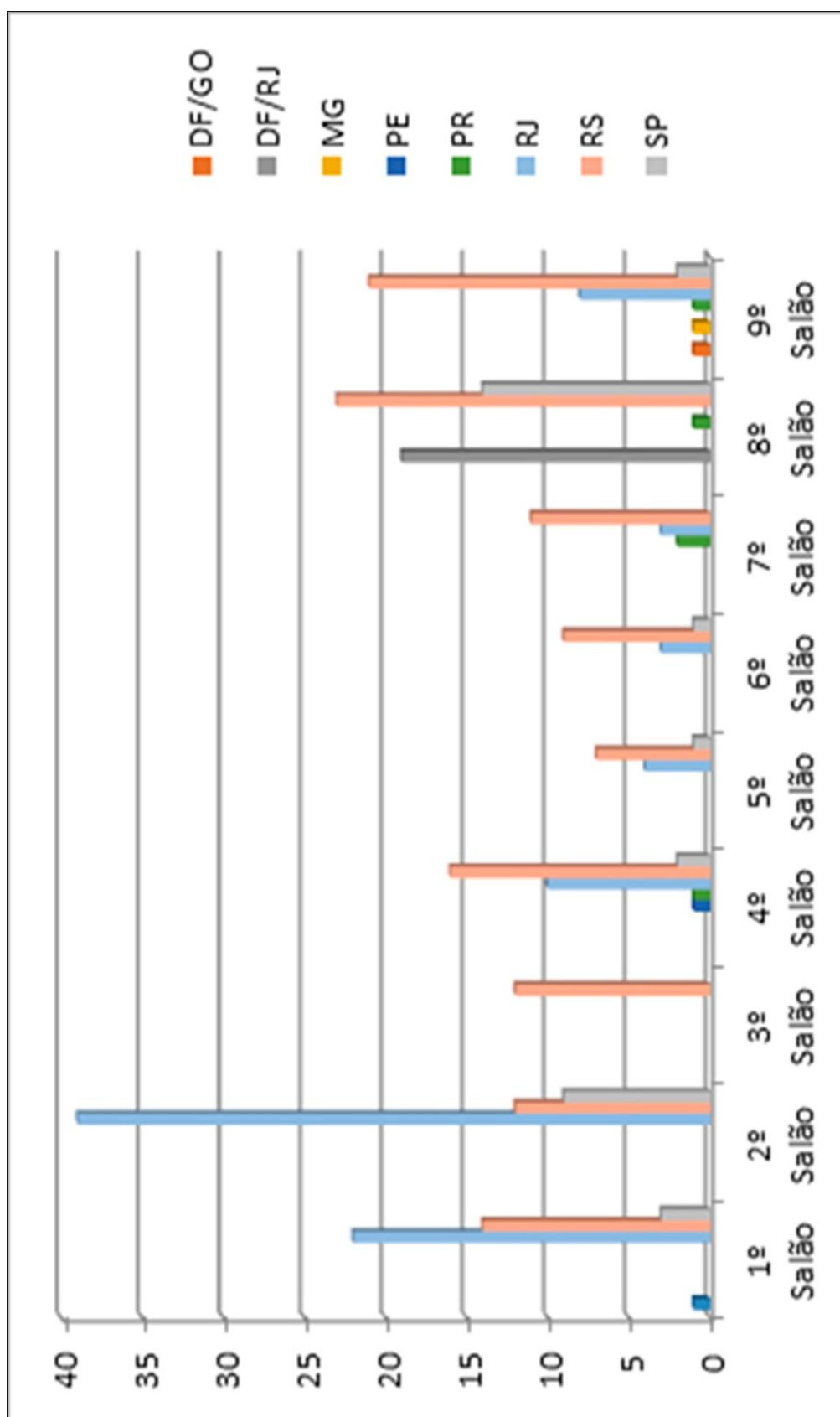
\_\_\_\_\_. 4º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul: comemorativo da inauguração da ampliação e das novas instalações do novo edifício do Instituto de Belas Artes. Porto Alegre: 1953.

\_\_\_\_\_. 5º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 1954.

\_\_\_\_\_. 6º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 1955.

\_\_\_\_\_. 7º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 1956.

**APÊNDICE A – Número de artistas mulheres nos salões por estado de domicílio.**



**APÊNDICE B – Artistas mulheres nos Salões de Belas  
Artes do Rio Grande do Sul<sup>59</sup>**

**1º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Comemorativo ao  
Cinquentenário<sup>60</sup> da Proclamação da República – Novembro de 1939**

**PINTURA<sup>61</sup>**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência<sup>62</sup></b>	<b>Obra(s)</b>
Amelia Pastro Maristany	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Flores de Petrópolis (Porto Alegre) Rosas brancas Rosas e rosinhas Flores de Primavera Cravos de fogo
Argentina P. Bellanca	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Cravos Orquídeas Cactus – Rainha da noite
Camila T. Alvarez de Azevedo	Rio de Janeiro	Lírios (óleo)
Candida Gusmão Cerqueira Menezes	Rio de Janeiro	Lagoa Rodrigo de Freitas Saco de São Francisco
Celeste Aida de Faria	Rio de Janeiro	Cabeça de velho
Edwiges Jacobusich	São Paulo	Nostalgia Flores de ervilha Legumes Tacho e laranjas Rochedos (Itanhaém)

<sup>59</sup> As fontes para o levantamento foram os catálogos dos salões, consultados no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>60</sup> Sempre que for necessário, tanto nas informações sobre os Salões e as técnicas quanto nos nomes das obras, ou quaisquer outras, a ortografia será atualizada.

<sup>61</sup> A ordem das categorias segue aquela apresentada no catálogo.

<sup>62</sup> Dados informados no catálogo; no caso das artistas do Rio Grande do Sul, pareceu-me interessante fazer constar também a cidade.

Else Wegede Arêde	Rio de Janeiro	Moça com espelho (nu) A cozinheira Rosas
Francisca Azevedo Leão	Rio de Janeiro	Flores Antigo Forte de Belém (aquarela) Ruas em Cabo Frio Ruínas do Palácio da Conceição (aquarela)
Haydéa Santiago	Rio de Janeiro	Peixes Natureza morta Carnaval no Rio de Janeiro Natureza morta
Hilda Goltz	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Paisagem Barco cargueiro Lavadeiras
Iainha Pereira Gomes	São Paulo	Cravos vermelhos Carapicuíba (aldeia de Belchior de Pontes) Bêbado
Iára Ferreira Leite	Rio de Janeiro	Natureza morta
Iolanda Bastos	Rio de Janeiro	O Anhangá! (Lenda Amazônica)
Iolanda Torres	Rio de Janeiro	Caipira Fim de festa
Judith Fortes	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	O limpa-chaminés Retrato Estudo de expressão
Maria Dulce Machado da Silva	Rio de Janeiro	Leitura (óleo)
Maria Francelina de Barreto Falcão	Rio de Janeiro	Crepúsculo – Lagoa Rodrigo de Freitas Velhas mangueiras

Maria Margarida Lima Soutêllo	Rio de Janeiro	Abandono (D'après Dostoïevsky) Poema da paz Vaso chinês Leques (pintura)
Marina Machado da Silva	Rio de Janeiro	Meditação (óleo) As flores (aquarela)
Marta de Wagner-Schidrowitz	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Sobre os telhados de Porto Alegre (guache) Tarde de primavera
Moema Granja Machado Vieira	Rio de Janeiro	Prece
Regina Liberalli	Rio de Janeiro	Paisagem do Rio de Janeiro Paisagem (flamboyant)
Sinhá Corrêa de Amóra Maciel	Rio de Janeiro	Pé de Serra Água parada
Vera Wiltgen	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Baiana da Rua da Praia (pastel)

### ESCULTURA

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Celita Vaccani	Rio de Janeiro	Rodolfo Bernardelli (busto) Remorso (estatua)
Charitas Brandt-Lienert	São Paulo	Le joie de vivre
Flory Gama	Rio de Janeiro	Um estudo – busto (gesso) Getúlio Vargas – medalhão (bronze)
Maria Barbosa Alves de Brito	Rio de Janeiro	Atentai no Gaúcho – ele é todo o Rio Grande (gesso)

## GRAVURA

Artista	Estado de residência	Obra(s)
Iára Ferreira Leite	Rio de Janeiro	Estudo (gesso)
Lucília Ferreira	Rio de Janeiro	Banhista (concha) Tentação (concha) Flauta mágica (concha) Flor da selva (concha) Precaução (ágata)

## ARTE DECORATIVA

Artista	Estado de residência	Obra(s)
Camila T. Alvarez de Azevedo	Rio de Janeiro	Jarra antropomorfa – Marajoara (bronze) Jarra marajoara – faces estilizadas (bronze)
Dolores Angela Rodriguez	Rio de Janeiro	Painel decorativo para cimento (cimento) Prato marajoara (gesso)
Hilda Goltz	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Fauno (cerâmica) Marinheiro (cerâmica) Cristo (cerâmica)
Luise Hoepfe-Endter	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Madona com flores (cerâmica) Mesa de azulejo (cerâmica) Prato e confiture (cerâmica) Vaso (cerâmica)
Vera Wiltgen	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Diana tropical (vitral) Flamingos róseos (vitral) Águias reais (vitral) Araras – kakadús (painel decorativo) (vitral)

Zoé Silva Wiedmann	Rio de Janeiro	Aquário – painel decorativo
--------------------	----------------	-----------------------------

### DESENHO

Nenhuma artista mulher concorreu com obras nesta categoria.

### ARQUITETURA

Nenhuma artista mulher concorreu com obras nesta categoria.

### SALA LIVRE

Artista	Estado de residência	Obra(s)
Clara Conti Oliveira	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Chefe Árabe Estrada de Porto Alegre a Santo Antônio Recolhendo a roupa Estudo Luz e sombra
Dóris Müller	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Vênus (máscara) Natureza-morta Natureza-morta
Dorotéia Pinto da Silva	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Autorretrato
Edite Var Der Perre	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Negrinha Lulu (estudo) Cabeça de índia
Leda Marino Flores	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Máscara de Cristo Baiana Meu pai
Ligia Figueiredo	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Natureza-morta
Marina Moraes	Rio Grande do Sul, Pelotas	Retrato Recordando O Carlos



		Primavera Retrato
--	--	----------------------

**2º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Comemorativo do Bicentenário  
da Fundação da Cidade de Porto Alegre – Novembro de 1940**

**PINTURA<sup>63</sup>**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência<sup>64</sup></b>	<b>Obra(s)</b>
Amélia Pastro Maristany	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Jardim florido Sol no jardim Dálias multicores Rosas Dálias
Anne Mari Eugénie Gaillaux	Rio de Janeiro	Orquídeas
Camila T. Alvarez de Azevedo	Rio de Janeiro	Paisagem carioca Recanto da Quinta da Boa Vista
Candida Gusmão Cerqueira Menezes	Rio de Janeiro	Marinha Outono Tempo incerto
Carolina da Silva Gordo	São Paulo	Titania
Cordelia Eloy de Andrade	Rio de Janeiro	Autorretrato Jardim Botânico Igreja de Sta. Luzia Nu – estudo Velha estrada
Dagmar Beserra Peryassú	Rio de Janeiro	Idílio oriental Cristo bizantino Hortênsias

<sup>63</sup> A ordem das categorias segue aquela apresentada no catálogo.

<sup>64</sup> Dados informados no catálogo; no caso das artistas do Rio Grande do Sul, pareceu-me interessante fazer constar também a cidade.

		Rústica
Edith Hadden	Rio de Janeiro	Uma barca em concerto Igrejinha Quaresma no Jardim Botânico
Else Wedege Arêde	Rio de Janeiro	Retrato da pintora Marina Machado Fuga em la bemol Retrato do pintor Milton da Costa Cena de quintal Menino esquimau
Georgina de Albuquerque	Rio de Janeiro	Cavalos
Gilda Marinho	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Copos de leite
Guiomar S. Fagundes	São Paulo	Orquídea humana (nu) Baiana quitandeira Retrato da srta. Almerinda Corrêa de Moraes Retrato da snra. Déa Cesar Coufal Primavera
Haydéa Santiago	Rio de Janeiro	Domingo de missa – Teresópolis Flores
Helena Krutzler Martelli	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Estudo de cabeça Autorretrato
Hilda Goltz	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Manhã de sol em Itapeva Trecho da Serra do Mar Manchas de cor Flores do campo
Iolanda Ibañez	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Recanto

Iolanda Torres	Rio de Janeiro	A hora do trabalho Lagoa Rodrigo de Freitas Natureza morta O garoto Alcy (retrato)
Isabelle Martin Teixeira de Melo	Rio de Janeiro	Adormecida (nu) As duas bonecas
Jenny Pimentel de Borba	Rio de Janeiro	Retrato
Josefina Garcia Carvalho	São Paulo	Paisagem (Espanha) Cocheira de D. Pedro – São Paulo
Judith Fortes	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Retrato
Luci Citti Ferreira	São Paulo	Composição Autorretrato Devant la glace Destruição Natureza morta
Madeleine G. Roux	São Paulo	Mulher com turbante Estudo
Maria Dulce Machado da Silva	Rio de Janeiro	A jovem das flores
Maria Luiza Gomide Staffa	Rio de Janeiro	Flores silvestres Nu (estudo) Copos de leite Cabeça de velho
Maria Margarida Lima Soutêllo	Rio de Janeiro	Casa de caboclo Sombras da vida Sombras do passado Deserdados Poema chinês
Marina Machado	Rio de Janeiro	O jardineiro
Marta de Wagner-	Rio Grande do Sul, Porto	Adolescente com vestido

Schidrowitz [ou Martha?]	Alegre	azul (aquarela) Adolescente com colar de ambar (aquarela) Casas tirolesas (aquarela) Casa de camponeses do Tirol (aquarela) Crepúsculo (aquarela)
Paulina Kaz	Rio de Janeiro	Natureza morta Emigrante Midori
Regina Liberalli	Rio de Janeiro	Walter (cabeça) Natureza morta Madonna Marinha
Regina Veiga	Rio de Janeiro	Nu Vingança Volta do batizado na Penha
Renée Lefèvre	São Paulo	Paisagem – Estado de São Paulo late e barcos (Rio)
Ruth Lisboa Alves de Souza	Rio de Janeiro	Prece
Sara Formenti	Rio de Janeiro	Prece da Saudade
Sara Vilella de Figueiredo	Rio de Janeiro	Autorretrato Roupão azul Retrato do pintor A. Norfini
Sinhá d'Amora Maciel	Rio de Janeiro	Solitude Oferenda Natureza morta Duas vidas Negrinha
Sofia Tassinari	São Paulo	Rosas

		Dália
Thea Haberfeld	Rio de Janeiro	Praia fluminense Na Chácara Flora – São Paulo Casa de campo (estudo)
Vera Wiltgen	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Vovô (retrato)
Yára Ferreira Leite	Rio de Janeiro	Natureza morta Natureza morta
Zoé Wiedmann	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro Iná (retrato)

### DESENHO

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Anne Mari Eugénie Gaillaux	Rio de Janeiro	Estudo a sanguínea
Isabelle Martin Teixeira de Melo	Rio de Janeiro	Dama antiga (pastel) Perfil de moça (sanguínea)
Jenny Pimentel de Borba	Rio de Janeiro	D. Darcy Vargas Rubinstein
Maria Luiza Gomide Staffa	Rio de Janeiro	Estudo (pastel)
Marta de Wagner-Schidrowitz	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Teatro São Pedro (desenho, bico de pena) Mercado de Porto Alegre, à noite (desenho, a pincel)
Paulina Kaz	Rio de Janeiro	O vestidinho vermelho Tipos da minha rua
Ruth Lisboa Alves de Souza	Rio de Janeiro	Estudo

### ARTE DECORATIVA

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Anne Mari Eugénie Gaillaux	Rio de Janeiro	No bosque
Camila T. Alvarez de Azevedo	Rio de Janeiro	Prato marajoara (cobre) Prato – estilização do peixe galo (metal branco)
Luise Hoepfe-Endter	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Chafariz de parede Mesa de azulejos Relevo de flores (cerâmica) Portrait (cerâmica)
Thea Haberfeld	Rio de Janeiro	Projetos de tapetes para o Pavilhão do Brasil em Lisboa
Vera Wiltgen	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Dádiva da Icamíaba – Lenda do Muiraquitã (painel decorativo) Guirassu – gavião de penacho (painel decorativo) Cobra (painel decorativo) Peixes (painel decorativo)
Yára Ferreira Leite	Rio de Janeiro	Madonna (painel decorativo) Perfil (gravura – gesso)
Zoé Wiedmann	Rio de Janeiro	Tropical

### ESCULTURA

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Charitas Brandt-Lienert	São Paulo	Yara (bronze) Sylphide (bronze)
Flory Gama	Rio de Janeiro	Busto do pintor Helios

		Seelinger (cimento e mármore)
Hilda Goltz	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Estudo de cabeça (escultura)
Margarida Lopes de Almeida	Rio de Janeiro	Anima Mea (bronze) Domingo de Festa (bronze) Hora da Prece (impressão do Egito – bronze) Horas a fio (impressão da Palestina – bronze)
Tereza D'Amigo	São Paulo	Cabeça Máscara Cabeça

### ARQUITETURA

Nenhuma artista mulher concorreu com obras nesta categoria.

**3º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (Oficializado pelo governo do estado – Dec. nº 561, de 23 de junho de 1942) – Comemorativo da Inauguração do Novo Edifício do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Julho de 1943.**

### PINTURA<sup>65</sup>

Artista	Estado de residência	Obra(s)
Alice Ardohain Soares	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Retrato de T. C. – óleo Menina – óleo
Amélia Pastro Maristany	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Hortênsias – óleo Rosas – óleo Cravos – óleo
Hilda Goltz	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Pinheiros de Gramado –

<sup>65</sup> A ordem das categorias segue aquela apresentada no catálogo.

	Alegre	óleo Flores – óleo
Martha Schidrowitz [anteriormente grafada Marta de Wagner- Schidrowitz]	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Retrato da Sra. E. H. – óleo Estudo em vermelho – pastel Casturina – pastel

### ESCULTURA

Artista	Estado de residência	Obra(s)
Cristina Balbão	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Moça em repouso – gesso Vol. do Paraguai – gesso Preta velha – gesso Velha de lenço – gesso Moça pousando – gesso
Helga Volkmer	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Estudo de cabeça – gesso Cabeça de rapaz – gesso
Hilda Goltz	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Estudo de cabeça – gesso
Laura Borges	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Cabeça de velha – gesso [escultura]
Matilde Hebert	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Desilusão suprema – relevo em bronze
Suzanne Oliven	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Bailarina – bronze
Vitinha Braz	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Minha mãe – gesso

### DESENHO

Nenhuma artista mulher concorreu com obras nesta categoria.



**ARTE DECORATIVA**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Vera Wiltgen	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Gaivotas Sací Tucanos

**ARQUITETURA**

Nenhuma artista mulher concorreu com obras nesta categoria.

**4º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Comemorativo da Inauguração da Ampliação e das Novas Instalações do Edifício do Instituto de Belas Artes – Dezembro de 1953.**

**ARTE DECORATIVA<sup>66</sup>**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Aglaê Machado	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Leitura proibida – terracota
Luiza Prado	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Vaso – terracota esmaltada Vaso – terracota esmaltada Cinzeiro – terracota esmaltada

**DESENHO**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Alice Adorhain Soares	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Desenho – carvão Cabeça de mulher – carvão A menina das tranças – carvão

<sup>66</sup> A ordem das categorias segue aquela apresentada no catálogo.

Cléo Romero	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Cabeça – sanguínea
Dorothea Pinto da Silva	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Figura – nanquim
Estefania Maria Epifani Costa	Pernambuco	Destino e Jogo – painel decorativo
Neusa Amélia Mattos	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Bailarinas – pastel Bailarinas – pastel Velho – desenho

### ESCULTURA

Artista	Estado de residência	Obra(s)
Christina Balbão	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Meu tio – gesso Guri – gesso Jovem – gesso
Dorothea Pinto da Silva	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Prece – pedra grés Máscara de F. L. – pedra-sabão
Francisca Maciel de Lima Effer	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Gêmeos Ídolo Múmia
Giovanina Dellape	São Paulo	Madonina – gesso Clunesinho – travertino romano Mascote – bronze
Sonia Ebling (de Oliveira)	Rio Grande do Sul, Taquara	Mulher e pássaro – pedra reconstituída Mulher deitada – bronze

### GRAVURA

Nenhuma artista mulher concorreu com obras nesta categoria.

## PINTURA

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Alice Adorhain Soares	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Menina com flores – óleo Natureza morta – óleo Mãe – óleo
Alice Ester Brueggemann	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Composição – óleo Composição – têmpera
Ana Leticia Quadros	Rio de Janeiro	Parque de diversões – pastel Circo – pastel
Cleo Romero	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Figura – óleo Cabeça – óleo
Colette Pujol	São Paulo	Igreja de S. Francisco (Ouro Preto) – óleo
Dinorah	Rio de Janeiro	Ruas de Niterói – óleo Paisagem – óleo Anamaria – óleo
Djanira R. Hatschbach	Paraná	Bola e Boneca – óleo
Edla H. da Silva	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Maloca à beira-rio – óleo Sol de inverno – óleo
Elcy França de Gusmão	Rio de Janeiro	Parque abandonado – óleo
Enoe Borges	Rio de Janeiro	Composição – óleo
Esmeralda Soares Caldeira	Rio de Janeiro	Paisagem – óleo
Hilda Helena Eisenlohr Campofiorito	Rio de Janeiro	A Estação – Araraquara – óleo Peixes – óleo
Judith Fortes	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Negrinha – óleo
Judith Schapke	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Quitanda e Jeque – aquarela Cais da Baiana – aquarela

Leda Evelyne Ciarla	Rio de Janeiro	Trabalhadores – óleo Paisagem – óleo Figura – óleo
Maria Helena Bernardi de Almeida		4 miniaturas 2 miniaturas
Maria Pareto	Rio de Janeiro	Chá de limão – óleo La ronde – óleo
Palmira Guimarães Pinheiro	Rio de Janeiro	Nu – óleo
Regina Liberalli	Rio de Janeiro	Natureza morta – óleo

**5º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Dezembro de 1954.**

**ARQUITETURA<sup>67</sup>**

Nenhuma artista mulher concorreu com obras nesta categoria.

**ARTE DECORATIVA**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Hilda Goltz	Rio de Janeiro	Sete Destinos – Jarra decorativa

**DESENHO**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Alice Adorhain Soares	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Desenho – carvão

**ESCULTURA**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Hilda Goltz	Rio de Janeiro	Forma Animal – Escultura montada sobre pedra Forma Vegetal – Escultura

<sup>67</sup> A ordem das categorias segue aquela apresentada no catálogo.

		montada sobre pedra
--	--	---------------------

**GRAVURA**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Edla H. da Silva	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Jogando Dados – linoleogravura

**PINTURA**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Alice Adorhain Soares	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Família – Óleo Bule Branco – Óleo
Alice E. Brueggemann	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Menino – Óleo Paisagem – Óleo
Colette Pujol	São Paulo	Pensativo – Óleo São Luiz do Pacaí – Óleo
Dinorah Santos Brillanti	Rio de Janeiro	Travessa Meirelles – Óleo Natureza-Morta – Óleo Natureza-Morta – Óleo
Edla H. da Silva	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Paisagem – Óleo
Hilda Helena Eisenlohr Campofiorito	Rio de Janeiro	Pescaria – Óleo
Judith Fortes	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Jovem Húngara – Óleo
Laura Cecília Bohns	Rio Grande do Sul, Novo Hamburgo	Marmiteiro – Óleo Bugrinha – Óleo
Alice Adorhain Soares	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Família – Óleo Bule Branco – Óleo

## 6º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Dezembro de 1955.

### ARQUITETURA<sup>68</sup>

Nenhuma artista mulher concorreu com obras nesta categoria.

### ARTE DECORATIVA

Nenhuma artista mulher concorreu com obras nesta categoria.

### DESENHO

Artista	Estado de residência	Obra(s)
Alice Adorhain Soares	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Modelo – carvão

### ESCULTURA

Artista	Estado de residência	Obra(s)
Ada Aquino Frota	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Meditação – gesso
Leda Marino Flores	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Ascensão – gesso patinado
Lucienne Sibour Cesar	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Luta pela glória

### GRAVURA

Nenhuma artista mulher concorreu com obras nesta categoria.

### PINTURA

Artista	Estado de residência	Obra(s)
Alice Adorhain Soares	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Natureza-morta com figuras – óleo Composição – óleo
Gizah Nogueira Tavares	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	O pequeno engraxate –

<sup>68</sup> A ordem das categorias segue aquela apresentada no catálogo.

	Alegre	óleo
Alice Ester Brueggemann	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Cabeça – óleo Velha – óleo
Caterina Baratelli	São Paulo	Natureza-Morta – óleo Mocidade – óleo
Hilda Queiroz (Hilda da Silva)	Rio de Janeiro	Malandros – óleo
Hilda Goltz	Rio de Janeiro	Crepúsculo – óleo
Laura Cecília Bohn	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Abandono – óleo Dálias – óleo
Maria Margarida de Lima Soutêllo	Rio de Janeiro	Profetas – óleo Anjinho preto – óleo Anjinho branco – óleo
Zoravia Augusta Bettiol	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Capoeira – óleo

**7º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Novembro de 1956.**

**ARTE DECORATIVA<sup>69</sup>**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Aglaé Machado	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	São Francisco – terracota Guria com ovelha – terracota Mulher com gato – terracota
Rosa Maria Kroeff Lutzenberger	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Cavalos – decoração em arame

**DESENHO**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Leonor Léa Botteri Genehr	Paraná	Autorretrato – carvão

<sup>69</sup> A ordem das categorias segue aquela apresentada no catálogo.

**ESCULTURA**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Leda Flores	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Família – cimento Miriam – gesso Sonho – gesso
Lucienne Sibour Cesar	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Prece – pedra reconstituída Figura – gesso

**GRAVURA**

Nenhuma artista mulher concorreu com obras nesta categoria.

**PINTURA**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Alba Coelho Monteiro	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Figura – Óleo
Alice Adorhain Soares	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Adolescente – Óleo Jovem – Óleo
Alice Ester Brueggemann	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Nu – óleo
Carlota Martins dos Santos	Rio de Janeiro	Rosas – óleo
Gizah Nogueira Tavares	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	O Porto – óleo
Hilda Campofiorito	Rio de Janeiro	Rua Tiradentes (Ouro Preto) – óleo Igreja do Santuário (Congonhas) – óleo
Hilda Mattos	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Negro – óleo
Leonor Léa Botteri Genehr	Paraná	Peras – óleo Primeiro retrato – óleo



Lucia Alencastro	Rio de Janeiro	Cabeça de mulher Grupo Mulher sentada
Marília Denovaro Bacila	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Flores amarelas – óleo
Wera Mirian Scherer	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Paisagem – óleo

### ARQUITETURA

Nenhuma artista mulher concorreu com obras nesta categoria.

**1º Salão Pan-Americano de Arte – Comemorativo do cinquentenário da  
fundação do Instituto de Belas Artes do RS  
8º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Abril de 1958.**

### ARQUITETURA<sup>70</sup>

Nenhuma artista mulher concorreu com obras nesta categoria.

### ARTE DECORATIVA

Artista	País	Estado (Brasil)	Obra(s)
Hilda E. Campofiorito	Brasil	Distrito Federal	5 estampados e pintados sobre seda 5 faquinhas 2 pares de brincos 9 broches 1 colar com brinco 10 conjuntos de botões 1 botão
Hilda Goltz	Brasil	Distrito	Composição em preto e

<sup>70</sup> O catálogo dividiu os artistas por países e, no Brasil, por estados. Para facilitar a visão geral da participação das artistas no Salão, objetivo deste trabalho, optei por colocá-las em tabelas por categoria, mas sem a separação original do catálogo. A ordem das categorias segue a do catálogo.

		Federal	branco Composição abstrata Aquário
Luiza Prado	Brasil	Rio Grande do Sul	Máscara – terracota esmaltada Vaso vermelho – terracota esmaltada Vaso preto – terracota esmaltada
Rosa Maria Lutzenberger	Brasil	Rio Grande do Sul	Gaúcho – plástico em arame Pavão – plástico em arame Marujos – plástico em arame
Zorávia Augusta Bettiol	Brasil	Rio Grande do Sul	A beleza do campo – tapeçaria

### DESENHO

Artista	País	Estado (Brasil)	Obra(s)
Alice Soares	Brasil	Rio Grande do Sul	Maria
Anna Luiza Bellucci	Brasil	São Paulo	Feira Água de Meninos (Série Bahia pitoresca)
Hilda de Mattos	Brasil	Rio Grande do Sul	Costureira – crayon Mulher sentada – crayon Mãe e filho – crayon
Inah D'Ávila Costa	Brasil	Rio Grande do Sul	Estudo nº 1 – nanquim Estudo nº 2 – nanquim
Marina Bengoechea	Argentina		Cabeza
Myrtha Guarany Rosato	Brasil	São Paulo	Porto de Santos
Regina Scalzilli Silveira	Brasil	Rio Grande do Sul	Figura – nanquim Figura de senhora –

			nanquim Casario – aquarela
Velia C. Zavattaro	Argentina		Regresso da lavadeira
Zorávia Augusta Bettiol	Brasil	Rio Grande do Sul	Vendedor de doces – crayon A feirante – crayon O esmoleiro – crayon

### ESCULTURA

Artista	País	Estado (Brasil)	Obra(s)
Agnes Stein	Brasil	São Paulo	São João Batista – bronze Bailarina – bronze
Alice dos Santos Jacobs	Brasil	Rio Grande do Sul	Galo – gesso
Dione Maria Greca	Brasil	Rio Grande do Sul	Mulher sentada – gesso patinado
Dorotéa Vergara Pinto da Silva	Brasil	Rio Grande do Sul	Figura feminina – gesso
Hilda Goltz	Brasil	Distrito Federal	Torso – terracota Figura – terracota
Lêda Marino Flôres	Brasil	Rio Grande do Sul	Flautista – gesso Leda e o cisne – gesso
Neuza Amélia Mattos	Brasil	Rio Grande do Sul	Cabeça de Rosy Cacique
Noemí Gerstein	Argentina		El oráculo El vuelo Pájaro-flor
Rosamarie Babnigg	Brasil	Rio Grande do Sul	Paixão de Cristo – terracota
Sônia Ebling de Oliveira	Brasil	Rio Grande do Sul	Sol – bronze Primavera – bronze

## GRAVURA

<b>Artista</b>	<b>País</b>	<b>Estado (Brasil)</b>	<b>Obra(s)</b>
Alda Maria Armagni	Argentina		Carnaval Coya Pescadores de rio Cenizos de Puya
Angélica Togores de Bordabehre	Uruguai		Dromedários – madeira Jaguares – madeira Montañas de Mallorca – litografia
Esmeralda Navarra	Brasil	São Paulo	Moleque
Fayga Ostrower	Brasil	Distrito Federal	Composição – xilogravura em côres
Julia Garcia Montouliu	Uruguai		Figura – linóleo
Margarita Mortarotti	Uruguai		Composición Momento Playa
Raquel Neuman Strosberg	Brasil	Distrito Federal	Batuque – xilogravura Vendedor de amendoim – xilogravura Composição – xilogravura
Themal Pozzi Barreiros	Brasil	Distrito Federal	Marinha – xilogravura
Zorávia Augusta Bettiol	Brasil	Rio Grande do Sul	Ceguinho – linoleogravura Família – linoleogravura A carreta – linoleogravura

## PINTURA

<b>Artista</b>	<b>País</b>	<b>Estado (Brasil)</b>	<b>Obra(s)</b>
Alba Coelho Monteiro	Brasil	Rio Grande do Sul	Composição
Alice Ester	Brasil	Rio Grande	Moça da flor

Brueggemann		do Sul	
Alice Soares	Brasil	Rio Grande do Sul	Mulata
Alicia S. Arló	Uruguai		Mancha nº 1 Mancha nº 2
Amalia Nieto	Uruguai		Trapecios Construcción rombal Construcción dinámica
Anna Maria Freitas Ribeiro	Brasil	Rio Grande do Sul	Mulher sentada
Aracy Mello Erbolato	Brasil	São Paulo	Fim de rodeio
Belmira Garcia Pereira	Brasil	Distrito Federal	Natureza morta
Berta Luisi	Uruguai		Pintura Constructiva
Carlota Santos	Brasil	Distrito Federal	Natureza morta
Caterina Baratelli	Brasil	Distrito Federal	Figura com boneco Figura em roxo Natureza morta
Célia Calderón	México		Mujer de mitla Mujer em la puerta
Cinira Novaes	Brasil	Distrito Federal	Rio da Rainha
Colette Pujol	Brasil	São Paulo	Figura
Cordélia Eloy de Andrade	Brasil	Distrito Federal	Cactáceas e gravatás Flora tropical
Doris Homann	Brasil	Distrito Federal	Ariane A bela
Edla H. da Silva	Brasil	Rio Grande do Sul	Quietude Paisagem
Elsa Andrada	Uruguai		Paisaje urbano
Ely de França Gusmão [no Dicionário Brasileiro]	Brasil	Distrito Federal	Barcos em repouso

de Artistas Plásticos, Elcij]			
Elza Toledo de Campos Mello	Brasil	São Paulo	Natureza morta – peixes Paisagem – Ubatuba
Ema Real de Azua	Uruguai		Composición
Ernestina Sanná Karman	Brasil	São Paulo	Irradiação ascendente Evoluções Stacatto
Francisca Ramos de los Reys	Argentina		Espacios alternos I Espacios alternos II
Georgina Albuquerque	Brasil	Distrito Federal	Feira em Salvador, Bahia
Germana de Angelis	Brasil	São Paulo	Menino dos pássaros Mendigas Mendiga
Gina Ionescu	Argentina		Pintura
Giomar Fagundes	Brasil	Distrito Federal	Bons amigos
Gizah Nogueira Tavares	Brasil	Rio Grande do Sul	Mãe do Céu O vaso e a rosa
Haydéa Santiago	Brasil	Distrito Federal	Reflexo
Hilda de Mattos	Brasil	Rio Grande do Sul	Paisagem
Honorina Pozzi	Argentina		Estudio acuarela
Iná Merlotti	Brasil	Rio Grande do Sul	Natureza morta Cabeça
Inah D'Ávila Costa	Brasil	Rio Grande do Sul	Favela
Laurinda Pacheco de Carvalho Ribeiro	Brasil	Distrito Federal	Vaidade
Leda Christina Queiroz Prestes	Brasil	Rio Grande do Sul	O menino

Leonor Botteri Genehr	Brasil	Paraná	Natureza morta Elegia Mãe
Loma Baitler	Uruguai		El campito
Margarita Virgolini	Argentina		Calle de la Boca
Maria Antonieta de Souza Barros	Brasil	São Paulo	Promessa Mulher de campeiro
Maria Cantú	Uruguai		Iglesia Naturaleza muerta
Maria Laura Radspieler	Brasil	Distrito Federal	Redes
Maria Margarida de Lima Soutêllo	Brasil	Distrito Federal	Sagrado Coração Portuguesa "Berceuse" do menino morto
Maria Rosa de Ferrari	Uruguai		Virgen criolla
Maria Yara Costa e Silva	Brasil	Rio Grande do Sul	Leitura
Martha Boto	Argentina		Pintura 1955 Pintura 1957
Mireya Lafuente	Chile		Espacio sideral 1950 Espacio sideral 1945 Espacio marino 1950
Nelsa Solano Gorga	Uruguai		Barcas
Noemi do Amaral	Brasil	São Paulo	Trecho de Ouro Preto Sapatinhos Natureza morta
Noêmia Guerra	Brasil	Distrito Federal	Bananeiras Favela Sanfoneiro
Olga Costa	México		El niño muerto Recuerdo de Silao
Raquel Forner	Argentina		Ciclo marino

Regina Scalzilli Silveira	Brasil	Rio Grande do Sul	Paisagem
Sophia Tassinari	Brasil	São Paulo	Criança brincando
Suzanne Roger Broche	Brasil	São Paulo	Homenagem a Picasso
Vera Mirian Scherer	Brasil	Rio Grande do Sul	Ecos de Nova York
Wilma Ana Maria Caccuri	Brasil	São Paulo	Marinha – Ilha Porchat Marinha – Santos

### TEATRO

Artista	País	Estado (Brasil)	Obra(s)
Germana de Angelis	Brasil	São Paulo	28 desenhos (figurinos) de trabalhos já encenados

### 9º Salão de Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes – Outubro de 1962.

### PINTURA<sup>71</sup>

Artista	Estado de residência	Obra(s)
Belmira Garcia Pereira	Rio de Janeiro	Pintura
Edla H. da Silva	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Paisagem Morros
Jandyra Ramos Waters	São Paulo	Espaço 6
Leonor Léa Botteri Genehr	Paraná	Figura Natureza Morta
Lily Hwa	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Nostalgia Imagem da Natureza
Maria Luiza do Nascimento	Rio de Janeiro	Favela nº 10 Meninas Dentro da noite
Regina Scalzilli Silveira	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Corredor

<sup>71</sup> A ordem das categorias segue aquela apresentada no catálogo.



	Alegre	Quarto vermelho Lavanderia
Suzana Mentz	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Pintura
Terezinha Siqueira Lemmert	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Recanto do quintal

### ESCULTURA

Artista	Estado de residência	Obra(s)
Cristina H. Balbão	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Quietude Sinuelo Onda
Neusa Mattos	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Cabeça do Prof. Angelo Guido Cabeça de Leda Flores

### GRAVURA

Artista	Estado de residência	Obra(s)
Anna Bella Geiger	Rio de Janeiro	Gravura nº 9 Gravura nº 8 Gravura nº 10
Belmira Garcia Pereira	Rio de Janeiro	Xilogravura
Dietlinde Koeberle	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Vazio Quarto
Dora Basilio	Rio de Janeiro	Composição com cadeiras nº 1 Composição com cadeiras nº 2 Composição com cadeiras nº 3
Dorothy Bastos	São Paulo	Xilogravura Xilogravura Xilogravura

Esther Iracema Joffily	Distrito Federal, Brasília	Xilogravura Xilogravura
Isa Aderne Vieira	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Rua Pescador Menina
Maria di Gesu	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Interior No campo Na praça
Nadyr Ferreira Marques	Rio de Janeiro	Ceia Pipas Panorama
Pola Carmem Suchocki	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Gravura nº 1 Gravura nº 2 Gravura nº 3
Rachel Strosberg	Rio de Janeiro	Gravura I Gravura II
Suzana Mentz	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Litografia Litografia Litografia
Vera Guerra Chaves Barcellos	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Favela
Yeda de Magalhães Pimentel	Minas Gerais	Casario I Casario II Casario III
Zorávia Augusta Bettiol	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Moça no banho Namorados Maternidade

### ARTE DECORATIVA

Artista	Estado de residência	Obra(s)
Hilda Goltz	Rio de Janeiro	Jarra cinzenta Jarra cinza e vermelha Prato vermelho fosco

Leda Flôres	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Dança mística
Rosa Maria Lutzenberger	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Revoada Jornaleiro

### DESENHO

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Obra(s)</b>
Alice Soares	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	A menina e a mãe Jovens Duas meninas
Ana Walkyria Marzullo Borba	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Figuras I Figuras II Figuras III
Maria de Lourdes Sanchez	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Menino Tocaia Animal
Maria Inês Rodrigues	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Figura I
Regina S. Silveira	Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Maloca Lavadeira Figuras

### APÊNDICE C – Premiações das artistas mulheres nos Salões de Belas Artes do Rio Grande do Sul<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> Dados compilados dos catálogos e de Krawczyc (1997).

**1º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Comemorativo ao  
Cinquentenário<sup>73</sup> da Proclamação da República – Novembro de 1939**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência<sup>74</sup></b>	<b>Prêmio</b>	<b>Obra</b>	<b>Categoria</b>
Amelia Pastro Maristany	RS	Pequena Medalha de Prata	Rosas e rosinhas	Pintura
Haydéa Santiago	RJ	Pequena Medalha de Prata	Carnaval no Rio de Janeiro	Pintura
Maria Margarida Lima Soutêllo	RJ	Pequena Medalha de Prata	Leques	Pintura

**2º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Comemorativo do Bicentenário  
da Fundação da Cidade de Porto Alegre – Novembro de 1940**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Prêmio</b>	<b>Obra</b>	<b>Categoria</b>
Haydéa Santiago	RJ	Prêmio de Honra Cidade de Porto Alegre	Flores	Pintura
Margarida Lopes de Almeida	RJ	Prêmio de Honra Cidade de Porto Alegre	Domingos de festa	Escultura
Guiomar Fagundes	SP	Medalha de Prata	Baiana Quitandeira	Pintura
Regina Veiga	RJ	Medalha de Prata	Nu	Pintura
Sara Vilella de	RJ	Medalha de Prata	Retrato do	Pintura

<sup>73</sup> Sempre que for necessário, tanto nas informações sobre os Salões e as técnicas quanto nos nomes das obras, ou quaisquer outras, a ortografia será atualizada.

<sup>74</sup> Dados informados no catálogo; no caso das artistas do Rio Grande do Sul.

Figueiredo			pintor A. Norfini	
Vera Wiltgen	RS	Medalha de Prata	Cobra	Arte Decorativa
Cordelia Eloy de Andrade	RJ	Medalha de Bronze	Velha estrada	Pintura
Hilda Goltz	RS	Medalha de Bronze	Trecho da Serra do Mar	Pintura
Paulina Kaz	RJ	Medalha de Bronze	Midori	Pintura
Regina Liberalli	RJ	Medalha de Bronze	Marinha	Pintura

**3º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul (Oficializado pelo governo do estado – Dec. nº 561, de 23 de junho de 1942) – Comemorativo da Inauguração do Novo Edifício do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Julho de 1943.**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Prêmio</b>	<b>Obra</b>	<b>Categoria</b>
Cristina Balbão	RS	Medalha de Bronze	Velha de lenço	Escultura

**4º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Comemorativo da Inauguração da Ampliação e das Novas Instalações do Edifício do Instituto de Belas Artes – Dezembro de 1953.**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Prêmio</b>	<b>Obra</b>	<b>Categoria</b>
Alice Adorhain Soares	RS	Medalha de Prata	A menina das tranças	Desenho
Cristina Balbão	RS	Medalha de Prata	Meu tio	Escultura

Dorotéa Pinto da Silva	RS	Medalha de Prata	Máscara de F. L.	Escultura
Alice Adorhain Soares	RS	Prêmio Banco Industrial e Comercial do Sul e Medalha de Bronze	Natureza-morta	Pintura
Sonia Ebling (de Oliveira)	RS	Medalha de Bronze	Mulher e pássaro	Escultura
Hilda Goltz	RS	Medalha de Bronze	Trecho da Serra do Mar	Pintura
Paulina Kaz	RJ	Medalha de Bronze	Midori	Pintura
Regina Liberalli	RJ	Medalha de Bronze	Marinha	Pintura
Hilda Campofiorito	RJ	Prêmio Dr. João do Máximo dos Santos Sobrinho	A Estação (Araraquara)	Pintura

**5º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Dezembro de 1954.**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Prêmio</b>	<b>Obra</b>	<b>Categoria</b>
Maria Luiza Mattos	RJ	Medalha de Prata	Porto do Rio	Pintura
Dinorah Santos Brillanti	RJ	Medalha de Bronze	Natureza-morta	Pintura
Alice Adorhain Soares	RS	Prêmio Aquisição Banco do RS	Desenho	Pintura
Alice E. Brueggemann	RS	Prêmio Aquisição Banco Nacional do Comércio	Menino Lendo	Pintura

Hilda Goltz	RS	Prêmio Aquisição Banco Agrícola Mercantil	Sete destinos	Arte Decorativa
-------------	----	---	---------------	--------------------

**6º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Dezembro de 1955.**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Prêmio</b>	<b>Obra</b>	<b>Categoria</b>
Alice Adorhain Soares	RS	Medalha de Prata		Pintura

**7º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Novembro de 1956.**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Prêmio</b>	<b>Obra</b>	<b>Categoria</b>
Alice Ester Brueggemann	RS	Medalha de Bronze	Nu	Pintura
Leda Flores	RS	Medalha de Bronze	Miriam	Escultura

**1º Salão Pan-Americano de Arte – Comemorativo do cinquentenário da  
fundação do Instituto de Belas Artes do RS**

**8º Salão Oficial de Belas Artes do Rio Grande do Sul – Abril de 1958.**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Prêmio</b>	<b>Obra</b>	<b>Categoria</b>
Dorotéa Vergara	RS	Medalha de Ouro	Figura feminina	Escultura
Rosa Maria Lutzenberger	RJ	Medalha de Prata	Pavão	Arte Decorativa
Caterina Baratelli	DF	Medalha de Bronze	Natureza-morta	Pintura
Germana de Angelis	SP	Medalha de Bronze	Mendiga	Pintura

Gizah Nogueira Tavares	RS	Medalha de Bronze	Mãe do Céu	Pintura
Luiza Prado	RS	Medalha de Bronze	Vaso vermelho	Arte Decorativa
Neuza Amélia Mattos	RS	Medalha de Bronze	Cabeça de Rosy	Escultura
Rosa Maria Lutzenberger	RJ	Medalha de Prata	Pavão	Arte Decorativa
Rosmarie Babnigg	RS	Medalha de Bronze	Paixão de Cristo	Escultura
Alice Soares	RS	Prêmio Aquisição Caixa Econômica Federal	Maria	Desenho
Fayga Ostrower	DF	Prêmio Aquisição Livraria José Olympio	Composição	Gravura

**9º Salão de Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes – Outubro de 1962.**

<b>Artista</b>	<b>Estado de residência</b>	<b>Prêmio</b>	<b>Obra</b>	<b>Categoria</b>
Lily Hwa	RS	Medalha de Prata	Imagem da natureza	Pintura
Dorothy Bastos	SP	Medalha de Bronze	Xilogravura	Gravura
Maria de Lourdes Sanchez	RS	Medalha de Bronze	Menino	Desenho
Neusa Mattos	RS	Medalha de Bronze	Cabeça do Prof. Angelo Guido	Escultura
Anna Bella Geiger	RJ	Prêmio Cia. de Seguros de Vida Previdência do	Gravura nº 10	Gravura



		Sul		
Dora Basilio <sup>75</sup>	RJ	Prêmio Banco do Comércio S/A	Composição com cadeiras nº 2	Gravura
Esther Iracema Joffily	RJ	Prêmio Banco Agrícola Mercantil S/A	Xilogravura	Gravura
Regina S. Silveira	RS	Prêmio Banco do Rio Grande do Sul	Figuras	Gravura
Suzana Mentz	RS	Prêmio João Máximo dos Santos Sobrinho	Litrografia	Gravura

<sup>75</sup> Krawczyc (1997) registra que esta artista recebeu Medalha de Bronze por *Caldeiras II*. Como a obra não consta do catálogo, optei por não colocá-la na lista.