

A PRODUÇÃO DAS ARTISTAS NO INÍCIO DO SÉCULO NO RIO GRANDE DO SUL E A CRÍTICA DE ARTE

Ursula Rosa da Silva
UFPel, Brasil
ursularsilva@gmail.com

RESUMO

Em geral, até meados do século XX, os periódicos divulgavam as exposições de arte apenas com textos da crítica, ou seja, não se usava a fotografia para mostrar as obras e os textos substituíam as imagens. Neste período, nas artes e na ciência, a mulher era considerada mais frágil e de condições inferiores ao homem para exercer determinadas funções sociais e de trabalho. A mulher, enquanto artista e indivíduo foi, por muito tempo, invisibilizada nos registros históricos e no espaço público. A história da arte e a crítica de arte não valorizavam as artistas mulheres, em sua capacidade de produção e de criação. Este texto traz um estudo da crítica de arte em Ângelo Guido, sob o enfoque de um olhar para as artistas mulheres nos anos de 1930 a 1950, no Rio Grande do Sul/Brasil. A pesquisa se propõe a avaliar a maneira como o crítico tratou as artistas mulheres e que distinções existiam no tratamento aos artistas homens, com o objetivo de trazer visibilidade e pontuar novas integrantes para uma cronologia histórica e artística feminina.

Palavras-chave: gênero e visualidade, crítica de arte, mulheres na arte.

RESÚMEN

En general, hasta mediados del siglo XX, los periódicos divulgaban a las exposiciones del arte solo con textos de la crítica, o sea, no se usaba la fotografía para mostrar las obras y los textos sustituían las imágenes. En este período, en las artes y en la ciencia, la mujer ha sido considerada más frágil y con condiciones inferiores al hombre para ejercer determinadas funciones sociales y de trabajo. La mujer, como artista y sujeto fué, por mucho tiempo, ignorada en los registros históricos y en el espacio público. La historia del arte y la crítica de arte no valorizaban a las artistas, en su capacidad de producción y de creación. Este texto trae un estudio de la crítica del arte según Angelo Guido, bajo el enfoque de una mirada a las mujeres artistas el los años 1930 hasta 1950, en Rio grande del Sur/Brasil. La investigación se propone a evaluar la manera cómo el crítico trato a las mujeres y que diferencias hay con el tratamiento a los hombres artistas.

Palabras-clave: género y visualidad, crítica del arte, mujeres en el arte.

O presente texto tem como objetivo, de um lado, abordar os aspectos referentes à produção artística das mulheres, trazendo inicialmente questões de diversos campos do conhecimento, como sociologia, história e artes visuais, e, de outro, apresentar como a crítica de arte, nos jornais, no início até metade do século XX, substituíam as imagens.

A mulher foi negligenciada ao longo da história, do relato dos acontecimentos públicos, da produção direta da criação de arte, tendo a esfera doméstica e o resguardo da mesma como seu ambiente de atuação social.

Michelle Rosaldo e Louise Lamphere, em seus textos, explicitam os possíveis aspectos que ocasionaram a desigualdade social entre homens e mulheres durante os séculos. Além da explicação biológica e hormonal, há a justificativa da atribuição de valor das atividades realizadas pelas sociedades primitivas: caçar animais de grande porte exigia força, enquanto a mulher cuidava da prole. A caça é vista como um ponto importante na evolução social e tem como agente principal o homem. O papel da mulher, por sua vez, exigia comunicação e habilidades cooperativas tão importantes para o desenvolvimento social quanto à caça. Rosaldo afirma que “os biólogos podem nos dizer que, estatisticamente, os homens são mais fortes do que as mulheres, mas eles não podem nos dizer por que a força e as atividades masculinas, em geral, parecem ser valorizadas em todas as culturas.” (1979, p. 21).

Segundo a historiadora francesa Michelle Perrot, a “história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir da sociedade” e completa “mas também é o relato que se faz de tudo isso.” (PERROT, 2008, p. 16). Conforme ela, pouco se falou diretamente sobre a história das mulheres antes da metade do século XX, quando se estabeleceu como foco de análise o indivíduo, a mulher em sua unicidade, partindo progressivamente até a história das mulheres em esfera pública.

Como causa para a invisibilidade da mulher na história, Perrot traz dois pontos: a falta da presença das mulheres no espaço público, limitadas ao ambiente doméstico, e o silêncio das fontes; ocasionado pela escassa quantidade de material produzido, tanto pelo acesso aos meios de produção do mesmo, quanto pela aceitação de uma incapacidade por parte das mulheres, subjugadas a outros afazeres. Então, o que se falou de mulheres foi o que permeou o imaginário masculino, uma vez que não se falava sobre mulheres, mas de mulheres. Uma história contada por homens resulta em uma história de imaginação e representação.

Como compensação à falta de fontes e registros, que apagaram as mulheres, há milhares de representações visuais, plástica e literárias, feitas por homens. O que se tem de registro são olhares masculinos que tão pouco estabelecem contato direto com a realidade cotidiana das mulheres representadas. “Discursos e imagens cobrem as mulheres como uma vasta e espessa capa. Como alcançá-las, como quebrar o silêncio e os estereótipos que as recobrem?” (PERROT, 2008, p. 25)

Outro fator importante também se constituiu a partir do conteúdo e da época em que os relatos foram produzidos: os primeiros historiadores gregos se fazem valer dos acontecimentos públicos, como guerras e reinados. Para se contar a história dos acontecimentos, era preciso voltar atenções para o ambiente público, existindo uma distinção antagonica entre os termos “doméstico”, entendido como as atividades referentes à esfera privada, ao lar, aos filhos, as atividades femininas etc, em oposição ao “público”, referente aos grandes acontecimentos que trouxeram a evolução das sociedades e que tinham como agentes principais, o homem.

A necessidade da construção de uma história das mulheres se dá, então, por diversos fatores: fatores científicos, que se referem à crise dos sistemas de pensamento, que tornou sexuada a questão do comportamento; fatores sociológicos, considerando a presença da mulher nas universidades, como professora e aluna; e fatores políticos, pois, a partir de 1970, com o movimento de liberação da mulher, temos como consequência a crítica de um saber institucionalizado e masculino.

Sobre o tema da educação, Michelle Perrot fala sobre o pensamento que existiu em boa parte do século XIX, em que se acreditava que o saber e a feminilidade se contrapunham, pois tal aspecto não possuía relação com seu papel na sociedade, uma vez que “a leitura abre as portas perigosas do imaginário, uma mulher culta não é uma mulher”, (2008, p. 93) que estando restrita ao ambiente doméstico o que lhe deve ser ensinado são seus respectivos afazeres: o lugar da boa mãe, a esposa e a dona de casa, e ainda os valores morais que preconizam o pudor, a obediência e o sacrifício. O acesso das mulheres ao ensino secundário irá acontecer no início do século XX, e o ingresso à universidade se dá no período entre guerras e em maior quantidade em 1950, devido à necessidade de instrução para o trabalho no setor terciário. Para obter o conhecimento, foram necessários meios alternativos em um esforço autodidata.

A questão do ensino da arte ainda tinha como constituição um olhar de superioridade às mulheres, que se deparavam com um ensino modificado e com conteúdo abrandado. Perrot cita Rousseau, dizendo que “toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens”, sendo dever das mulheres “amparar os homens, cuidá-los e tornar suas vidas agradáveis” (2008, p. 92). Muito dessa restrição imposta, na questão do ensino, foi mais uma vez, um pensamento sobre a incapacidade feminina, em que foram atribuídos aspectos biológicos distintivos para justificar construções culturais. Se criou a relação polarizada entre o sopro abstrato masculino e criativo e atributos femininos como sensibilidade e intuição, não existindo criação às “imitadoras”.

No campo da arte, assim como em outros campos que exigiam faculdades mentais ligadas à criação e à abstração, as mulheres foram afastadas: como elas poderiam fazer arte, a arte como criação de algo? Elas copiam, traduzem e interpretam. No texto *Mujer, Arte y Sociedad* (1992), Whitney Chadwick inicia o texto falando sobre o caso da Royal Academy: Mary Moser e Angelica Kauffmann, que fizeram parte do grupo de fundadores da instituição inglesa, mas se tornaram apenas representações e não representantes de um grupo. Um dos registros das aulas na academia é a pintura *Os membros da academia real* (1771-1772), de Johann Zoffany, na cena figura uma aula de modelo nu, mas as alunas não estão presentes na aula, elas foram reduzidas à representação dentro da representação no canto superior da imagem, em que aparece os seus retratos pintados. Perrot afirma: “No Salon, os júris inteiramente masculinos, esperavam das mulheres que se conformassem com os cânones da feminilidade, pelos temas de naturezas-mortas, retratos, cenas de interior e buquês de flores, que formavam uma seção inteira, e pelo estilo. Nem nu, nem pintura de história. (2008, p.102)

Johann Joseph Zoffany, *Academicians of the Royal Academy*, 1771-1772.



Adentrando os apontamentos sobre campo da arte, há um consenso, entre as teóricas feministas que buscam trazer à tona uma história das mulheres, que a história da arte é um relato de acontecimentos organizados de maneira cronológica de homens sobre homens, dos historiadores sobre “grandes mestres”.

De que se constituiu a problemática das artistas mulheres na prática? Dos aspectos culturalmente estabelecidos abordados anteriormente: a cadeia produtora de um comportamento passivo e submisso, da redução de seu espaço de atuação ao âmbito doméstico, da distinção entre público *versus* privado, em que público se refere ao masculino e privado limita o espaço feminino, a ideia de que as mulheres eram imitadoras, sem capacidade criativa, seus fatores biológicos, constituição física, a moral, os bons costumes, a sociedade, a visão própria de inferioridade.

Sobre os cerceamentos impostos no quesito acesso ao ensino da arte, Ana Simioni no texto *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX* (2007), realiza importantes apontamentos. A situação em relação ao ensino acadêmico da arte, ao longo dos séculos XVIII e XIX, possui diversas distinções para artistas homens e mulheres. Partindo do ponto já citado anteriormente usando como base as ideias de Michelle Perrot e Whitney Chadwick, de que existe mais por trás da negligência e falta de mulheres artistas do que a real inexistência delas ou da falta de capacidade delas, é coerente salientar alguns dos fatores que tornaram árduo o caminho das artistas ao sistema das artes.

Na base do cerceamento institucional estava a questão do estudo a partir do modelo vivo e do modelo nu, considerado indecente para o “sexo frágil”. Assim, o acesso ao ensino artístico, com as bases necessárias da representação do período, foi-lhes negado através dos fatores sociais em perspectiva de gênero e a atribuição de uma conduta moral à mulher. O acesso à informação era inicialmente vetado nas academias. As artistas que tivessem interesse em ter o conhecimento sobre o cânone tinham como saída buscarem ateliês privados. Simioni comenta, sobre a Academie Julian – instituição francesa fundada em 1867, que mesmo com o destaque pela abertura de turmas mistas tinha como agravante a questão financeira, de tal modo que “o único senão ali é que deveriam pagar caro por tantos privilégios”, que constituíam no estudo do modelo vivo por até 8 horas, e onde “as mensalidades para as mulheres custavam, geralmente o dobro das masculinas.” (Simioni, 2002, p. 92)

Indo por outro caminho seriam classificadas como artistas de artes menores, que não necessitavam do conhecimento da representação do corpo, como a pintura de paisagem e a natureza-morta. Além disso, a maneira como a crítica às classificava era decisivo, pois ao serem clarificadas como “amadoras”, em comparação ao chamado “trabalho sério” dos artistas homens, elas eram facilmente excluídas da história da arte. A dificuldade da profissionalização das mulheres artistas se deu ainda pela construção de um conceito de “arte feminina”, com temas “menores”, em contraste com a arte masculina, histórica e com temática pública. Além dos ateliês privados, Simioni diz que as artistas recorriam a “uma série de caminhos alternativos, onde a artista pode aprender o corpo humano e descobrir quais as melhores maneiras de representá-lo” (2002, p. 86). Sendo excluídas desse conhecimento pelo meio acadêmico, lhes restava ainda recorrer a esboços de seus próprios corpos ou de amigas íntimas.

Mesmo com a possibilidade de entrada das artistas na academia desde 1770, o acesso era distinto do masculino e seria necessário contar com uma indicação real, que atribuísse a elas o título de excepcionalidade. Em 1896, as artistas conseguiram a liberação para frequentar as aulas de anatomia e história da arte, mas necessitavam de diversos requisitos para que fossem aceitas: a comprovação de que tinham entre 15 e 30 anos, uma requisição por escrito e uma carta de indicação de um professor ou artista renomado. Apenas em 1990 foi destinado às artistas um ateliê exclusivo. As reações acaloradas por parte dos alunos têm como justificativa, como se refere Simioni, o “medo da feminilização da profissão e sua correlata desvalorização social” (SIMIONI, 2002, p.94).

Apesar do caso brasileiro ser mais favorável para as artistas, já que aqui puderam ingressar na academia legalmente desde 1892, a instituição possuía as mais diversas carências, havendo um baixo nível de institucionalização. Havia um caráter de autoridade e dominação ocasionados por relações pessoais, pois se uma mulher desafiasse a autoridade masculina “estava fadada ao pior dos castigos: a exclusão absoluta do campo da arte e da memória coletiva, ou seja, uma dupla morte.” (SIMIONI, 2008, p.5)

A partir dos diversos apontamentos feitos aqui sobre a situação cultural atribuída à mulher e sua esfera de atuação enquanto ser social, alguns dos aspectos de dificuldade de acesso às instituições destinadas ao ensino da arte, se segue uma abordagem sobre outro aspecto importante na inclusão ou apagamento de artistas mulheres na história da arte: a crítica.

A respeito das escultoras Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis, a autora destaca: “(A escultura) compreendida como uma arte essencialmente masculina, pela exigência de força física e contato direto com a matéria, era vista como incompatível com o sexo frágil. Em uma época na qual se acreditava que o corpo feminino era naturalmente delicado e potencialmente doente, uma atividade calcada em esforço físico era considerada uma ameaça virtual.” (SIMIONI, 2008, p. 3)

Julieta de França foi a primeira mulher no Brasil a ter aulas de nu. Logo de início, após vencer a seleção na qual foi a única candidata, foi para Paris e inscreveu-se na Academie Julian. A artista foi alvo da dominação autoritária do diretor da escola, que após embate direto deixou de participar dos salões oficiais. Como consequência de tal embate, “ele passou para a história da arte sendo nome conhecido por todos, e ela foi excluída, tornando-se pouco mais do que uma linha nos dicionários especializados.” (SIMIONI, 2008, p.4)

Nicolina Vaz obteve uma carreira com projeção pública, recebendo encomendas importantes, tal como a fonte da Avenida São João em São Paulo, demonstrando o destaque da artista, já que o campo para a escultura era escasso, e o local escolhido para a encomenda era uma cidade considerada como próspera para o país. O caso das artistas demonstra, além dos aspectos referentes às artistas mulheres individualmente, a maneira como se estabelecia a academia brasileira. Apesar do baixo nível de institucionalização, houveram reflexos positivos que possibilitaram a notoriedade de duas importantes artistas brasileiras

do período. O aspecto negativo se deu através da duramente estabelecida hierarquia dentro da instituição dominada essencialmente por homens, onde “uma mulher que ousasse desafiar a autoridade masculina estava fadada ao pior dos castigos: à exclusão absoluta do campo e da memória artística, ou seja, uma dupla morte.” (SIMIONI, 2008, p.5)

O que se conclui, então, sobre o apagamento das mulheres artistas é o fato de que foram negligenciadas, por meio das relações de poder estabelecidas por uma sociedade patriarcal, que tem por consequência, um ambiente propício à subordinação feminina, estando inseridas em uma sociedade em que cada um dos sexos tem sua posição e função sociais claramente definidas. Porque as mulheres não tiveram acesso direto à formação artística? Seria pretensão afirmar que o ambiente de ensino artístico lhes foi negado simplesmente por serem mulheres, e este fato de trazerem um peso cultural de valores negativos atribuídos a elas por grau de distinção de gênero?

Houveram artistas mulheres em toda a real história da arte e a elas foi vetado o acesso à formação artística em um ambiente cujos membros atuantes e figuras de importância eram homens, que possibilitaram que essa falta de acesso fosse estabelecida. Se sabe, então, que a elas não faltou capacidade criativa, interesse ou um corpo forte o suficiente, mas sim, um campo de atuação com pressupostos de distinção de gênero e um pensamento coletivo acerca do papel da mulher distanciado do fazer artístico. Mesmo com os mais variados empecilhos, de gênero, econômico ou racial, algumas mulheres conseguiram atravessar a barreira construída socialmente para que não invadissem um espaço que não lhes pertencia, através de aspectos que envolviam diretamente os homens, como o casamento com artista célebre, que as tornaram atuantes no campo artístico, e que geraram, por detrás dos (possíveis) olhares pré-conceituosos, a percepção de que eram tão capazes quanto os homens de estarem dentro do ambiente da arte. Não apenas a consciência por parte dos homens de que eram capazes de maneira equivalente, mas também o receio, de que “tais mulheres usurpassem os ‘seus’ cargos, pois eventualmente receberiam prêmios e bolsas ‘no lugar dos’ homens.” (SIMIONI, 2007, p. 94)

Neste recorte, trazemos um crítico que atuou no Sul do Brasil no jornal Diário de Notícias, e que por um contexto da época, em que não havia fotografia nos jornais, a crítica acabou sendo o meio principal de apresentação das obras que eram expostas nas Mostras individuais e coletivas dos artistas.

Aqui apresentamos a análise que Ângelo Guido fez em dois textos referentes à artista Amélia Pastro Maristany, em dois momentos de sua produção, em duas exposições que traz a Porto Alegre, na Casa das Molduras, em 1942 e na Galeria de arte do estúdio Os Dois, em 1944. Amélia Maristany nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1897 e faleceu na mesma cidade no ano de 1979. Ela foi aluna do pintor espanhol Cocolilo, obteve premiação no Salão de Belas Artes de Porto Alegre, em 1939, e menção honrosa no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1940. Casou-se com o pintor Luís Maristany de Trias, e expôs em muitas cidades argentinas e em centros culturais da Europa e América.

Angelo Guido ministra aula na Escola de Artes do Rio Grande do Sul



Fonte: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Através da leitura e análise dos textos publicados no jornal por Guido, os textos críticos referentes à pintora Amélia Pastro Maristany – *Notável Pintora Porto Alegrense*, *Diário de Notícias*, 17.08.1938 p. 8 e Amélia Pastro Maristany, *Notável pintora de flores*, *Diário de Notícias*, 27.11.1938 p.4 – são colocados em analogia com os textos relacionados ao pintor e também seu marido, Luiz Maristany – *Exposição Luiz Maristany*, *Diário de Notícias*, 08.06.1930, p. 12.

Inicialmente é notado por Guido a ascendência das mulheres às artes, como a dança e a música, saudandoas pelo maravilhoso trabalho. Ressalva, porém, que infelizmente, na pintura não há destaque merecido a uma pintora até aquele momento, mas afirma sua existência e conta que ela é portoalegrense e reside em Porto Alegre. Em seguida, conta do seu matrimônio com o esplêndido pintor Luiz Maristany e confirma que ela é uma pintora autônoma, já que não necessita de imitar o estilo do professor com quem estudou e reforça isto ao dizer que ela é uma artista de verdade com estilo plástico autêntico. As críticas referentes à Amélia, portam repetições feitas por Guido, que apesar de afirmar não julgar a capacidade de se expressar pictoriamente um privilégio de gênero, repete termos referente a pintora e a sua obra como excessivamente feminina, deliciosamente feminino, delicado sentimento feminino, inegavelmente bem feminino e um gosto feminino que se denuncia. Como neste trecho: “(…)

Há mesmo, em certa maneira que diria ingênua de compor alguns pequenos conjuntos e de tratar pequenas flores, um gosto feminino que se denuncia evidente. Entretanto, seu temperamento pictórico, que se manifesta, às vezes, em audácias incríveis, não tem nada de feminino. Não direi que é um temperamento masculino, porque não julgo que a capacidade de vibrar intensamente e de se expressar com energia seja um privilégio dos homens.” (GUIDO, 27.11.1938, p. 4)

No texto *Amélia Pastro Maristany, Notável pintora de flores*, Guido a coloca em comparação com o pintor Guiomar Fagundes, Georgina Albulquerque, Haidéa Santiago e outras artistas, que se destacam no gênero de natureza morta com técnicas mais academicistas, só que perdem em expressividade pictórica, coisa que Amélia possui.

Guiomar Fagundes, Flores, Oleo sobre tela, 45 x 65 cm, S/Data



Amélia Pastro Maristany, Flores, Oleo sobre tela, 40 x 50 cm, S/Data

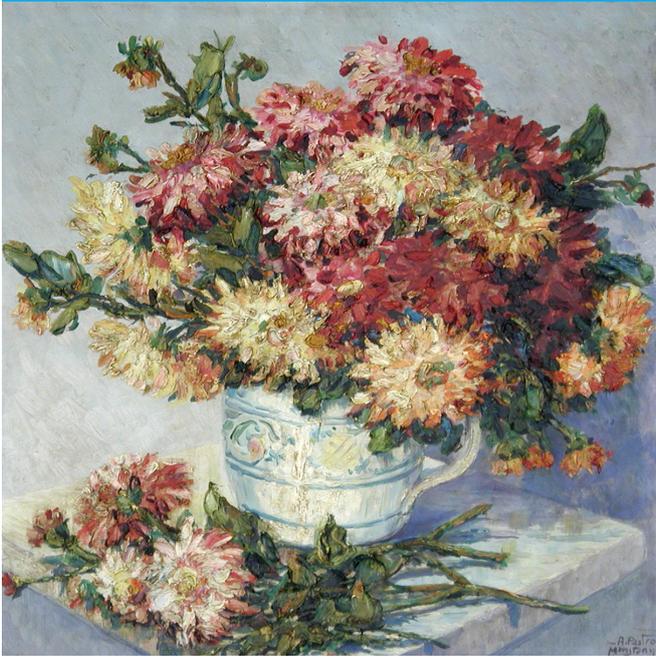


Isto é ressaltado mais uma vez por Guido quando ele menciona Pedro Alexandrino e seus crisântemos, que em suas palavras: “Talvez sejam esses crisântemos as mais belas flores pintadas até hoje no Brasil, num estilo quente e vigoroso que lembra naturezasmortas do melhor período flamengo.” (GUIDO, 27.11.1938, p. 4.)

Ainda que Pedro tenha os crisântemos extremamente bem pintados com memória do melhor período flamengo, o crítico ressalta a diferença com que Amélia traz sua pintura, que é mais instintiva do que intelectual, no sentido que a pintora interpreta as flores e não necessariamente as copia. Isto reforça um estereótipo de gênero, no qual a mulher é o sentimento e o homem é a razão. Já a crítica Exposição Luiz Maristany, Guido não nos diz que Luiz é casado e não dá colocações que envolvam gênero, pelo contrário, por toda a crítica ele ressalta a expressividade natural de Luiz e sua capacidade de ter uma emoção estética e exprimir seu sentir, com poesia, na pintura sem que isso seja excessivamente masculino, deliciosamente masculino, que tenha um delicado sentimento masculino e etc. O valor do artista está precisamente em sentir que há uma poesia em coisas que para a maioria são inexpressivas. Não falta a Maristany essa sensibilidade, e a sua “mostra” de telas é uma bela demonstração de que ele sabe sentir que ha um poema, uma secreta estesia profunda em coisas que aparentemente parecem nada revelar a sensibilidade. (GUIDO, 08.06.1930, p. 12)

Numa primeira análise é visível que Guido contribuiu com a repercussão do trabalho de Amélia Pastro Maristany, entretanto, a forma como a faz – por mais que seja com as melhores intenções, ele reforça esteriótipos de gênero quando neutraliza características ditas femininas.

Amelia Pastro Maristany, Flores, Óleo sobre tela, 50 x 45 cm, S/Data



Pedro Alexandrino, Flores e Doces, 1899



A crítica e seu texto ganharam por muitos anos espaço nos periódicos, cuja circulação era uma das fontes de propagação, de divulgação das exposições, que eram muito reduzidas até metade do século XX na capital do Rio Grande do Sul. O texto tinha um poder de descrever as obras e de substituir a imagem. Os críticos tinham que ter um poder de detalhamento em sua escrita, de maneira que os leitores pudessem “ver” a obra por meio do texto. Não era uma tarefa fácil esta da crítica, pois, além de ser mediadora entre o artista e seu público, o texto tinha ainda que “seduzir” o público para a sua apreciação.

Destacamos, enfim, que a crítica tinha o poder de legitimar ou não o trabalho de um artista, assim como, era grande influenciadora do público para comparecer às exposições, para valorizar e comprar quadros dos artistas qualificados como excelentes e representativos. Temos exemplos de várias obras que acabaram sendo compradas, neste período, pelo governo ou por pessoas ligadas a instituições importantes da capital do Rio Grande do Sul, obras que hoje se encontram em acervos públicos, cuja aquisição foi incentivada nas páginas dos jornais por uma crítica entusiasmada. Assim, é de se considerar o modo como as artistas mulheres foram valorizadas ou não por meio desta crítica.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, S. (1980) *O segundo sexo*. Vol.1 Fatos e Mitos e Vol.2 A experiência vivida. 3º ed. São Paulo: Nova Fronteira.
- CHADWICK, Whitney. (1992) *Mujer, Arte y Sociedad*. 2ª ed. Barcelona: Destino.
- GUIDO, Angelo. *A Exposição Hilda Goltz*, Diário de Notícias, 1942, p.9.
- *Diário de Notícias*, 1944, p.7.

- LOPONTE, Luciana Grupelli. (2005) *Docência Artística: Arte, Estética de Si e Subjetividades Femininas*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- PERROT, M. (2007) *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto.
- SCOTT, J. W. (1995) *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2. jul./dez..
- SILVA, Ursula Rosa. *A Fundamentação Estética da Crítica de Arte em Ângelo Guido: A crítica de arte sob o enfoque de uma história das ideias*. (2001) Tese. Curso de PósGraduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. (2008) *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. 1ª ed. São Paulo: EDUSP.
- VARGAS, Rosane. (2013) *Excluídas da Memória: Mulheres no Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul*. Monografia. Curso de Bacharelado em História da Arte. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

CURRÍCULO

Ursula Rosa da Silva

Professora do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas desde 1995. Professora dos cursos de Graduação e de Pós-Graduação em Artes. Diretora do Centro de Artes desde 2013. Tem dentre os livros publicados: *A História da Arte em Pelotas* (a pintura de 1870 a 1980), EDUCAT, 1997; *A Linguagem Muda e o Pensamento Falante*, EDIPUC/RS, 1994; *Elementos de Estética*, 2003; *A Infância do Sentido*, ED. UFPel, 2011.