

ARTE E GÊNERO: CONTRIBUIÇÕES DE PINTURAS DE MULHERES ARTISTAS NO URUGUAI DO SÉC. XIX

ARTE E GÊNERO: CONTRIBUIÇÕES DE PINTURAS DE MULHERES ARTISTAS NO URUGUAI DO SÉC. XIX

Milena Lima Sire

Mestranda em História / UFPEL

milelimasire@gmail.com

Larissa Patron Chaves (Orientador da Pesquisa)

Doutorado em História/UNISINOS

larissapatron@gmail.com

RESUMO

O presente artigo busca investigar a trajetória e obras das artistas Josefa Palacios e María del Carmen Árraga, nascidas e atuantes no século XIX, no Uruguai. As artistas foram transgressoras pelos gêneros de pintura que realizavam em seu contexto histórico, mesmo com condições de aprendizado de arte limitadas, e se destacaram no cenário cultural do país. Apesar do destaque temporário, sofreram apagamento. Portanto, este texto procura entender as razões históricas e sociais que levaram ao apagamento das mulheres artistas, priorizando destacar suas contribuições artísticas no cenário uruguaio por meio da análise das imagens produzidas pelas mesmas, por fim, visibilizando a obra e história das artistas e contribuindo para o processo de reingresso à narrativa tradicional. Nesse sentido, os usos dos conceitos de representação, identidade e gênero foram norteadores para uma análise de imagens que busca evidenciar aspectos do feminino em suas obras pictóricas.

Palavras-chave: Artistas mulheres. Uruguai. Gênero. Imagem

RESUMEN

El presente artículo busca investigar la trayectoria y obras de las artistas Josefa Palacios y María del Carmen Árraga, nascidas y actuantes en el siglo XIX, en Uruguay. Las artistas fueron transgresoras por los géneros de pintura que realizaron en su contexto histórico, aún con condiciones de aprendizaje limitadas, y se destacaron en el escenario cultural del país. Aún estando en evidencia temporaria, sufrieron apagamiento. Por tanto, esta investigación busca entender las razones históricas y sociales que llevaron a esa invisibilidad de las mujeres artistas, priorizando destacar sus contribuciones artísticas en el escenario uruguayo por medio de un análisis de las imágenes producidas por ellas, por fin, visibilizando la obra e historia de las artistas y contribuyendo con el proceso de reingresso a la narrativa tradicional. En ese sentido, el uso de los conceptos de representación, identidad y género fueron guías para un análisis de imagen que busca evidenciar aspectos del femenino en sus obras pictóricas.

Palabras clave: Artistas mujeres. Uruguay. Género. Imagen.

INTRODUÇÃO

O tema deste artigo é um recorte de pesquisa de mestrado acadêmico ainda em andamento, selecionado para a disciplina História, Artes e Imagens, do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. Neste artigo, procura-se explorar acerca da trajetória e obra de duas artistas mulheres uruguaias, atuantes no século XIX no país: Josefa Palacios, nascida no século XIX e, até onde se tem registros, a primeira mulher a aventurar-se no gênero histórico da pintura, o mais alto na hierarquia da técnica; e María del Carmen Árraga de Sardeson, nascida no ano de 1840, onde em 1870 se converte na primeira artista mulher a receber uma bolsa de estudos no exterior.

Josefa Palacios (s.d – 1881) foi uma artista autodidata em um contexto onde os aspirantes a artistas não dispunham do ensino tradicional de pintura como as conhecidas academias de arte europeias. Fora isso, nesse período não era comum que artistas mulheres se aventurassem no gênero de pintura histórica. Ela representa o episódio do desembarque dos trinta e três Orientais na praia da Agraciada, em Colônia do Sacramento, território de nascimento da artista. A escolha do tema retratado por Palacios foi pioneiro, já que não se conhecem relatos de outras representações anteriores à de Josefa. Entretanto, a única pintura histórica de Palacios teve destaque no cenário cultural de Montevideo oitocentista até um compatriota finalizar sua representação do mesmo fato histórico com rigor acadêmico.

Há relatos de outros trabalhos de Palacios, dentre eles, miniaturas de María Ortiz Laguna de Argentó, de sua filha e de Florencio Varela. Estas obras não estão disponíveis para consulta pois provavelmente estão em algum ambiente privado. Portanto, a única obra de Josefa Palacios em domínio e de acesso público é a tela de gênero histórico, localizada hoje no Museu Histórico Nacional de Montevideo.

María del Carmen Árraga (1840 – s.d.) foi outra pintora oitocentista, realizando naturezas mortas e retratos de personalidades políticas, dentre eles Venancio Flores, Tomás Gomensoro e Alejandro Chucarro. Árraga foi discípula do pintor acadêmico uruguaio Juan Manuel Blanes, que recebia bolsas do governo para estudar pintura na Europa. Carmen é conhecida por ter realizado um dos primeiros retratos de José Artigas apenas 15 anos após do falecimento do mesmo, e também integra parte do acervo do Museu Histórico Nacional.

Tendo em vista que o caso de Josefa Palacios não foi isolado e que existe uma considerável produção artística feminina no território uruguaio desde o final do século XIX, é necessário discutir sobre a necessidade de reingressar à historiografia as artistas mulheres que formam parte da história da arte uruguaia, apontando quais foram as condições que levaram ao apagamento.

Mediante esse cenário de apagamento histórico da obra de Palacios e da existência de outras mulheres artistas contemporâneas que também não têm o devido destaque, esta pesquisa presa por investigar as fontes deixadas pelas artistas: as pinturas deixadas por elas.

Seleciona-se como recorte o período da segunda metade do século XIX, compreendendo o período de atuação das artistas Josefa Palacios e Carmen Árraga. É de interesse da pesquisa investigar quais aspectos sociais acerca da sociedade oitocentista uruguaia que levaram cada artista à condição de pintoras, averiguando vestígios da vida pública e pessoal das mesmas e do meio cultural e ideológico que estavam inseridas, enquanto procuramos ressaltar as contribuições das mesmas para o cenário de arte uruguaio.

A pesquisa original considera a abordagem metodológica da micro-história. Em base de teorias de historiadores como Carlo Ginzburg e Giovanni Levi, a redução de escala, procedimento analítico característico dessa modalidade metodológica, nos permite investigar com mais enfoque os aspectos sociais de determinado objeto para podermos realizar uma generalização mais ampla (LEVI, 2011, p. 143). Segundo Levi, a micro-história como prática está baseada na redução de escala de observação, na análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental (LEVI, 2011, p. 138-139). Nesse sentido a pesquisa se encaminha no mesmo sentido do pensamento do micro-historiador Levi, em que a observação microscópica revelará fatores previamente não observados (LEVI, 2011, p. 141)

Procura-se, portando, por meio da redução da escala de análise, um maior envolvimento na investigação das artistas selecionadas, buscando as singularidades e particularidades na trajetória das mesmas. Assim, a investigação micro-histórica identifica as artistas como agentes pertencentes de uma amostragem muito maior.

Também é de interesse da pesquisa original traçar uma linha de entendimento, por meio das categorias de análise gênero, identidade e representação, acerca das contribuições culturais das artistas selecionadas empreendidas nesse recorte temporal,

assim como suas trajetórias e apagamentos, já desenvolvido em outros textos. Nesse sentido, evidencia-se a importância de um estudo que abranja ou pelo menos realize primeiros apontamentos sobre as categorias de pintura histórica e de retrato na História, evidenciando seus aportes e relevâncias para os estudos de cultura material e sociedade, entrelaçando as disciplinas de Artes e História.

Portanto, o recorte selecionado para este momento é um aprofundamento sobre as imagens deixadas pelas autoras num contexto temporal de transformações, como foi o século XIX.

IMAGEM E TRADIÇÃO

Nos apropriando das ideias de Peter Burke (2017), sabemos que a chamada *invisibilidade do visual* ainda perdura no ambiente dos trabalhos historiográficos. Segundo as palavras do autor, ainda são poucos os historiadores que trabalham em arquivos fotográficos, em comparação com os que trabalham com documentos escritos ou datilografados. O uso de imagens pelos historiadores ainda está em processo de manutenção, onde muitos deles não se preocupam em realizar análises, tratando-as como meras ilustrações e reproduzindo-as em livros sem maiores comentários (BURKE, 2017, p. 18). Tratando as imagens como agentes culturais, nesse sentido, é necessária uma metodologia de análise de imagens que abranja os aspectos culturais intrínsecos a elas, que podem nos ajudar a desvendar ou descobrir outros aspectos e situações ainda não previstas.

Ulpiano Meneses, em sua produção sobre imagem e história, reconhece a importância do caráter representativo da imagem, e sua capacidade de construir o passado, em seus diversos meios de representação visual e as marcas que elas deixam na produção do passado (MENESES, 2012, p. 259). O autor também defende que o uso da imagem deve ser compatível com sua natureza visual, portanto, o historiador corre o risco de a “trata[r] como um recipiente neutro, inodoro, insípido, incolor, frágil embalagem à espera da inserção de um significado a priori integralmente elaborado e tendo em si sua própria identidade” (MENESES, 2012, p. 257). Nesse sentido, fica evidente a necessidade de recorte que abranja a teoria da imagem atrelada aos fenômenos culturais.

Por outro lado, existe uma preocupação enquanto o uso das imagens como documento histórico. Meneses ainda afirma:

As séries iconográficas (porque é com séries que se deve procurar trabalhar, ainda que se possam ter imagens singulares que funcionem como pontos de condensação de séries ideais) não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. Dito com outras palavras, estudar exclusiva ou preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma “História Iconográfica”, de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. (MENESES, 2003, p. 27-28)

William Mitchell, em seu artigo “O que as imagens realmente querem?” inaugura um novo olhar às imagens. Segundo Mitchell, mais do que instrumentos de poder, as imagens podem ter personalidade ou desejos. Mitchell nos diz que as imagens não necessariamente deixam à interpretação aquilo que seus autores desejavam (2015). Nesse contexto, nos apropriando do aporte teórico-metodológico de W. Mitchell (2015), é necessário fazer uma análise das imagens produzidas por essas artistas, atrelando os pontos principais da teoria de Burke, Meneses e Mitchell, e perguntar às imagens o que elas desejam. Nas palavras do autor:

É crucial para essa mudança estratégica que não confundamos o desejo da imagem com o desejo do artista, do espectador ou mesmo das figuras na imagem. O que as imagens querem não é o mesmo que a mensagem que elas comunicam ou o efeito que produzem, não é sequer o mesmo que elas dizem querer. Como as pessoas, as imagens podem não saber o que querem, devem ser ajudadas a lembrá-lo através do diálogo com outros. (MITCHELL, 2015, p. 185)

A tradição iconográfica no Uruguai começa a se consolidar a partir de meados de 1840, onde os primeiros relatos de manifestações mais significativas vão ocorrendo (PELUFFO, 1999). Com o surgimento dos primeiros ateliês de litografia e a consolidação do daguerreótipo, os gêneros de paisagem e retrato vão tomando espaço na esfera cultural do país. Para este recorte, procura-se contextualizar apenas os gêneros de pintura que as artistas Palacios e Árraga exploraram em suas trajetórias: o retrato e a representação histórica.

O retrato, por si, se destaca pelo caráter aristocrático, onde os primeiros retratistas, vindos do exterior, realizavam retratos de integrantes de famílias poderosas, com a intenção de eternizar imagens no interior da família (PELUFFO, 1999). Os retratos, dentre vários possíveis apontamentos, não interessavam como representações

do cotidiano real, senão com artifício para transcender a morte individual no espaço da memória coletiva (PELUFFO, 1996, p. 203), portanto, é possível identificar certos padrões de linguagem presente na maioria das representações da época, ditadas pela tradição europeia, principalmente pela francesa. Segundo Peluffo, também “era capaz de modelar um sistema de códigos sociais locais, condensados na representação da figura humana [...] em momentos em que a sociedade requeria uma severa codificação ética do espaço público” (PELUFFO, 1996, p. 202).

Ao analisar esse receituário iconográfico no contexto de Montevideo, Gabriel Peluffo aponta:

Era, además de un instrumento de construcción identitaria mediante el que, frente a la carencia de límites internalizados socialmente, que ejercieran presión sobre las conductas públicas, los sectores antiguos del patriciado y los nuevos extranjeros [...] buscaron forjar un canon de intimidad y civilidad a través del retrato, a través de la representación de un tipo humano que señalara el horizonte de su propia idealidad moral como grupo dirigente [...]. (PELUFFO, 1996, p. 201)

Gabriel Peluffo (1999) aponta que os retratos em miniatura, praticados dentre alguns artistas e ainda dentre eles a transgressora Josefa Palacios, eram indicadores de prestígio social por sua portabilidade e aplicabilidade. Eram usados em forma de pingentes decorados por finas molduras ou aplicados em pequenos objetos também transportáveis. Assim, segundo o autor, as miniaturas se caracterizavam por se tratar de uma representação de um aspecto íntimo da família que perpassava a barreira para o domínio público.



Figura 1: Árraga, María del Carmen. Retrato de Juan Méndez Caldeira. 1821.
Óleo sobre tela, 125 X 95,5 cm. Fonte: Catálogo *ArteActivo*.

Carmen retrata Juan Méndez Caldeira de acordo com os padrões estabelecidos pela academia, como se fosse cúmplice desse cânone do retrato, obedecendo essa codificação teatralizada que, como afirma Burke (2017, p. 43), não deve ser considerada, sem análises profundas, como uma representação da realidade, visto que certas convenções de representação da época não refletiam com veracidade os costumes da sociedade. Burke exemplifica este fato ilustrando como os modelos geralmente vestiam suas melhores roupas, ou como os artistas ocultavam características dos corpos dos modelos, ou até mesmo como certos objetos eram incluídos na representação como instrumentos de significação, passando uma mensagem (BURKE, 2017, p. 43).

Daniela Tomeo nos lembra da função dominante que as imagens históricas exerciam no século XIX. Segundo a autora, a pintura histórica foi o gênero mais valorizado, tinha forte função pedagógica e desenvolvia grandes ideias vinculadas à história e à nação, funcionando como formadora de cidadania (TOMEO, 2020, p. 67).

Josefa Palacios, a primeira mulher a retratar um episódio histórico, não teve educação de grandes mestres. A condição de exclusão das mulheres do sistema de arte, não permitindo que as mesmas tivessem acesso a estudos anatômicos, essenciais para a estrutura de uma representação histórica ou mitológica, levou a condição de que as

artistas não se destacassem no cenário da pintura. Isso é evidenciado no momento em que Palacios começa a receber críticas sobre sua pintura após Juan Manuel Blanes, pintor contemporâneo academicista, finalizar sua tela de mesma temática histórica. Walter Laroche afirma:

Los personajes, faltos de volumen, no tienen por cierto los verdaderos rasgos fisonómicos, estando muy lejos de ser individualizados como permiten serlo en el cuadro del mismo tema que realizó Juan Manuel Blanes en 1876/78, cincuenta años después del acontecimiento, documentándose en fuentes insospechables y en el mismo histórico escenario. Corresponde señalar que la cita, no significa hacer comparaciones. El cuadro de Josefa Palacios compone una escena con paisaje imaginado, con errores de perspectiva, carente de dibujo y no resiste análisis técnicos. Pero tiene en su favor que, realizado antes de los treinta años después del hecho, reúne el sentido emocional suscitado por un acontecimiento que había tenido repercusión americana (LAROCHÉ, 1961, p. 5 apud TOMELO, 2020, p. 5)

Segundo Chartier, as percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade à custa de outros ou legitimar um projeto reformador (CHARTIER, 1990, p. 17). Para este mesmo autor, “as representações do mundo social são determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” (CHARTIER, 1990, p. 17). Pierre Bourdieu entende que as relações de comunicação são relações de poder que dependem do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações, e que podem acumular poder simbólico (BOURDIEU, 1989, p. 11). Ainda sobre as relações de comunicação, o autor afirma:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados” (BOURDIEU, 1989, p. 11)

Segundo o entendimento do poder simbólico de Bourdieu (1989), pode-se apontar que a análise do historiador Walter Ernesto Laroche reforça, apesar da já instaurada tradição iconográfica de origens francesas que se enraizaram no Uruguai, o estigma do amadorismo feminino ao apontar que a única característica que atribuiria valor à obra de Palacios seria, ao seu ver, seu sentido emocional.



Figura 2: Palacios, Josefa. El Desembarco de los Treinta y Tres Orientales. 1854. Óleo sobre tela, 97cm x 122 cm. Fonte: cedida pelo Museu Histórico Nacional.

A necessidade de uma construção de uma identidade nacional, atrelada à existência de artistas que tiveram formação acadêmica adequada e outra gama de artistas que não a tiveram, levam à conclusão de que Palacios não obteve maior destaque pelo fato de não terem executado o rigor academicista que a pintura histórica requer para a construção de um imaginário coletivo de heroísmo nacional. Stuart Hall, teórico jamaicano que se aprofunda em estudos culturais, nos explica em *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* a importância e construção das culturas nacionais:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas [...]. (HALL, 1999, p. 50-51)

Entendemos que o acesso tardio às academias de arte proporcionou às mulheres uma aprendizagem rasa ou quase nula das técnicas, simbologias e construções de uma

linguagem visual consistente. Quando Laroche¹, historiador uruguaio, critica a qualidade pictórica da obra de Palacios, já existiam outras representações imagéticas com viés academicista realizadas por artistas conterrâneos e com cunho histórico, isto é: construídas rigorosamente naquele momento histórico de pós independência para, com a ajuda de alegorias e simbologias, despertar no espectador um sentimento de identidade e pertencimento, pois como argumenta Stuart Hall, as culturas nacionais funcionam como um sistema de representação.

Pensando a imagem como uma representação, no entendimento de Ankersmit, uma representação não espelha o *próprio* e nem a totalidade do que é representado, mas sim um *aspecto* do que se foi representado, não podendo dizer se a representação é mais ou menos verdadeira (ANKERSMIT, 2012). Segundo o autor, “uma representação (1) define um representado (2) em termos dos quais o mundo (3) é visto – e devemos evitar a confusão entre (2) e (3)” (ANKERSMIT, 2012, p. 194). Podemos pensar, analisando as críticas à Palacios quanto ao quadro do Desembarque, que mais valeria escrever uma crítica sobre a falta de técnica, causada pela falta de ensino apropriado, do que sobre a “*falta de veracidade*” do episódio retratado, partindo do princípio de que as representações são apenas aspectos selecionados pelo autor para serem representados. Ankersmit ainda aponta:

É claro, estilos não tem fundamentum in re, na realidade não ditam em que estilo algo deve ser representado. Novamente, cabe ao pintor decidir (se é que isso é uma decisão). No entanto, também sabemos que o estilo muitas vezes contribui mais para o significado de uma pintura do que aquilo que ela representa. O estilo, e não o conteúdo, permite-nos distinguir grandes pintores de seus colegas menos talentosos. Portanto, existe um importante (talvez mesmo singularmente importante) componente na representação pictórica sem fundamentum in re, que não pode ser testada com relação à realidade, mas que é, contudo, decisivo para a pintura ter significado e valor artístico - que se encontra no que ela apresenta (ANKERSMIT, 2012, p. 199-200)

Entende-se que a reflexão sobre a presença da mulher no sistema de arte está associada à condição de amadorismo, à falta de técnica, rigor e capacidade de construção de obras de destaque. Quando Laroche descreve críticas negativas sobre técnica à obra de Palacios, mas a revalida a critério do seu *sentido emocional* pelo fato de ter sido realizada apenas 30 anos após o fato histórico, reafirma o caráter representativo da imagem como instrumento de conservação da memória e parte do imaginário nacional; o que Hall chama de *narrativa da nação*: “essas séries de estórias,

¹ LAROCHE, 1961, p. 5 apud TOMEIO, 2020, p. 5.

imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que representam as experiências compartilhadas [...], dando significado e importância à nossa monótona existência [...]" (HALL, 1999, p. 52).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo procurou abordar as questões que perduram e rodeiam as artistas Carmen Árraga e Josefa Palacios, nascidas e atuantes no séc. XIX, no Uruguai. Como um recorte de pesquisa ainda em andamento e em constante construção, as considerações aqui apresentadas poderão sofrer constantes transformações à medida em que a pesquisa for se desenvolvendo e novos tópicos forem explorados. Acreditamos que é de maior urgência promover um debate sobre suas contribuições pictóricas e culturais e seus esquecimentos na história, além de estabelecer uma rota de entendimento dos processos de silenciamento das mulheres, com a intenção de valorizar estas artistas representativas da história da arte no Uruguai.

Podemos, por tanto, entender que os retratos produzidos pela artista Carmen Árraga fazem parte de um sistema de codificações em que as imagens eram produzidas inicialmente para permanecerem no seio da privacidade da família. A pintura histórica de Palacios, feita por uma mulher que não recebeu educação formal, adquire novos significados quando realocada para a contemporaneidade, onde podemos fazer novas constatações para além do fato histórico, e contextualizar a vida pública e privada dessas mulheres que talvez aspiraram a serem artistas. Portanto, como afirma Burke, “arte pode fornecer evidência para aspectos que da realidade social que os textos passam por alto, pelo menos em alguns lugares e épocas” (BURKE, 2017, p. 49). Nesse sentido, as imagens produzidas pelas artistas são instrumentos importantes para se traçar uma linha de entendimento acerca dessas artistas de registros tão escassos.

REFERÊNCIAS

- ANKERSMIT, Frank. **A escrita da história: a natureza da representação Histórica**. Londrina: Eduel, 2016
- BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos, São Paulo: Editora Unesp, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3. Edição, Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História, vol. 23, nº 45, 2003, p. 11-36. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/JL4F7CRWKwXXgMWvNKDfCDc/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 25.03.2021.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e Imagem. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MITCHELL, W. T. **O que as imagens realmente querem?** IN: Alloa, Emanuel (org). Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PELUFFO, Gabriel. Producción iconográfica y vida privada (1830-1860). In: BARRÁN, José P; CAETANO, Gerardo; PORZECANSKI, Teresa. (Org.) **Historias de la vida privada en el Uruguay: Entre la honra y el desorden (1780-1870)**. 1. Ed, Montevideo: Santillana S.A, 1996.

PELUFFO, Gabriel. **Historia de la pintura uruguaya: El imaginario nacional-regional (1830-1930) De Blanes a Figari**. 2. Edición, Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental, 1999. 126 p.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela M. S. Corrêa. 1. Edição, São Paulo: Contexto, 2008. 190 p.

SIMIONI, Ana Paula. O corpo inacessível: As mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, ed. 14, p. 83-97, jan-jun 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450>>. Acesso em: 25.03.2021.

SIMIONI, Ana Paula. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. 1. Edição, São Paulo: Edusp/Fapesp, 2019.

TOMEIO, Daniela. Territorio liberado: la producción artística femenina en el Montevideo del Novecientos. **Cuadernos del CLAEH**, Montevideo, v. 39, n. 111, p. 65-80, 2020.