

Os Salões Revolucionários de 1931: revisionismo histórico, feminismo e ativismo curatorial

1931 Revolutionary Salons: Historical revisionism, feminism and curatorial activism

Maíra Oliveira Guimarães¹

DOI 10.26512/museologia.v14i28.60594

83

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Resumo

Em 1931, realizou-se a 38ª Exposição Geral na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). O principal articulador foi o jovem Lucio Costa, ao término de seu primeiro e único ano como diretor da instituição. Desde então, o evento consolidou-se como um marco na historiografia da arte e da arquitetura brasileira, referido como o Salão Revolucionário – título, por diversos aspectos, frequentemente contestado. Esse artigo introduz novos vetores revisionistas sobre a exposição a partir da análise do catálogo e da investigação sobre a participação de artistas e arquitetas mulheres. Busca-se, paralelamente, correlacioná-lo com outros eventos que o precederam em 1931, com destaque para o I Salão Feminino de Arte, cuja natureza autoriza sim qualificá-lo como um evento de caráter revolucionário. Ao articular essas duas experiências, pretende-se evidenciar sua relevância no desenvolvimento exposições críticas e experimentais, que, datadas em quase um século, podem ser compreendidas como expressões precursoras do ativismo curatorial no Brasil.

Palavras-chave

Salão Revolucionário; Escola Nacional de Belas Artes; I Salão Feminino de Arte; história da arte; revisionismo; mulheres artistas; curadoria; ativismo curatorial.

Abstract

In 1931, the 38th General Exhibition was held at the National School of Fine Arts (ENBA). Its main organizer was the young Lucio Costa, at the end of his first and only year as director of the institution. Since then, the event has become a landmark in the historiography of Brazilian art and architecture, commonly referred to as the Revolutionary Salon — a title that is, in many respects, frequently contested. This article introduces new revisionist perspectives on the exhibition based on an examination of its catalogue and an investigation into the participation of women artists and architects. It also seeks to correlate the event with others that preceded it in 1931, most notably the First Women's Art Salon, whose characteristics justify describing it as an event of genuinely revolutionary nature. By articulating these two experiences, the article aims to highlight their relevance in the development of critical and experimental exhibitions that — nearly a century old — may be understood as early expressions of curatorial activism in Brazil.

Keywords

Revolutionary Salon; National School of Fine Arts; First Women's Art Salon; art history; revisionism; women artists; curatorship; curatorial activism

Introdução

A extinta Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), vigente entre 1890 e 1937, integra um processo histórico de continuidade e reconfiguração das primeiras iniciativas oficiais de ensino artístico no Brasil, representadas pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), fundada em 1826 por D. Pedro I, e,

¹ Arquiteta pela Universidade de Brasília com dupla graduação em *Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio* pelo Politecnico di Torino. Doutora em Teoria, História e Crítica na linha de pesquisa em Patrimônio Cultural e Preservação do PPG-FAU/UnB. Professora substituta na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB no biênio 2024-2025.

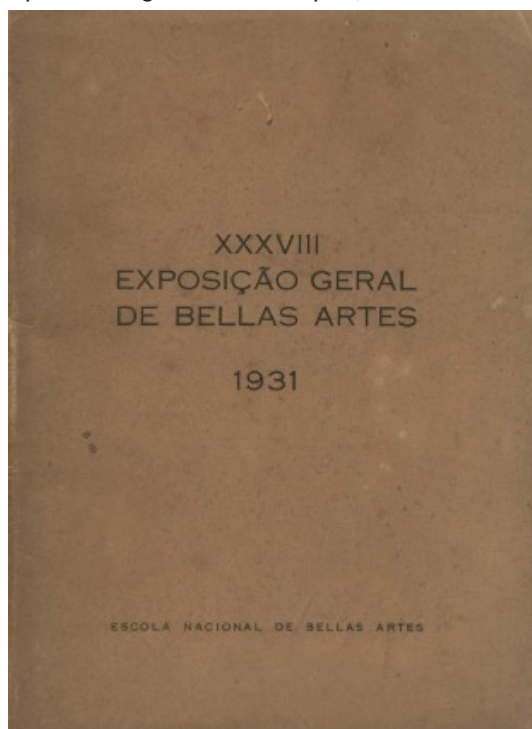
Os Salões Revolucionários de 1931:
revisonismo histórico, feminismo e ativismo curatorial

anteriormente, pela Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, criada em 1816. Sua trajetória evidencia o movimento de institucionalização das artes no país, marcado pela consolidação do ensino acadêmico e pela reorganização que deu origem a novas instituições. De 1908 até 1937, quando foi incorporada à Universidade do Brasil — atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) —, a Escola funcionou na Cinelândia, no Rio de Janeiro, nas instalações atuais do Museu Nacional de Belas Artes, criado como herdeiro direto de seu acervo (Luz, 2016).

O ensino na ENBA baseava-se nos modelos do academicismo clássico e ofertava os cursos de arquitetura, pintura, escultura e gravura. As chamadas Exposições Gerais eram organizadas anualmente, salvo interrupções, desde o ano de 1840. Inspiradas nos *Salons* franceses, essas mostras reuniam obras de professores, alunos e artistas convidados, funcionando tanto como uma demonstração pública da produção artística nacional quanto como espaço de consagração e crítica estética. Premiações podiam ocorrer através da concessão de medalhas ou de bolsas de estudos chamadas Prêmio de Viagem à Europa, criadas para promover o contato direto dos alunos com a tradição artística francesa e italiana (Souza, 1978, in Xavier, 2003) (Leite, 2009).

Para cada edição, eram elaborados catálogos oficiais, que registravam os nomes dos artistas, títulos das obras e prêmios concedidos. Apesar da ênfase desses documentos residir no registro administrativo, ainda assim constituem as primeiras fontes sistematizadas da produção dos e das artistas do período.

Figura 1 - Capa do catálogo da XXXVIII Exposição Geral de Bellas Artes, 1931.



Fonte: https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/catalogo-dexposicao/expogeral/1931_Catalogo-Exposio-Geral-de-bellas-artes.pdf. Acesso em: 27 nov. 2025.

O catálogo da 38ª Exposição Geral de Belas Artes constitui-se no ponto de partida da presente comunicação. A partir da contextualização acerca dos motivos e das críticas em relação ao título de Salão Revolucionário, serão apresentados alguns dados revisionistas sobre o assunto, bem como lançado novas

possibilidades de leitura a partir da análise do catálogo e da composição do grupo de artistas, arquitetos e professores expositores. Como desdobramento, apresentar-se-á recortes do grupo de mulheres que participaram da mostra e de dois importantes eventos que a antecederam naquele mesmo ano: o II Congresso Nacional Feminista e o I Salão Feminino de Arte, também ocorrido nos salões da ENBA.

A relevância deste estudo reside na necessidade de revisar criticamente um dos episódios mais recorrentes da historiografia artística brasileira — a 38ª Exposição Geral de 1931 — cuja consagração como Salão Revolucionário frequentemente se apoia em narrativas consolidadas, porém pouco problematizadas. Ao reexaminar fontes primárias e ao investigar a atuação de artistas e a ausência de arquitetas mulheres, o trabalho busca preencher lacunas ainda persistentes na literatura, sobretudo no que se refere ao apagamento do I Salão Feminino de Arte, ao qual propõe-se a atribuição do caráter e do título de revolucionário. Justifica-se, portanto, a proposta de tensionar leituras tradicionais e de situar esses eventos como antecedentes significativos de práticas curatoriais críticas, contribuindo para uma compreensão mais ampla, plural e acurada da história das exposições no Brasil.

A 38ª Exposição Geral de Belas Artes

A 38ª Exposição Geral de Belas Artes se insere no contexto imediatamente posterior ao Golpe de Estado da Revolução de 30, que levou Getúlio Vargas ao poder e inaugurou o Governo Provisório. Entre as principais reformas implementadas nesse período destacam-se a centralização do sistema educacional, a modernização da legislação trabalhista, além da reforma administrativa que buscava ampliar e profissionalizar o serviço público (Pinheiro, 2016).

O principal articulador do Salão Revolucionário foi ninguém mais que Lucio Costa, à época com apenas 28 anos. Lucio Costa era ex-aluno da ENBA, formado em arquitetura seis anos antes. Como suas primeiras iniciativas como diretor, contrata novos professores alinhados à corrente modernista, a exemplo dos arquitetos Alexander Buddeus e Gregori Warchavchik, do escultor Celso Antônio e do pintor Leo Putz (Pinheiro, 2005). No mesmo mês de sua nomeação, Lucio Costa concede uma entrevista criticando a monotonia das Exposições Gerais da ENBA, dando o teor das reformas que pretendia implementar:

O Salão, por exemplo — que exprime sobejamente o nosso grau de cultura artística —, diz bem do que precisamos. De ano para ano, tem-se a impressão que as telas são sempre as mesmas, as mesmas estátuas, os mesmos modelos, apenas a colocação ligeiramente varia (...). É preciso que nossos pintores, escultores e arquitetos procurem conhecer sem *parti-pris* todo esse movimento que já vem de longe, compreender o momento profundamente sério em que vivemos e marcará a fase “primitiva” de uma grande era (Costa, 1930, *apud* Xavier, 2003: 58).

Lucio Costa convoca então Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Candido Portinari e Celso Antônio para integrarem a comissão organizadora da 38ª Exposição Geral (Luz, 2010). A presença de Bandeira e Malfatti revela a intenção de conferir ao evento um caráter de continuidade em relação à Semana de Arte Moderna de 1922. Já Portinari e Celso Antônio, naquele período, eram nomes emergentes no cenário artístico e, assim como Lucio Costa, também eram ex-alunos da instituição.

Os Salões Revolucionários de 1931:
reversionismo histórico, feminismo e ativismo curatorial

É relevante destacar o caráter quase redentor que assume a presença de Portinari na condição de organizador. Participante das Exposições Gerais em 1922, 1923 e 1925 — ocasiões em que recebeu medalhas de mérito — o pintor decidiu adotar técnicas mais alinhadas ao academicismo dominante para atender às expectativas do júri e tentar vencer o *Gran Tour*. A estratégia foi bem-sucedida e, na mostra geral de 1928, conquistou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro com a obra Retrato de Olegário Mariano. Naquele 1931, portanto, Portinari retornava ao Brasil após mais de dois anos de aperfeiçoamento artístico em Paris e assumia a posição de organizador de um novo modelo de exposição geral (Museu Casa de Portinari, online).

Figura 2 - Cândido Portinari, Retrato de Olegário Mariano, 1928. Óleo sobre tela.



Fonte: https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/catalogo-deexposicao/expogeral/1931_Catalogo-Exposio-Ge-ral-de-bellas-artes.pdf. Acesso em: 27 nov. 2025.

Dentre as novas diretrizes propostas pelos organizadores, estava o cancelamento das premiações, tanto das medalhas, quanto das bolsas de estudos na Europa. Pela primeira vez, o evento não tratava de uma competição. Mas a principal novidade foi, talvez, a decisão de que não se negaria entrada à nenhuma arte inscrita no Salão: todos os interessados poderiam participar da exposição com quantas obras quisessem (Luz, 2010). Como defendido por Mário de Andrade (1931), os organizadores subverteram relações típicas de autoridade, recusando-se a função de seleção das obras:

Neste ano o Salão de Belas-Artes, do Rio, teve um aspecto novo. O arquiteto Lucio Costa, que com uma liberdade admirável está dirigindo a Escola Nacional de Belas Artes, resolver abrir as portas do Salão a todas as obras apresentadas. O que quer dizer que a comissão organizadora limitou-se a convidar artistas, dispor quadros, aguentar com as responsabilidades, sem se arrogar o direito (...) de se imaginar juíza do mundo e da beleza. Não cortou ninguém, não recusou entrada a nenhum quadro (...) (Andrade, 1931, *Apud* Xavier, 2003: 59).

A mostra foi aberta ao público em 1º de setembro de 1931. Participaram dele mais de duzentos artistas e arquitetos que apresentaram 506 pinturas, 129 esculturas e gravuras e 35 projetos de arquitetura (Chaves, s/d, *apud* Luz, 2010). As obras apresentadas pelo corpo de organizadores, professores e artistas consagrados reiteraram o esforço pelo reconhecimento institucional da corrente moderna no Brasil. Malfatti, por exemplo, reapresentou no salão as obras *Homem Amarelo* (1915) e *A estudante russa* (1915), presentes na Semana de 22, acompanhadas pela pintura recém executada *Torrando Café* (1930). Portinari, cujo histórico de participação nas exposições gerais havia sido suprimido do catálogo – diferentemente de outros artistas cujos prêmios e medalhas de anos anteriores estavam listados –, participou com mais de quinze obras, principalmente retratos de amigos poetas e compositores², a exemplo do também organizador Manuel Bandeira (1931). No caso dos professores recém contratados, temos a pintura expressionista *Copacabana* (1930) de Leo Putz, as esculturas *Retrato* e *Homem Sentado*, de Celso Antônio e projetos residenciais de Gregori Warchavchik, como a *Casa de Luiz Prado* e a icônica *Casa Modernista*, as quais, naquele mesmo ano, também haviam participado do 1º Congresso de Habitação em São Paulo (ENBA, 1931) (Wolff, 2016). Já os quatro projetos residenciais de Lucio Costa exibidos no Salão não puderam ser localizados, não pelo menos nesta primeira análise.

Figura 3 - Anita Malfatti, *Torrando Café*, 1930. Óleo sobre tela.



Fonte: Dasartes. <https://dasartes.com.br/agenda/semana-de-arte-art-lab-gallery/attachment/anita-malfatti-torrando-cafe/>. Acesso em: 29 nov. 2025.

2 Portinari apresentou pinturas dos poetas Manuel Bandeira, Dante Milano, Jayme Ovalle e Murilo Mendes e dos compositores Francisco Braga, Lorenzo Fernández e Luiz Peixoto (ENBA, 1930)

Os Salões Revolucionários de 1931:
revisonismo histórico, feminismo e ativismo curatorial

Figura 4 - Cândido Portinari, Manuel Bandeira, 1931. Óleo sobre tela.



Fonte: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/16374/retrato-de-olegario-mariano>. Acesso em: 27 nov. 2025

Figura 5 — Gregori Warchavchik, Casa Modernista, 1927.



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik/5627b767e58ece127a000256-classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik-imagem>. Acesso em: 29 nov. 2025.

Interessante frisar que a designação Salão Revolucionário atribuída à mostra foi contemporânea à sua própria abertura, decorrente não apenas da renovação estética proposta por parte dos participantes, mas, talvez sobretudo, do ambiente político instaurado após o golpe de 1930. Tal enquadramento explica também o uso concomitante do termo Salão Tenentista, dimensão simbolicamente presente em retratos de figuras estratégicas do governo provisório, não só a exemplo de Getúlio Vargas, representado por Jacyra Caldas, mas também do interventor Carlos de Lima Cavalcanti, pintado por Portinari, do general Juarez Távora, de Nöbauer, além de caricaturas de outros agentes centrais do período, como Francisco Campos, Lindolfo Collor e Paulo de Frontin, realizadas por José Caldas (ENBA, 1931).

Figura 6 — Hans Nöbauer, Juarez Távora, 1931.



Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1217586246538724&set=g.3667663136692698>. Acesso em: 27 nov. 2025.

Foi uma surpresa e uma novidade o salão deste ano. Houve um verdadeiro assalto dos artistas revolucionários (...). A supressão dos prêmios (...) teve um resultado simpático: caíram todas as barreiras acadêmicas que fechavam aos artistas “extravagantes” (...) os salões respeitáveis das Bellas Artes. O “Salão Oficial” passou a ser um salão de “Independentes” (...). Já se batizou a exposição deste ano de “Salão dos Tenentes” (...) (Associação Cultural Cândido Portinari, 1979: online).

Os Salões Revolucionários de 1931:
reversionismo histórico, feminismo e ativismo curatorial

Tal leitura de que o evento atuou como espaço de legitimações do regime no contexto pós -1930, vinculando-o a um discurso bélico, é percebida em matérias jornalísticas do período, incluído artigo do próprio Mario de Andrade:

Os artistas moços compareceram oferecendo batalha, os artistas velhos (...) fugiram em quantidade, (...) sob pretexto de que os novos são “insulto à arte” (...). Dos nomes consagrados da velha guarda apenas pouco se apresentaram. A prevalência dos modernos foi por isso completa. Em suma: um Salão que me deixa otimista. A obra-prima não é quotidiana” (Andrade, 1931, *apud* Xavier, 2003: 60).

Revisionismo histórico

A análise do catálogo da mostra demonstra que, diferentemente das narrativas predominantes da época, a dita prevalência dos modernos não era exatamente absoluta. Dos duzentos e cinco pintores, escultores e arquitetos que participaram do Salão, mais de sessenta já haviam sido premiados em edições anteriores, somando, juntos, cerca de cento e cinquenta medalhas e prêmios de viagens acumulados, datados desde 1901³. Isso sem contar os participantes reincidentes que não haviam angariado premiações anteriormente. Os títulos das obras também demonstram certa permanência de temas do ensino clássico, repleto de elucidações a paisagens, naturezas mortas, riachos, praias, cabanas e marinhas, mesmo que tais temas não sejam determinantes a nível de técnica de execução. Tal caráter falacioso da narrativa dominante foi inclusive percebido no contexto de abertura da mostra:

O salão ontem inaugurado, não é um salão de modernistas, como se procurou fazer crer, nos meios artísticos. É um salão de artistas. É um salão acolhedor onde há desde as escolas, que, no século XIX, se definem com Delacroix e Corot (...) até os modernos pendores, os que espantam o lugar-comum, evocando Lhote, lembrando Modigliani, falando (...) de Lautrec, (...) só hoje compreendido no Brasil. No critério que obedeceu, o salão deve ser louvado sem restrições. O salão adiantou-se (...). O salão, porém, não é modernista, porque nas suas salas há de tudo, e muita da boa “goiabada”, em que se alimentam algumas das figuras que fizeram campanha do *hors concurs*. Estes pratos, para paladares sem exigência, estão separados das *fines herbes*, ocupam salão onde não pode verificar-se a mistura, facilitando o ponto de vista orientado pelas tendências de cada visitante (O Globo, 1931: online).

Estudos contemporâneos se debruçam sobre revisões de narrativas a respeito do Salão. Segundo a historiadora e crítica de arte Ângela Ancora da Luz (2016), ex-aluna da escola, “as três décadas iniciais do século XX no Brasil não podem ser pensadas em paralelo com o mesmo período na Europa, pois a arte brasileira não apresentara qualquer ruptura notável com os movimentos do século XIX”. Segundo a autora, no Brasil, a tradição acadêmica institucionalizou o pluralismo artístico dos movimentos modernos.

A década de 1930, que é sublinhada por muitos historiadores, como sendo a do “declínio” da ENBA é, antes de tudo, a grande década em que se separou o joio do trigo e que confirmou a presença da instituição na moldagem de outra posição no contexto da arte brasileira, mas, infelizmente, isto ainda não está escrito (Luz, 2016: 18).

3 Para citar os mais antigos, tem-se Sebastião Vieira Fernandes, Helios Seelinger e Alberto Delpino, todos agraciados com menções honrosas nos anos de 1901, 1902 e 1907, respectivamente (ENBA, 1931).

A noção da modernidade enquanto contestação dos padrões acadêmicos da estrutura de ensino é um fenômeno europeu, constituindo um fato histórico materialmente superado, mas cuja narrativa permeia o imaginário de tantos artistas ainda hoje. Percebe-se assim que modernidade germinava no seio da academia brasileira, explorada internamente por estudantes e professores e, próprio por isso, as inovações propostas não tinham um caráter tão disruptivo. Eram reformistas, mas ainda assim institucionalmente integradas. Eis uma situação em que o teatro da história vem sendo montado com figurinos europeus.

A própria indicação de Lucio Costa para a direção da ENBA enquanto intensão explícita do Governo Provisório de modernizar a estética artística vem sendo revisitada. A informação amplamente divulgada normalmente situa a posse de Lucio Costa após a Revolução de 30, fato que não corresponde às datas que constam nas atas da direção da escola e já vem sendo objeto de revisão

...a data da primeira reunião da Congregação da Escola em cuja ata comparece a assinatura de Lúcio Costa (...) como Diretor é 13/09/1930. Entretanto, tal nomeação – e efetiva posse – de Lúcio Costa à diretoria da ENBA em data anterior à Revolução de 1930 – que, como se sabe, foi deflagrada em 03/11/1930 – é sistematicamente ignorada na bibliografia específica. O próprio Lúcio Costa não faz referência ao assunto, talvez por não ter tido oportunidade de tomar qualquer iniciativa efetiva no curto espaço de tempo transcorrido entre a reunião de 13/09 e a eclosão da revolução (Pinheiro, 2016: online).

Apesar desses fatores, é certo que o salão e parte das obras possam ter de fato incomodado setores mais conservadores do público e mesmo dos artistas participantes. Por exemplo, ao final do catálogo, vê-se nota a respeito do pintor espanhol Fernando Tarazona, que solicitou que as cinco pinturas que submeteu ao Salão fossem retiradas da exposição⁴. No caso da coluna Notas de Arte da revista Fon Fon (1931), se veriam duras críticas ao grupo de modernos:

Percorrendo-a de relance quatro vezes, a nossa impressão imediata é que toda ela avulta pela abundância de quadros esquisitos, pinturas singulares, que só nos sensibilizam pela comicidade da sua factura. Qualquer que seja o talento real dos seus autores, a verdade é que não nos revelam quadros como os (...) de Cicero Dias; os (...) de Esther Bessel; (...) de Ismael Nery (...), de Lazar Segall, (...) de Tarsila do Amaral, (...) de Di Cavalcanti e outros que, salvo erro da nossa visão ou defeito da nossa sensibilidade, mais parecem garatujas que pinturas (D'Alva, 1931: online).

4 Tarazona era discípulo de Joaquín Sorolla e havia submetido três obras intituladas Rio de Janeiro e outras duas chamadas Havana e Valencia (ENBA, 1931).

Os Salões Revolucionários de 1931:
revisão histórico, feminismo e ativismo curatorial

Figura 7 - Trecho de Cícero Dias, Eu vi o mundo... ele começava no Recife, 1929.



Fonte: <https://www.guiadasartes.com.br/colunas/-a-obra-de-cicero-dias-que-causou-escandalo-nos-anos-1930->. Acesso em: 29 nov. 2025.

Figura 8 — Lasar Segall, Negra com criança, 1924, óleo sobre tela.



Fonte: Observatório Salão31 / Coleção Mauris Ilia Warchavchik. <https://www.salao31.com.br/lasar-segall?pgid=ln8uwzlr-a93f4c19-d260-4d07-9660-721111ee9026>. Acesso em: 29 nov. 2025.

Figura 9 — A Caipirinha, Tarsila do Amaral, 1923, óleo sobre tela.



Fonte: Itaú Cultural / Acervo Mídias Públicas. <https://midias-publicas.encyclopedia.itaucultural.org.br/365iw40r1o6qcxhwe2rinszyeph>. Acesso em: 29 nov. 2025.

A história confirmaria que se tratava de um defeito de sensibilidade da parte do colunista Oscar D’Alva. A crítica que dirigiu a Cícero Dias era destinada à obra prima *Eu vi o mundo...* ele começava no Recife (1926-1929), painel com mais de vinte metros de largura que estava sendo apresentada ao público pela primeira vez, no Salão. Diga-se de passagem, Cícero Dias alegou que a pintura chegou a ser vandalizada antes do término da mostra, devido a cenas eróticas que faziam parte da composição original (*apud* Vieira, 1984). As outras obras reprovadas se tratavam de *Dois irmãos* (1927), de Ismael Nery, *Negra com Criança* (1924), de Lasar Segall, *Devaneio* (1928), de Di Cavalcante e, ainda, *A Caipirinha* (1923), de Tarsila do Amaral, que foi leiloadada em 2020 por mais de cinquenta milhões de reais (GI, 2020: online). Essas obras e seus artistas estão bem registrados na historiografia, mas uma releitura atenta da crítica do colunista nos traz uma pergunta intrigante: quem é (e como são as pinturas) de Esther Bessel?

Feminismo

À exceção de casos amplamente reconhecidos, como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, que já desfrutavam de prestígio à época da realização do Salão, poucas das demais expositoras têm hoje seus percursos profissionais devidamente documentados ou analisados. Um exame atento do catálogo da 38ª Exposição Geral evidencia a dimensão do apagamento histórico a que foi submetida a maior parte das cinquenta mulheres que participaram da mostra nas sessões de pintura, gravura e escultura — cerca de um quarto dos participantes. Vale notar que na seção de arquitetura nenhum projeto foi apresentado por mulheres⁵.

5 O número de estudantes de arquitetura que se formaram entre 1903 e 1945 na ENBA foi de 515 homens e apenas 25 mulheres no período (Bellarmino, 2024).

Os Salões Revolucionários de 1931:
revisionismo histórico, feminismo e ativismo curatorial

Figura 10 — Foto dos participantes do Salão de 1931, com artista mulheres à direita.



Fonte: A Pátria / acervo Projeto Portinari. <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/38392/a-inauguracao-do-salao-official-de-bellas-artes> Acesso em: 30 nov. 2025.

Entre aquelas cujos percursos estão minimamente disponibilizados na bibliografia recente e em bases de dados digitais, destacam-se Moussia Pinto Alves, que apresentou à mostra a pintura Retrato da Sra. Alves Lima (s.d.), e Regina Gomide Graz – irmã de Antônio Gomide e esposa de John Graz, que também participaram da mostra –, cuja trajetória profícua vem sendo gradualmente recuperada por estudos e exposições (Simioni, 2023). Embora não tenha sido possível levantar imagens precisas das obras que Regina Graz submeteu ao Salão Revolucionário, peças contemporâneas ao período, como a tapeçaria Índios (1930), demonstram a maturidade da linguagem modernista que vinha desenvolvendo já no início da década de 1930. Cita-se também as produções de Ignez Correa da Costa e de Sylvia Meyer, discípulas de Portinari e de Henrique Bernadelli, respectivamente, cujas trajetórias pictóricas vem sendo objeto de importantes resgates historiográficos (Campos, 2023) (Mutirum, 2025) (Soares, 2021).

Figura 11 — Moussia Pinto Alves, Retrato da Srt^a Alves de Lima, s.d.



Fonte: Salão 31 / Portal Moussia. Disponível em: <https://www.moussia.com.br/cronologia>. Acesso em: 30 nov. 2025.

Figura 12 — Regina Gomide Graz, Índios, década de 1930.



Fonte: Acervo MASP, MASP. 10741. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/indios>. Acesso em: 30 nov. 2025.

Apesar desses exemplos pontuais, observa-se, de modo geral, um significativo apagamento das trajetórias e produções das artistas, sobretudo quando comparadas ao grupo masculino participante. O caso anteriormente citado de Esther Bessel é particularmente revelador: discípula de Lasar Segall (ENBA, 1931), aparece em diversas fotografias históricas vinculadas ao círculo moder-

Os Salões Revolucionários de 1931:
reversionismo histórico, feminismo e ativismo curatorial

nista. Seus retratos a óleo, pintados pelo próprio Segall e também Anita Malfatti, são facilmente encontrados online, porém nenhuma obra de sua autoria encontra-se atualmente disponível em acervos digitais de acesso público.

Figura 13 - Lazar Segall, Retrato de Esther Bessel, 1923.



Fonte: Arte Brasileiros. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/art/aproximacoes-brief-introduction-to-the-brazilian-art-of-the-xx-century/>. Acesso em: 29 nov. 2025.

Figura 14 - Anita Malfatti, Retrato de Esther Bessel, 1934.



Fonte: Altit Casa de Arte e Leilões. <https://www.altitcasadearteleiloes.com.br/leilao/abril/2023/18/lote/2779/detalhes>. Acesso em: 30 nov. 2025.

Situação semelhante se observa em relação a outras participantes do Salão. A pintora Rosalita Mendes de Almeida, por exemplo, possui ampla correspondência com Candido Portinari⁶ — com quem manteve um relacionamento afetivo —, mas não há registros localizados de sua produção artística. O mesmo ocorre com a escultora Carlota Camargo Nascimento, cuja presença digital se limita a uma página na Wikipedia ilustrada por uma única fotografia. Já a enigmática May von Bernstorff foi identificada em imagem datada de 1933, na qual aparece ao lado de obras modernistas, pertencente a um banco de dados não especializado e replicada em um perfil de Instagram dedicado à história da moda.

Figura 15 — Carlota Camargo Nascimento ao lado da obra Busto de Cigana.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Carlota_1947.jpg Acesso em dez. 2025.

6 A correspondência de Rosalita Mendes de Almeida com Candido Portinari integra o acervo documental do Projeto Portinari, constituindo uma das principais bases de pesquisa sobre a trajetória do artista (disponível em: <https://www.projetoportinari.org.br/>).

Os Salões Revolucionários de 1931:
revisão histórica, feminismo e ativismo curatorial

Figura 15 - May von Bernstorff em seu ateliê, fevereiro de 1933.



Fonte: Instagram / Historicpjama. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DHcRIuog0JA/>. Acesso em: 28 nov. 2025.

Tais apagamentos, certamente, não ocorrem devido a uma ausência de engajamento das mulheres artistas e projetistas durante aquele período de intensas transformações socioculturais. Entre 6 e 30 de junho de 1931 – portanto, dois meses antes do Salão Revolucionário –, ocorreu, também na ENBA, o I Salão Feminino de Arte. Verifica-se que seu catálogo oficial não se encontra disponível em acervos físicos ou digitais acessíveis, assim, a pesquisa é limitada a informações contidas em artigos acadêmicos e em notícias de jornais. Segundo um desses estudos, o evento consistiu na primeira exposição realizada no Brasil composta exclusivamente por mulheres, contando com 194 trabalhos de 63 participantes nas áreas de arquitetura, artes aplicadas, escultura, gravura e pintura (Moraes, 1995, *apud*, Benvenuti, 2004).

A mostra foi organizada pelos pintores e docentes da ENBA Georgina de Albuquerque e Marques Júnior, pelo professor de arquitetura Nestor Figueiredo, além das pintoras Regina Veiga, que já possuía certo destaque no circuito artístico, e Cândida Gusmão Cerqueira, ex aluna da escola (Canfield da Silva, 2018).

Figura 16 - I Salão Feminino de Arte. Revista O Cruzeiro, 13 jun. 1931.



Fonte: Revista O Cruzeiro, 1931. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=5153>. Acesso em: 30 nov. 2025.

A abertura do Salão Feminino ocorreu no contexto do Segundo Congresso Internacional Feminista, realizado no Rio de Janeiro, entre 20 e 30 de junho. O Congresso foi promovido pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organização apoiadora da exposição. A entidade era presidida por Bertha Lutz, uma das figuras mais influentes do movimento feminista brasileiro, cientista botânica e, na época, secretária do Museu Nacional do Rio de Janeiro (Brasiliiana Fotográfica, s.d.) (Bertha Lutz, 2025).

A articulação nacional entre as artistas é percebida por uma série de entrelaçamentos. Das cinquenta mulheres que participaram do Salão Revolucionário, ao menos onze também estavam presentes no I Salão Feminino de Arte. Além das já citadas Cândida de Gusmão Cerqueira, Rosalita Candido Mendes de Almeida e Ignez Corrêa da Costa, temos os nomes de Helvia Barbosa Lima, Nieta Gomes, Odelli Castello Branco, Palmyra Pedra Domeneck, Sarah Vilela de Figueiredo, Solange Frontin Hess, Wanda Turatti e Celita Vaccani – a qual, décadas depois, viria a se tornar professora e também diretora da ENBA (Ferreira, 2018). Georgina Barbosa Vianna e Yolanda Torres, que estiveram no Salão Revolucionário, não participaram do Salão Feminino provavelmente por estarem envolvidas nas atividades das delegações regionais do II Congresso Internacional Feminista, representando os estados de Pernambuco e do Rio de Janeiro, respectivamente (Brasiliiana Fotográfica, s.d.).

É igualmente importante destacar a relevância e o caráter vanguardista da professora e organizadora da mostra, Georgina de Albuquerque. Embora não tenha apresentado pinturas próprias no Salão dos Tenentes — optando por priorizar sua participação na exposição feminina —, várias de suas discípulas tiveram obras exibidas, entre elas Heloise Leonardos do Rego Barros, Solange Frontin Hess, Sadie M. Taves e Rosalita Mendes de Almeida. Georgina é reconhecida como uma das primeiras mulheres brasileiras a consolidar uma carreira

Os Salões Revolucionários de 1931:
revisonismo histórico, feminismo e ativismo curatorial

artística internacional e demonstrava, por meio de sua atuação no I Salão Feminino de Arte, o compromisso com a ampliação das oportunidades e do campo de atuação feminina no Brasil.

A documentação sobre a vida e a obra do grupo de participantes do Salão Feminino, entretanto, é ainda mais escassa se comparada ao grupo de mulheres que participaram no Salão Tenentista. O registro visual das obras apresentadas, ao menos preliminarmente, restringe-se a duas matérias ilustradas, uma no Diário de Notícias e outra na Revista da Semana, publicada próxima ao término da mostra.

Figura 17 — Matéria I Salão Feminino de Arte. Revista da Semana, 27 jun. 1931.



Fonte: Revista da Semana, 1931. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=025909_03&pagfis=3424. Acesso em: 30 nov. 2025.

No texto do Diário de Notícias, percebe-se um certo menosprezo à produção artística apresentada no Salão, em razão de não se alinhar às correntes modernistas dominantes — pretensamente restritas à produção masculina:

A impressão que se tem dos trabalhos expostos, no seu conjunto, é a de que a mulher não acompanhou o homem nessa hora vertiginosa de renovação artística e de inquietação mental (...). Não se trata de futurismo, de cubismo, ou de qualquer outra tentativa de renovação artística classificada pela crítica com idêntica determinação. Mas tão somente de arte moderna, realizada por artistas modernos que sintam a vida e a arte com a atitude do seu tempo e da sua época. Não queremos com isso diminuir o valor dos

trabalhos expostos. É um reparo, apenas, destinado a constatar a seguinte contradição: artistas jovens realizando arte velha (Diário de Notícias, 1931).

Estudos mais aprofundados sobre a veracidade dessa opinião jornalística, especialmente quanto ao suposto “atraso” da produção feminina, dependerão da futura disponibilização do catálogo e das obras dessas artistas. Entretanto, no que se refere à contemporaneidade de sua atuação, certifica-se que essas mulheres estavam engajadas no campo político e também artístico, em plena luta por direitos, alinhadas naquele contexto de profundas transformações sociais e trabalhistas. A relevância dessa atuação é evidenciada pelo fato de que, ao final do II Congresso Internacional Feminino, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino entrega uma moção em defesa do voto das mulheres ao Presidente Getúlio Vargas. Tal moção era um pergaminho ornamentado pela artista Sylvia Meyer, abordada anteriormente. Menos de um ano depois, em 24 de fevereiro de 1932, o Código Eleitoral Provisório reconheceu o direito de voto às mulheres (Soares, 2021).

Ativismo curatorial

O artigo O que é ativismo curatorial?, de Maura Reilly (2021), apresenta uma análise crítica das estruturas hegemônicas que moldam o sistema da arte ocidental — historicamente centrado em artistas brancos, homens e euro-estadunidenses. A partir dessa constatação, Reilly defende que a curadoria pode e deve assumir uma postura ativista, comprometida em revelar exclusões, ampliar o cânone e promover práticas contra hegemônicas. Como expresso pela autora, se tratam de estratégias de resistência. Tais práticas vêm sendo experimentadas desde a década de 1970 e hoje são amplamente conhecidas no interior dos movimentos anti coloniais e pós decoloniais. Os conceitos centrais apresentados por Maura Reilly estruturam três modelos curatoriais fundamentais para enfrentar desigualdades no sistema da arte: revisionismo, estudos de área e estudos relacionados, sendo os dois primeiros especialmente interessantes para a presente abordagem, portanto, melhor explorados a seguir.

O revisionismo propõe reescrever o cânone tradicional, reinserindo artistas e narrativas historicamente excluídos — especialmente mulheres, pessoas não brancas e grupos marginalizados — ao recuperar suas contribuições e questionar lacunas produzidas por estruturas patriarcais e eurocêntricas. Apesar de essa abordagem ainda manter o cânone como referência, preservando uma lógica binária entre “centro” e “margem”, ainda se mostra eficaz na ampliação do repertório histórico. Segundo Reilly, esta estratégia é essencial para a ressurreição dos marginalizados, ou seja, a inserção da margem no cânone, ampliando o seu centro, antes que o próprio centro possa ser desestabilizado e, posteriormente, destruído (Reilly, 2021).

Já os estudos de área buscam construir novos cânones paralelos ao concentrar-se em exposições e pesquisas dedicadas a grupos específicos — como a arte feminina. Segundo a autora, apesar das críticas por criar guetos ou reforçar essencialismos, essas iniciativas funcionam como importantes corretivos históricos, ampliando a visibilidade institucional e acadêmica dessas produções (Reilly, 2021).

Outras práticas contemporâneas exploram, inclusive, o movimento anti curatorial como instrumento de contestação ao *status quo* e à suposta autori-

Os Salões Revolucionários de 1931:
revisonismo histórico, feminismo e ativismo curatorial

dade crítica dos curadores. Essa abordagem rejeita a imposição de um centro hegemônico e a seleção que reforçaria relações antagônicas ou dialéticas entre o “Eu” (o centro) e o “Outro” (a margem) (Maimon, 2024). Nesse contexto, observa-se a própria negação do cânone, correspondendo à fase subsequente à incorporação de narrativas revisionistas, conforme argumentado por Reilly (2021). Entende-se então que, primeiro, deve-se abrir espaço para que as artes dos grupos marginalizados acessem o centro (ou seja, o público) para, posteriormente, compreender sua contribuição para a arte de modo mais amplo. Embora utilize outros termos, Mário de Andrade, já naquele 1931, defendeu a postura:

Assim: se filosoficamente não existe arte verdadeira e todas as artes o são, não é possível, historicamente, mesmo e, especialmente, num Salão que é fenômeno de arte erudita, determinar o que (...) correrá de qualquer forma para enriquecer ou organizar a humanidade (...). A obra-prima não é quotidiana (Andrade, 1931, *Apud*, Xavier, 2003: 60).

As três estratégias — revisionismo, estudos de área e anti-curadoria — possuem exemplos de aplicação tanto no Brasil quanto no exterior, principalmente a partir da década de 1970⁷, o que evidencia o caráter vanguardista da 38ª Exposição Geral e do I Salão Feminino de Arte. Pode-se inferir, portanto, que ambos os eventos foram revolucionários não por se enquadrarem estritamente no modernismo — ao menos não na acepção contemporânea do termo⁸ —, mas por se mostrarem abertos a toda manifestação artística interessada e profundamente alinhados ao espírito de contestação e de progressismo político de sua época. Considerando-se as limitações e exclusões de gênero, evidenciadas pela ainda escassa representatividade feminina na historiografia, propõe-se, portanto, a incorporação do termo “revolucionário” também ao I Salão Feminino de Arte, tratando-o como objeto de resgate aprofundado e de divulgação urgentes.

Conclusão

O revisionismo histórico aplicado a esta investigação demonstrou que a 38ª Exposição Geral de Belas Artes de 1931 — o célebre Salão Revolucionário — configurou uma ruptura com as práticas acadêmicas mais pela sua estrutura organizacional e política do que pela absoluta revolução estética. Ao contrário da narrativa predominante, a modernidade artística brasileira não se manifestou como uma contestação radical e externa à Escola Nacional de Belas Artes (ENBA); ao invés disso, ela germinava no seio da própria academia, sendo explorada internamente por estudantes e professores. A decisão da comissão organizadora de cancelar premiações e acolher todas as obras inscritas subverteu as relações de autoridade e a função de seleção, instituindo um modelo que hoje seria compreendido como reformista e, conceitualmente, precursor do movimento anti-curadoria.

7 Um caso brasileiro já da década de 1970 consiste na exposição organizada por Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em que as obras participantes foram sorteadas (Lacerda, 2024). Um exemplo internacional contemporâneo se refere à exposição Documenta 15, realizada em 2022, em Kassel, Alemanha, em que os participantes eram responsáveis pela seleção das obras (Maimon, 2024).

8 Em livro, Lucio Costa conceitua a arte moderna: “sua principal característica é, precisamente, a predisposição a aceitar e assimilar a contradição daqueles conceitos, paradoxalmente englobados no mesmo corpo de doutrina” (Costa, 1952: 4).

Contudo, este estudo aponta que o verdadeiro vetor de ativismo curatorial e de transformação genuinamente revolucionária em 1931 deve ser compartilhado com o I Salão Feminino de Arte, realizado meses antes na ENBA. A organização de uma mostra composta exclusivamente por mulheres, com 63 participantes em diversas áreas artísticas, estava intrinsecamente ligada ao II Congresso Internacional Feminista e à intensa mobilização social pela conquista do voto feminino e por direitos trabalhistas. Em um contexto de profundas transformações socioculturais, o Salão Feminino atuou como uma ação curatorial vanguardista que, ao estabelecer um recorte deliberado de gênero, antecipou o que hoje é definido como a estratégia de “estudos de área”, amplamente aplicada por pesquisas e exposições de cunho decolonial.

Ao articular essas duas experiências, evidenciamos sua relevância para o desenvolvimento de exposições críticas e experimentais no Brasil, compreendidas como as primeiras expressões de ativismo curatorial no país. A 38ª Exposição Geral promoveu a abertura democrática do circuito artístico, enquanto o I Salão Feminino buscou combater o apagamento histórico e a exclusão das mulheres artistas, cujas trajetórias e produções ainda permanecem, em grande parte, à margem das narrativas dominantes.

Conclui-se, portanto, que ambos os eventos foram revolucionários por estarem profundamente alinhados ao espírito de contestação e de progressismo político daquele ano. Propõe-se, em caráter urgente e definitivo, a incorporação do termo “revolucionário” também ao I Salão Feminino de Arte, como um movimento essencial para tensionar leituras tradicionais e resgatar a contribuição vital dessas mulheres para a história da arte brasileira. Para solidificar esse resgate e promover a desejada ampliação do cânone, esforços devem ser canalizados para a pesquisa, digitalização e divulgação do acervo e da documentação ainda escassa dessas artistas no sistema de arte.

Referências

A PÁTRIA. A Inauguração do Salão Oficial de Belas Artes. 1931. Disponível em : <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/38392/a-inauguracao-do-salao-official-de-bellas-artes>. Acesso em 30 nov. 2025.

AMARAL, Tarsila. A Caipirinha. 1923. Óleo sobre tela, 60 × 81 cm. Disponível em: <https://midias-publicas.encyclopedia.itaucultural.org.br/365iw40r1o6qcwxhwe2rinszyeph>. Acesso em: 29 nov. 2025.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL CÂNDIDO PORTINARI. A revolução nas artes e o Salão dos Tenentes. 1931. In: *Projeto Portinari* (site). Biblioteca / Arquivo bibliográfico - item 38391. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/en/archive/bibliographic/38391/a-revolucao-nas-artes-e-o-salao-dos-tenentes>. Acesso em: 27 nov. 2025.

BELARMINO, Camila Almeida. *A mulher na arquitetura e no urbanismo: trajetórias profissionais entre as décadas de 1910 e 1960 no Rio de Janeiro*. 2024. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2024. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-26032025-094528/pt-br.php>. Acesso em: 6 nov. 2025.

Os Salões Revolucionários de 1931:
revisonismo histórico, feminismo e ativismo curatorial

BEMVENUTI, Alice. *Museus e Educação em Museus - História, Metodologias e Projetos, com análises de caso: Museus de Arte Contemporânea de São Paulo, Niterói e Rio Grande do Sul*. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte) - Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15679/000688472.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 6 nov. 2025.

BERTHA LUTZ. Wikipédia, a enciclopédia livre. [S.l. Wikimedia Foundation], 20 out. 2025. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bertha_Lutz. Acesso em: 29 nov. 2025.

BRASILIANA FOTOGRAFICA. Série “Feministas, graças a Deus!” – O I Salão Feminino de Arte, em 1931, no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://brasiliana-fotografica.bn.gov.br/?p=32513>. Acesso em: 30 nov. 2025.

CAMPOS, Maryelle; TEIXEIRA BARROS, Millena; CRUZ, Rebeca. Resgatando história: conheça a primeira artista plástica de Mato Grosso. Factório MT, 27 set. 2023. Disponível em: <https://factoriomt.wordpress.com/2023/09/27/resgatando-historia-conheca-a-primeira-artista-plastica-de-mato-grosso/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

CÂNDIDO PORTINARI, Retrato de Olegário Mariano, 1928. Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas-Artes / acervo Projeto Portinari. Reprodução: Projeto Portinari. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/16374/retrato-de-olegario-mariano>. Acesso em: 27 nov. 2025

CANFELD DA SILVA, Thais. Um olhar sobre o I Salão Feminino de Arte de 1931. Encontro de História da Arte (EHA), n. 13, 2018. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4608>. Acesso em: 30 nov. 2025.

CARLOTA DE CAMARGO NASCIMENTO. Wikipédia: a enciclopédia livre. [S.l. Wikimedia Foundation], 16 ago. 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlota_Camargo_Nascimento. Acesso em: 30 nov. 2025.

CHAVES, Chico. Salão de 31: o Rio na vanguarda modernista. Rio de Janeiro: IPHAN/MNBA, s/d, p. 9;

COSTA, Lucio. Considerações sobre arte contemporânea. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952. (Cadernos de Cultura).

D’ALVA, Oscar. Notas de Arte. *Fon Fon*. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1931, p. 43.]. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/259063/per259063_1931_00041.pdf Acesso em: 6 nov. 2025.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Primeiro Salão Feminino de Belas Artes. Rio de Janeiro, 12 de junho de 1931, p. 8.]. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pagfis=5744. Acesso em: 6 nov. 2025.

DIAS, Cícero. Eu vi o mundo... ele começava no Recife. In: Guia das Artes. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/colunas/-a-obra-de-cicero-dias-que-causou-escandalo-nos-anos-1930->. Acesso em: 29 nov. 2025.

ESCOLA DE BELAS ARTES (UFRJ). História institucional. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, [2025?]. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/institucional/>. Acesso em: 6 nov. 2025.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES. XXXVIII *Exposição Geral de Bellas Artes – 1931*: catálogo. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 1931. Reprodução digital disponível em: https://obrasraras.eba.ufrj.br/images/catalogodeexposicao/ex-pogeral/1931_Catalogo-Exposio-Geral-de-bellas-artes.pdf. Acesso em: 27 nov. 2025.

FERREIRA, César Casimiro. *A preservação do acervo de escultura de Celita Vaccani na Escola de Belas-Artes*: inventário e medidas de conservação. 2018. 86 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação e Restauração) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/6615>. Acesso em: 30 nov. 2025.

G1. A caipirinha de Tarsila do Amaral é leiloado por R\$ 575 milhões. G1, 17 dez. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/12/17/a-caipirinha-de-tarsila-do-amaral-e-leiloado-por-r-575-milhoes-maior-valor-ja-pago-por-uma-obra-brasileira.ghtml>. Acesso em: 26 nov. 2025.

GRAZ, Regina Gomide. Índios. década de 1930. Feltro — 71,5 × 121 cm. Acervo MASP, MASP.10741. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/indios>. Acesso em: 30 nov. 2025.

HISTORICPJAMA. Painter May von Bernstorff in her studio, February 1933. She reportedly always painted in these red serge trousers. Photo courtesy Smith Archive/Alamy. Instagram, 20 de março de 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DHcRluog0JA/>. Acesso em: 28 nov. 2025.

LACERDA, Lucas Oliveira de. *Curadoria e fertilização da sensibilidade*. 2024. 147 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/79227>. Acesso em: 25 nov. 2025.

LEITE, Reginaldo da Rocha. As Exposições Gerais de Belas Artes como propagadoras da relação ensino-aprendizagem: os casos de Francisco Antonio Nery e Jean Pallière Ferreira na Exposição de 1859, 19&20. Rio de Janeiro, v. 4, n. 04, p. 05, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/98301073/As_Exposi%C3%A7%C3%B5es_Gerais_de_Belas_Artes_e_a_Rela%C3%A7%C3%A3o_Ensino_Aprendizagem. Acesso em: 6 nov. 2025.

LUZ, Angela Ancora. Memórias| Angela Ancora Luz. *Revista VOX MUSEI arte e patrimônio*, v. 1, n. 1, p. 17-22, 2016.

LUZ, Angela. A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil— o Salão de 31. *Oitocentos: Arte brasilei-*

Os Salões Revolucionários de 1931:

revisão histórico, feminismo e ativismo curatorial

ra do Império à República, Rio de Janeiro, EDUR-UFRRJ/19&20, 2010, p. 85-92. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a06.pdf. Acesso em 6 nov.2025.

MAIMON, Vered; SETTER, Shaul. An Exhibition for the Twenty-First Century: The (Anti-)Curatorial Model of Documenta Fifteen. *Journal of Curatorial Studies*, v. 13, n. 1, p. 28-50, 2024. DOI: 10.1386/jcs_00097_1. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/383568633_An_Exhibition_for_the_Twenty-First_Century_The_Anti-Curatorial_Model_of_Documenta_Fifteen. Acesso em: 25 nov. 2025.

MALFATTI, Anita. Torrando café. *Dasartes*. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/semana-de-arte-art-lab-gallery/attachment/anita-malfatti-torrando-cafe/>. Acesso em: 29 nov. 2025.

MALFATTI, Anita. Retrato de Esther Bessel. 1934. Óleo sobre juta, 45 × 33 cm. Disponível em: <https://www.altitcasadearteileiloes.com.br/leilao/abril/2023/18/lote/2779/detalhes>. Acesso em: 30 nov. 2025.

MOUSSIA PINTO ALVES. Retrato da Srta. Alves de Lima. s.d. Fotografia/Imagem digital. Disponível em: <https://www.moussia.com.br/cronologia>. Acesso em: 30 nov. 2025.

MUSEU CASA DE PORTINARI. Linha do tempo - 1928. São Paulo: Museu Casa de Portinari. Disponível em: https://www.museucasadeportinari.org.br/linha_do_tempo/1928/. Acesso em: 27 nov. 2025.

MUTIRUM. Colecionadores de arte mato-grossense falam sobre a valorização cultural em exposição em Brasília. *Mutirum*, 28 mar. 2025. Disponível em: <https://mutirum.com/2025/03/28/colecionadores-de-arte-mato-grossense-falam-sobre-a-valorizacao-cultural-em-exposicao-em-brasilia/>. Acesso em: 30 nov. 2025.

NÖBAUER. Retrato do General Juarez Távora. Rio de Janeiro, 1931. Fotografia produzida para o Salão Revolucionário da ENBA. Acervo: Clube Militar do Rio de Janeiro. Publicado em: *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1217586246538724&set=g.3667663136692698>. Acesso em: 27 nov. 2025.

O CRUZEIRO. I Salão Feminino de Arte. Rio de Janeiro, 13 jun. 1931. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=5153>. Acesso em: 30 nov. 2025.

O GLOBO. Inaugurou-se esta tarde o salão oficial. *O Globo*. Rio de Janeiro, 1 de setembro de 1931. In: *Projeto Portinari* (site). Biblioteca / Arquivo bibliográfico — item PR-145.1. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/en/archive/bibliographic/38387/inaugurou-se-esta-tarde-o-salao-official>. Acesso em: 27 nov. 2025.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Lucio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes. In: *Anais do 6.º Seminário DOCOMOMO-Brasil*, Niterói, 16 a 19 nov. 2005.

Niterói: UFF, 2005. Disponível em: <https://docmomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/Maria-Lucia-Bressan-Pinheiro.pdf>. Acesso em: [data de acesso]. Repositório da Produção USP+I

REILLY, Maura. O que é ativismo curatorial? Tradução de Ana Avelar e Marcella Imparato. *Ars*, São Paulo, v. 19, n. 42, p. 1120–1154, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.183763>. Acesso em: dia mês ano.

REVISTA DA SEMANA. I Salão Feminino de Arte. Rio de Janeiro, 27 jun. 1931. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=025909_03&pagfis=3424. Acesso em: 30 nov. 2025.

SEGALL, Lasar. Negra com criança, 1924. Óleo sobre tela, 70 x 55 cm. Coleção Mauris Ilia Warchavchik, São Paulo. Disponível em <https://www.salao31.com.br/lasar-segall?pgid=ln8uwzlr-a93f4c19-d260-4d07-9660-721111ee9026>: Acesso em: 29 nov. 2025.

SEGALL, Lasar. Retrato de Esther Bessel, 1923. Óleo sobre tela. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/art/aproximacoes-brief-introduction-to-the-brazilian-art-of-the-xx-century/>. Acesso em: 29 nov. 2025.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.

SOARES, Débora Poncio. *Entre apagamentos e lembranças: a artista Sylvia Meyer (1889–1955)*. 2021. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/14979>. Acesso em: 28 nov. 2025.

XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WARCHAVCHIK, Gregori. Casa Modernista da Rua Santa Cruz — fotografia/fachada. ArchDaily Brasil. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik/5627b767e58ece127a000256-classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik-imagem>. Acesso em: 29 nov. 2025.

WOLFF, Sílvia. O Moderno como Opção Estilística: a gradual assimilação das linguagens despojadas de ornamentos na arquitetura residencial do bairro Jardim América em São Paulo nas décadas de 20 a 40. 2016. Disponível em: https://docmomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/Silvia_wolff.pdf. Acesso em: 27 nov. 2025.

Recebido em novembro de 2025.
Aprovado em dezembro de 2025.