



## UMA ARTISTA ENTRE ARTISTAS: UMA QUESTÃO DE EXPOSIÇÃO

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira\*

A condição expositiva nas artes visuais pode facilmente demonstrar as relações históricas entre a produção de um determinado artista e as instituições da arte (salões, galerias, museus, escolas etc.). O ato de expor, como expor, como narrar o que é exposto, onde é exposto funcionam como elementos factuais que expressam como foram construídas narrativas sobre um determinado momento da história da arte, tanto na dimensão singular, como é a carreira de um artista, como na dimensão social, como no caso de instituições e “movimentos” artísticos. Nesse texto vamos nos dedicar a compreender as mudanças nos regimes de expositividade (POINSOT, 2005) na carreira da artista curitibana Ida Hannemann Campos, sem deixar de apontar questões próprias da história da arte, da história das instituições e dimensões políticas de gênero.

A carreira de Ida Hannemann Campos é plural dentro de um ambiente singular. Perceber a produção artística dessa artista exige aproximações e combinações originais dos grandes movimentos estéticos da história da arte ocidental. Seus caminhos operados por escolhas e recuos diante de fluência e influências diversas conferiram a sua produção aproximações com linguagens dispares. Da harmoniosa e econômica paleta de cores ao gosto construtivo à explosão cromática no estilo dos novos realismos; das formas geometrizadas à maneira cezariana aos volumes silenciosos de uma matemática ao modo de Morandi (fig.1); passando pelas massas esculpidas pela perspectiva típica dos primitivos, sua obra assimilou e misturou diferentes modelos estéticos. Simultaneamente, vista em retrospectiva, sua trajetória é uma prodigiosa síntese da arte do século passado e a expressão única de uma personalidade artística que promoveu encontros estéticos originais.

Mas o singular em questão está menos no modo de operar tais confluências que na maneira de localizar sua trajetória dentro do cenário artístico nacional a partir dos anos de 1960. Para a formação da tradição artística paranaense a artista pertence a um grupo de criadores que optou pela manutenção das questões modernistas de outrora. Um extenso modernismo, resistente e

---

\* Doutor em História pela Universidade de Brasília. Docente e pesquisador vinculado a mesma instituição no Programa de Pós-graduação em Artes e no Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação. Este texto é fruto de pesquisa financiada pelo CNPq.

atento, que não aceitou o discurso que advogava o fim de seus questionamentos e superação de suas respostas. Um modernismo que estava em perfeita consonância com o Tadeu Chiarelli chamou de “o modernismo que veio depois”: “Conscientes de estarem vindo *depois* – e, portanto, sem expectativas de serem absolutamente os indicadores de coisa alguma, fora dos limites do país (ou, melhor dizendo, das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro) -, os modernistas, para constituírem suas poéticas, olhavam para trás e para os lados, nunca para frente” (CHIARELLI, 2012: 21).







3

Fig.1. Através da jarra vermelha, 1961, óleo sobre tela, 61,5 x 80,5, acervo do Museu Oscar Niemayer. Fonte: (CAMPOS, 2015: 86)

Nesse tocante, a obra de Campos amplia-se para além de sua geografia para encontrar pares em duas dimensões: naquela operada por outros artistas “modernos” em diferentes comunidades e na verificação de gênero, que a coloca como uma artista, cuja carreira, que em breve movimentos decisivos, se assemelhou a de outras criadoras brasileiras. Esta última singularidade extrapola a própria percepção crítica de sua obra e nos lança no movediço processo de compreensão de como foram moldadas as carreiras artísticas de artistas mulheres em centros ex-cêntricos como Curitiba, Recife, Belém do Pará, Salvador, Porto Alegre, Campinas, Belo Horizonte etc.

### **Opções modernistas**

Uma característica marcante das opções plásticas de Ida Hannemann está na manutenção do vocabulário modernista. Sabemos que uma fatia considerável das pesquisas dedicadas à produção artística e cultural nos de 1960 salientam o surgimento de novas propostas poéticas e, mesmo, a ampliação das soluções estéticas. Toda uma geração de artistas brasileiros estava diante de novas possibilidades oriundas das formulações e desdobramentos construtivistas da década anterior, das experimentações que superavam os modelos convencionais de suporte, das influências oriundas da cultura de massa, apenas para citar pontos recorrentes (PECCININI, 1999). Todavia, as “novas propostas” conviveram, lado a lado, com processos poéticos híbridos que ao mesmo tempo que assimilavam a matemática das experimentações, conceituais e expressivas, permaneciam atentos à tradição moderna. No caso Campos, evidenciada pela fusão da “pintura” mural com as novas percepções de arte urbana. Ou, ainda, na assimilação, tardia no Brasil, da arte têxtil, cuja qualidade das obras da artista renderia uma pesquisa comparativa com pioneiros como Noberto Nicola, Jacques Douchez, Jean Gillon e contemporâneos como Genaro de Carvalho e Minnie Sardinha.

A condição “moderna” da história da arte paranaense é recorrentemente lembrada pelos principais críticos e historiadores. Nesse tocante, no final dos anos de 1970, o cenário paranaense era caracterizado por Adalice Araujo como extensão das práticas modernistas paulistas:

*Por seu pioneirismo industrial, São Paulo denota um somatório de atitudes inconformistas, tanto no plano político como no cultural, que irão gerar a Semana de 22 e os movimentos subsequentes. Seria, porém, temerário tentarmos explicar o Modernismo brasileiro tomando por base o fenômeno paulista. Em realidade, cada Estado brasileiro viverá o seu próprio processo evolutivo, substituindo não a sua economia 'fechada' pela dinâmica, como também vivendo um processo de 'integração cultural' à sua própria maneira. (...) Processo este que, nas artes plásticas, o Paraná só irá completar nos anos 70. Não se pode, porém, colocar em compartimentos estanques a década de 70 e as precedentes. Ela surge como o clímax de uma lenta evolução, cujas remotas raízes se perdem, quem sabe, há três mil anos (...) ( apud MEC, 1981: 32)*

O texto produzido em contexto particular no Salão Nacional de Artes Plásticas de 1981, e denominava-se “A evolução das artes plásticas do Paraná”. Na época, Araújo produziu uma narrativa histórica das principais instituições, artistas e eventos que marcaram as artes visuais do estado. Quando passa a narrar a passagem do modernismo para a arte acadêmica, o apelo às categoriais estéticas fica evidente no que concerne à apresentação do *expressionismo*, da *abstração*, da *arte metafísica e fantástica*. Há um esforço para indiciar um número expressivo de artistas. Ela ainda conferiu espaço aos “Encontros de arte moderna”, descrevendo suas sete edições, além de dos grupos de artistas que orbitaram ao redor do evento. Araújo termina apontando os artistas experimentais dos anos de 1970 e os “rumos da década de 1980”.

O que a crítica busca é alinhar a história local com uma história geral da arte brasileira, debate caro e em voga no período. Artistas ligados a sobrevivência da arte moderna ao mesmo tempo em que mantinham suas preleções estéticas, estavam atentos ao fato de que mudanças ocorriam com uma forte internacionalização da produção das artes visuais (RIBEIRO, 1997: 37) que começavam a evidenciar um sistema de trocas. Salzstein defende que é por volta dos anos de 1960 que no Brasil ocorre um rápido entrelaçamento entre as dinâmicas locais e internacionais da arte:

*Dessa maneira, seria necessário rever a polaridade e o antagonismo que se costuma pressupor entre esses termos, uma vez que os ambientes artísticos de países periféricos industrializados, embora distantes dos grandes centros, desde pelo menos o início do decênio de 1960 principiavam a manifestar pontualmente pontos*

*de vistas próprias, de forte sentido crítico, perante o novo estado de coisas e os problemas a que ele conduzia. Embora tais respostas originais e combativas começassem a brotar dos ‘meios periféricos’, estas raramente eram contabilizadas na literatura internacional especializada. (SALZSTEIN, 2004: 10)*

Limito-me a especular inicialmente - com cautela, porque o assunto não está nas ambições deste texto - que tal lógica já estava presente no cenário das artes visuais paranaense desde o final dos anos de 1950, com o aparecimento, por exemplo da galeria Cocaco.<sup>1</sup> A carreira de Campos pode ser facilmente associada ao amadurecimento do sistema de arte no Paraná, em particular em sua capital. Analisada em perspectiva, o processo de formação, profissionalização e reconhecimento crítico de Campos reporta a clássica estrutura ateliê-salão-museu.

Acolhida no ateliê de pintura livre na Sociedade Dante Alighieri, sua carreira como “amadora” inicia-se sob o olhar do artista Guido Viaro nos em 1941. Viaro nos anos de 1940 se consolidava como um dos nomes cruciais na arte moderna paranaense. Um contraponto a um certo “academicismo”, identificado até os dias atuais com Andersen. Segundo Artur Freitas: “De um modo esquemático, a Curitiba dos anos 1940 e 50, entre mil idas e vindas, tende a contrapor duas forças contrárias: o legado do pintor norueguês Alfredo Andersen, no lado ‘acadêmico’, e a presença forte do pintor italiano Guido Viaro, no lado ‘moderno’.” (2011: 89).

A filiação de Campos à biografia de Viaro acompanhara as narrativas sobre a artista posteriormente. Não é algo incomum na carreira das artistas mulheres desde o final do século XIX tais filiações. A condição de mestre e aprendiz é recorrente na caracterização das trajetórias de Ladjane Bandeira (Recife), Elke Hering (Blumenau) Odilla Mestriner (Ribeirão Preto) Antonieta Santos Feio (Belém) Fedora do Rego Monteiro (Recife), Lídia Bais (Campo Grande), Maria Helena Lindenberg (Vitória), Lygia Sampaio e Sônia Castro (Salvador),

---

<sup>1</sup> Em sua pesquisa, Adriana Vaz identifica a origem da galeria em outubro de 1955. Primeiro como um espaço de decoração e molduras, criado por Ennio Marques Ferreira e Alberto Nunes de Mattos. Depois, em 1957, com a saída de Mattos, e em parceria com Manuel Furtado surge a Galeria Cocaco de Arte Ltda (VAZ, 2015: 127). “Em termos de galeria de arte, destinada exclusivamente ao comércio específico de quadros, desenhos, esculturais [sic], etc - foi a primeira a se instalar em Curitiba - e por isto, em seus dois primeiros anos nunca apresentou saldo positivo para seus idealistas, jovens e esforçados proprietários. Em compensação, tornou-se um ponto de encontro de toda uma geração de inquietos e criativos artistas plásticos, jornalistas, escritores e mesmo simples interessados (MILLARCH, 1979).

Maria Helena Mota Paes (Campinas) apenas para citar artistas fora do eixo Rio-São Paulo que estiveram associadas ao surgimento e a consolidação de “modernismos” em seus estados. Como apontado por Ana Paula Simioni (2007), os ateliês particulares, as escolas e cursos livres de artes foram uma importante porta para a formação de mulheres artistas no Brasil, desde o século XIX<sup>2</sup>. Ou seja, mesmo no século XX, seja por rechaçar o ensino formal acadêmico, seja por falta dele ou acesso, muitas de nossas artistas tiveram, como Campos, uma formação ligada a ateliês livres, com forte presença de personalidades masculinas ao seu redor e com a participação, mais ou menos regular, em grupo de artistas.

Sendo assim, Campos nos oferece um exemplo de uma carreira que não é exclusiva de seu gênero, de fato, mas pode ser tipificada como própria das mulheres que se destacaram<sup>3</sup> nas artes visuais. De qualquer modo a carreira de Campos permanece ligada ao fortalecimento das artes visuais paranaense. Sua obra está associada aos principais marcos desde então: participação e premiação no Salão de Arte Paranaense (ela esteve presente na primeira edição em 1944, na “sala livre”); realiza sua primeira individual na primeira galeria de arte *strito sensu*, marco do mercado de arte no Paraná, em 1959<sup>4</sup>; presença em diferentes eventos culturais nos anos de 1960 até a celebração de sua carreira pelo Museu Oscar Niemayer nos anos de 2010.

### **Salões, circulação e possibilidades**

Se a questão de gênero pode parecer exterior para avaliar as qualidades artísticas de Campos, serve-nos para compreender sua visibilidade ao longo de sua carreira. Um exemplo particular dessa questão na primeira exposição que a artista participou fora da esfera de influência dos artistas, gestores e críticos paranaenses: a Exposição Interamericana de Belas Artes: exposição feminina de pintura; um evento dentro do Salão de Arte Moderna de 1948, no Rio de Janeiro. Uma das recorrentes mostras dedicadas a apresentar uma arte feminina, tais exposições se tornaram comuns a partir dos anos de 1960 em todo país e revelavam o atendimento de uma agência: a crescente presença das mulheres na produção das artes visuais

<sup>2</sup> Simioni ressalta a importância do primeiro ateliê exclusivamente feminino no Brasil criado pelos irmãos Rodolfo e Amoedo Bernandelli, em 1896 (2007: 96).

<sup>3</sup> Outro modelo apresentado está associado a mulheres que iniciam suas carreiras próximas de parentes ou maridos que já estejam inseridos no sistema das artes visuais (Simioni, 2008).

<sup>4</sup> A mostra abriu em 14 de novembro de 1959 na galeria Cocaco (MILLARCH, 1979).

na segunda metade do século XX. De certo, com raras exceções e até os anos de 1980, tais mostras não estavam preocupadas no debate da condição da mulher artista e sua produção na sociedade contemporânea, mas, vinculavam-se a tradição segregacionista das mostras femininas dos oitocentos, exemplarmente debatidas por Tamar Garb (1998).

De qualquer modo, a presença de Campos na exposição de 1948 apresenta-nos um aspecto peculiar do sistema das artes no Brasil: a forte presença do salão na definição, formação, legitimação e circulação das artes visuais brasileiras. Os salões são instituições complexas na história das artes visuais no Ocidente. Nasceram como instâncias competitivas, devotadas à avaliação da formação acadêmica de artistas europeus, em especial nos séculos XVIII e XIX. Vinculam-se direta ou simbolicamente a uma condição formativa, a uma pedagógica judicativa que busca o controle simultâneo da perpetuação de certas tradições e a permissão de alterações. Com a modernidade, tais dimensões não foram de todo suplantadas. Pelo contrário, mesmo tendo o salão ofertado condições para mostras apócrifas, reuniões de descontentes, artistas marginalizados e fora dos mercados das artes, sua condição controladora e prescritiva avançou até os nossos dias. E, talvez, seja justamente por seus piores defeitos, em especial sua condição meritória, que ele resiste às novas conformações do sistema de arte no atual século.

Se é verdade que Picasso nunca se rendeu a lógica dos salões, o mesmo não se deu com a maioria dos artistas visuais que tiveram suas carreiras constituídas após de 1940 no Brasil (OLIVEIRA, 2012). Como afirmam diferentes autores, num ambiente incipiente, de mercados claudicantes, com raras instituições exclusivamente dedicadas a exposição e ao arquivamento da produção artística, um colecionamento privado disperso e um regime formativo não regulado, a presença dos salões funcionava, sempre de modo provisório e precário, como possibilidade de visibilidade para a produção artística emergente e consagrada. Se o era para a maioria dos artistas, para as mulheres significava, como alerta Simioni (2008), uma instância de reconhecimento privilegiada. Ao lado dos agrupamentos, associações, clubes, ateliês e escolas, os salões podiam alavancar a carreira de uma artista. Campos soube tirar proveito dessa instituição desde o início de sua carreira, como indicamos acima, com sua presença



recorrente, premiações e menções no Salão de Arte Paranaense<sup>5</sup> Outros salões foram importantes na carreira da artista, dois deles merecem ser mencionados: o Salão de Arte Religiosa Brasileira (anos de 1960 e 1970), em Londrina e o Salão Feminino de Artes Plásticas, momento em que leciona no Centro Paranaense Feminino de Cultura, em 1975.

Os salões foram importantes para a carreira de Campos basicamente porque ajudou a neutralizar o discurso dos anos de 1950 que a consideravam como uma artista autodidata e novata: “Eis aí uma pintora que se fez sozinha, isolada num lugar pequeno do Ahú. Sozinha lutou, experimentou a amargura da recusa dos salões oficiais...”, escreve Guido Viaro em 1959.<sup>6</sup> Ou, ainda, no mesmo ano, Luiz Paulo Gnecco, na revista *Flocos*: “Surgida do autodidatismo, mais tarde sofreu o impacto do buril do Guido Viaro”<sup>7</sup> (GNECCO *apud* CAMPOS, 2015: 167).

Se os salões são essenciais para circulação de sua produção nas primeiras três décadas de sua carreira, os anos de 1970 marcam uma virada em sua visibilidade. De fato, com dito antes, a carreira de Campos pode ser facilmente vinculada à história da consolidação das instituições culturais do Paraná. E mais, sua pintura está associada ao vocabulário modernista, em toda sua extensão e contradição, e quando tal vocabulário deixa a cena central da produção cedendo espaço para a produção experimental contemporânea, a obra de Campos junta-se a de outros artistas e ganha nova narrativa. Da crítica associada ao fortalecimento da arte moderna incipiente, das obras associadas à linguagem abstratizante, a produção nos anos de 1970 passa a ser celebrada em sua maturidade como tradição moderna. Mudam-se as narrativas, mudam-se as exposições, as instituições e um discurso historiador começa a ser criado. Os títulos das mostras expressam essa transformação: “Paraná, Arte Hoje”(1972); “A Arte no Paraná” (1975); “Artistas Contemporâneos Paranaenses” (1973); “Paraná, Arte Agora” (1976); “Artistas Paranaenses/1950-1980” (1984); “Pintores do Paraná/Década de 1960” (1985), entre outras. A produção artística de Campos passa a ser considerada em duas frentes: uma produção ativa e contemporânea, celebrada por suas qualidades plásticas e capacidade de reinventar-se até a atualidade e; sua produção historicamente orientada, devotada a consolidação da produção modernista paranaense dos anos de 1950/1960.

<sup>5</sup> A artista participou das seguintes edições do salão: 1944; 1946; 1947; 1948; 1949; 1950; 1952; 1957, 1958, 1960; 1961; 1962; 1963; 1965; 1966; 1967; 1970; 1973 (CAMPOS, 2015).

<sup>6</sup> Viaro escreveu no catálogo de exposição na Cocaco “Ida Hannemann de Campos” (CAMPOS, 2015).





Fig.2. Painel-mural, 1996, “A gralha azul e o alvorecer”, azulejaria, 4,5 x 14 metros, Praça do Asilo São Vicente de Paulo, Curitiba, PR. Fonte: (CAMPOS, 2015: 138).

Essas duas dimensões se associaram numa ruptura do lugar típico da condição da mulher artista: a arte pública mural. Se a história da arte pública, especialmente da arte mural na América Latina, nos ofereceu obras impressionantes de Cândido Portinari, Paulo Werneck, Clóvis Graciano, João Rossi, Cícero Dias, Athos Bulcão, João Câmara, até artistas menos lembrados como Mário Gruber, Lula Ayres, Aldo Locatelli, Poty Lazzarotto, Juarez Paraíso, Genaro de Carvalho, podemos notar que a quantidade de artistas mulheres dedicadas a arte pública mural até recentemente era restrito. De Djanira, Maria Bonomi e Yara Tupynambá, passando por Ida Hannemann, nomes das mulheres artistas vinculados à tal gênero é tímido e, por vezes, esquecido. “A gralha azul e o alvorecer”, mural de azulejos de 1996, em Curitiba (fig.2), pode ser considerado um dos exemplares mais impressionantes da carreira de Campos. Nele fundem-se a condição plásticas das transições pictóricas, o desenho conciso, visível nos trabalhos gráficos da artista, a cuidadosa distribuição dos espaços e dos corpos próximos à tapeçaria, e, por fim, um cálculo de uma paisagem onírica, muito frequente nas duas últimas décadas de sua produção. Trata-se de uma paisagem, mas como no caso de “Natureza Típica”,

outro painel azulejar de 1993, deriva de uma série de trabalhos anteriores, conferindo aos projetos um típico sentido processual da arte contemporânea.

A inscrição da artista na história da arte pública brasileira é em demasia desconhecida. De certa forma, esses projetos são contrapontos da mudança do lugar da mulher artista na história da arte recente. A crítica de arte Matilde Matos lembra-nos que “decorrente das exigências da maternidade, função primeira da mulher, que se chocava com a primazia e absoluta liberdade que a arte requer, embora tivesse crescido o número de mulheres na arte naqueles anos, a maioria delas se voltou para o ensino e funções paralelas” (MATOS, 2010: 103). Descontados as ilações de gênero, Matos toca diretamente na questão que marcou a maioria das mulheres artistas no século XX. A história da Campos é a ruptura dessa condição e a construção de uma identidade como artista<sup>8</sup>. Condição corriqueira para alguns, mas nunca fácil para uma artista neste período histórico.

Quando em 2015, o Museu Oscar Niemayer abre a mostra “*Ida Hannemann de Campos: entre o pincel e a pena*”, com a curadoria de Fernando Bini, abre-se definitivamente uma página na história da arte do Paraná. Diante desta perspectiva memorial, desde sua fundação o Museu Oscar Niemayer (MON) empenhou-se em projetos voltados à construção e à celebração do cânone artístico local das artes visuais. O MON criou o projeto *Artistas Paranaenses*, destinado a confeccionar mostras individuais (geralmente de caráter retrospectivo) ou exposições coletivas voltadas ao desenvolvimento de certos temas no Paraná. As individuais suscitam nossa atenção por guardar um evidente apelo biográfico e de estruturar ou ratificar um elenco de criadores que pontuam a produção no Paraná. Entre as principais: *Miguel Bakun* (2003); *Theodoro De Bona em Veneza* (2004); *Franco Giglio* (2004); *Helena Wong* (2005); *Viaro: um visionário da arte* (2006); *Estanislau Traple* (2006); *Luiz Carlos de Andrade Lima: o artista curitibano* (2007); *Gravuras de Poty Lazzarotto* (2009); *Garfunkel, um francês no Paraná* (2009); *O Silêncio e a solidão da pintura de Leonor Botteri* (2010); *Alfredo Andersen, da Noruega para o Brasil: a trajetória do pai da pintura paranaense* (2010); *Miguel Bakun, na beira do mundo* (2010), *Poty de todos nós* (2012), e, mais recentemente, João Turim (2014), cujo nome da exposição não poderia ser mais elucidativa: “vida, obra, arte”.

---

<sup>8</sup> A condição da identidade como artista, sua construção e reconhecimento não é casual na história das artistas mulheres, como nos lembra Garb (1993).

Para a instituição, as exposições *biográficas* são produtoras e resultado de complexas redes de relações entre o sistema de artes e outros, como o econômico, o político e o cultural, assim como de articulações entre os diversos agentes e instituições que justificam a existência pública dos próprios museus e suas coleções. Não se trata, desta forma, de exibir arte, mas, sobretudo, de exibir arte atrelada à demandas e vocabulário políticos específicos. As presenças de Helena Wong e Campos instituem a presença da mulher artista de modo não subsidiário. O curador da última mostra de Campos preocupou-se em apresentar uma artista ativa, devota de sua própria carreira, mas vinculada à condição de artista e ao fortalecimento desse papel.

Não pensemos, de modo inadvertido e ingênuo, como nos alerta uma série de pesquisadores dedicados ao gênero na arte, que para uma mulher artista estar “inscrita” na história da arte, com todo seu fetichismo pela ‘grande arte’, tenha sido matéria e tarefa fáceis. Superar a suspeita de diletantismo, “produção não-sistemática, não-competitiva”, superficial” e o selo de “feminina” não foi banal (SIMIONI, 2008: 45). Pode-se advogar que Ida Hannemann Campos seja apenas mais *um* grande artista de nossa história, independentemente de seu gênero, mas nos é grata a lembrança de que se trata de *uma* grande artista.

## Referências

- CAMPOS, I.H. *Ida Hannemann Campos*. Texto de Fernando Bini e Heloisa Campos. Curitiba: edição do autor, 2015.
- CHIARELLI, T. *Um modernismo que veio depois*. São Paulo: Alameda, 2012.
- FREITAS, A. “A natureza dispersa: Miguel Bakun”. *Porto Arte*, vol. 18, nº31, 2011.
- GARB, T. “Gênero e representação” In: FRANSCINA, F. et all. *Modernidade e modernismo*. Pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- MATOS, M.. *50 anos de arte na Bahia*. Salvador: EPP, 2010.
- MILLARCH, A. Cocaco, 20 anos depois. *Jornal Estado do Paraná*, 01º de junho de 1979. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/cocaco-20-anos-depois>; acesso em maio de 2015.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *IV Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

- PECCININI, Daisy. *Figurações*. Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural, Edusp, 1999.
- POINSOT, Jean-Marc. “Quando (onde) a obra acontece”. *Arte & Ensaio*, 2005, nº12, p.152-165
- OLIVEIRA, E. D. G. A Arte de Julgar: apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960. In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012, p. 475-487.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.
- SALZSTEIN S. “Arte Contemporânea: uma história em aberto”, catálogo de exposição, São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 22 de setembro a 11 de outubro de 2004.
- SIMIONI, A.P.C. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2008.
- SIMIONI, A.P.C. “O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX”, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007.
- VAZ, A. *Artistas plásticos e galerias de arte em Curitiba: consagração simbólica e comercial*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.