

Cristina Salgado: uma artista na universidade

Glaucia Villas Bôas¹

Resumo: O artigo apresenta uma leitura do memorial de Cristina Salgado por ocasião de sua candidatura ao cargo de professora titular do Instituto de Artes da Uerj e mostra como o feminino, a pele, o corpo e a cor rosada são transfigurados pela pulsão criativa da artista em múltiplas formas e materiais, antes e depois de seu ingresso na universidade.

Palavras-chave: Cristina Salgado. Artista. Trajetória. Universidade.

Cristina Salgado: an artist at the university

Abstract: The article presents a reading of Cristina Salgado's memoir on the occasion of her application for the position of full professor at the Uerj Institute of Arts, and shows how the feminine, the skin, the body, and the pink color are transfigured by the artist's creative drive into multiple forms and materials, before and after her entry into the university.

Keywords: *Cristina Salgado. Artist. Trajectory. University.*

¹ Professora titular aposentada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora do CNPq. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Largo de São Francisco de Paula, 1 Centro, Rio de Janeiro, RJ. E-mail: glauciavboas@gmail.com. Orcid: <http://lattes.cnpq.br/000-0001-5357-740X>. Lattes ID: 7707037701632549. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

O desejo de escrever sobre Cristina Salgado veio da leitura de seu memorial para o cargo de professora titular da Uerj. Senti uma pressão tão forte para falar sobre seu trabalho artístico que não pude evitar escrever este texto. Como se sabe, o memorial acadêmico transforma o professor em um narrador peculiar. No memorial, cujo gênero indefinido se aproxima da autobiografia ou de uma etnografia de si, o professor pode acentuar as continuidades ou descontinuidades de seu percurso. Pode escrever sobre as atividades realizadas ou se referir àquelas que imaginou realizar (WAIZBORT, 1998). Mas, e se o docente candidato, além de professor, for um artista? Como referir sua pesquisa e docência? Ao se apresentar, no memorial, como uma artista na universidade, Cristina inverte a hierarquia acadêmica e provoca a imaginação do leitor.

Tenho acompanhado o percurso criativo da artista em visitas a suas exposições e a seu ateliê. Me intriga sua capacidade de pôr no mundo objetos nunca vistos antes. As mãozinhas que saem de lugares inusitados, aquelas unhas vermelhas, a maciez daquele material aveludado que vi pela primeira na Casa França-Brasil em *Vista*, os macios aparafusados, as mulherezinhas de seus desenhos. Como pode Cristina ter uma pulsão criativa tão sensível, que não desaparece com o passar dos anos? Apesar de ouvir e ler sobre o processo criativo, ele me surpreende sempre. E assim acontece quando vejo o trabalho de Cristina.

Figura 1
Cristina Salgado,
Mamãe, 1997, técnica
mista 145 x 40 x 30cm
Foto: Vicente de Mello



Meu estranhamento com a criatividade persistente da artista se confirmou com a leitura do memorial. Nele, pude apreciar a pouca afetação com que ela fala de sua obra sem fazer concessões às tramas imperativas dos modos dominantes de fazer arte. Não há em seu trabalho artístico uma lamúria do ser feminino tampouco denúncias de sua subordinação. O roseado gravado em sua obra é a cor de sua intimidade plástica, a cor de pele de sua infância ao lado da mãe, a cor do quarto de criança, onde se acordava para ir à escola ao som de “La vie en rose”. O rosa primevo de Cristina se torna laço, dobra, pele, corpo, mãe. É memória exposta ao mundo como fratura que não foi buscada ou planejada, mas rasga seu caminho à luz do dia. A mãe/elo que traz Cristina ao mundo não é biográfica. Sobre isso, Tania Rivera (2015, p.50) diz que

tal fidelidade radical a si mesma (de Cristina) não consiste em uma reprodução autobiográfica a reafirmar seu lugar no mundo – trata-se, antes, de se estranhar e de reconstituir na arte algum lugar ficcional que permanece sutilmente apontado, sem jamais chegar a se constituir como narrativa.

Cristina confirma:

Acredito nos atos falhos, na memória que se apresenta em faíscas imagéticas, como gatilhos que derivam e declinam, e em metonímias rosadas (significantes rosados não são grudados em significados rosados). Não se trata de narrar episódios de minha história pessoal com minha mãe, que evidentemente não foi banal, como não pode ser nenhuma história com mãe – a maior das relações. Imagino ser possível, todavia, que um *punctum* – dando reviravoltas em campo ampliado no termo de Roland Barthes para certo elemento visual da fotografia, quando algum instantâneo no repertório da memória é escolhido para entrar no trabalho por ser interessante e, eventualmente, é reconhecido depois, como um *Touché* (SALGADO, 2023, p.25).

O ponto iluminado pela memória, porém, não se transforma por um passe de mágica em um daqueles objetos nunca vistos. O ponto se entreabre em dobras, fios, linhas, cores. Os materiais escolhidos para trazê-lo ao mundo resistem, esgarçam, estreitam, abrem e limitam em embate com a artista, cujo resultado é a forma em que encarnam e se apresentam à vista. Cristina vai além. Seu *punctum* é forma/figura encarnada nas bonecas-anjos de ferro da série Meninas, de 1993, ou em *Grande nua na poltrona vermelha*, de 2009.

Esses percursos – dos pontos iluminados às formas expostas no mundo – não acontecem em um vácuo. Podem ocorrer em condições de maior ou menor solidão da artista, de maior ou menor pressão institucional, dos

meandros de sua sociabilidade. Me apraz percorrer o vai e vem de seu processo criativo. As inflexões, os desvios, as inquietações, as dúvidas e as certezas estão lá, inscritos, a atestar como Cristina se automodela e se apresenta ao mundo. Nesse sentido, uma das reviravoltas da vida da artista está em sua saída da Escola de Artes Visuais do Parque Lage – onde sua preferência por um processo imaginário introspectivo deu vazão a uma produção intensa – e no começo de sua atividade docente, seguidos dos anos de formação no mestrado e doutorado, ao longo dos quais o valor das experiências pessoais passou a contar em sua atividade artística.

A fábrica

Ao escrever seu memorial, Cristina (2023) relembra o mestrado feito na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). De suas experiências e vivências, talvez, seja essa a menos solitária e, por isso, contrastante com o destaque que a artista confere à solidão que envolveu seu trabalho artístico, principalmente antes de sua entrada como professora no Instituto de Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). A experiência do mestrado foi realizada na Cia. Federal de Fundição, localizada na Pavuna, bairro da zona Norte do Rio de Janeiro, em meados dos anos 1990. Cristina diz ter vivido intensamente seus afetos e

percepções desde o deslocamento do ônibus, das Laranjeiras à Pavuna, até ouvir o barulho da fábrica, sentir seu calor e ver máquinas gigantescas em funcionamento. Observava os jogos de poder, tinha carta branca do dono da fábrica, que se tornou seu amigo e possibilitou sua inserção naquela pequena sociedade de 100 operários e funcionários da administração. Foi assim que o mestre da fundição produziu as fôrmas das bonecas de plástico escolhidas pela artista, deixando que viesse ao mundo a primeira boneca/menina/anjo com mãozinhas, a uma só vez delicadas

Figura 2
Cristina Salgado, *Anjo*,
série Meninas, 1993,
ferro fundido,
25x15x13cm
Foto: Wilton Montenegro



e pesadas, da série Meninas, de 1993. As figuras de *Humanoinumano*, de 1995, vieram depois.

Minha emoção ao ler sobre a experiência na fábrica da Pavuna e sentir a recriação dessa sua vivência incrustada nas pequenas bonecas de ferro fez com que me passasse despercebido o período anterior da vida de Cristina, formada em genética pela UFRJ e aluna de Roberto Magalhães e Rubem Gerschman na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Cristina conta com muita parcimônia que “o impacto do espaço físico e das pessoas da Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1977 foi imenso sobre a tímida tijuicana” (SALGADO, 2023, p.5), mas pode-se bem imaginar o que a artista deve ter sentido ao dar início às aulas no Parque Lage – não apenas devido a seu deslocamento geográfico e cultural na cidade, mas porque a EAV simplesmente revolucionava as estruturas mais convencionais do ensino da arte com suas oficinas inseridas em um conjunto rico de aulas sobre cinema, música, filosofia, cinema, fotografia, psicanálise, *design*, história da arte e ambiente (SALDANHA, 1979, p.17). A participação de Cristina na exposição *Como vai você, Geração 80?* com suas primeiras esculturas, sua individual na Petit Galerie de Franco Terranova, os prêmios e a bem-sucedida inserção no meio artístico nos anos 1980 se contrapõem aos anos seguintes de sua formação acadêmica.

Quando voltei ao memorial para uma segunda leitura, percebi o corte inscrito na narrativa da autora. Depois de mais de dez anos de produção ininterrupta, a jovem artista começa a se dedicar à docência e, mais adiante, à sua formação acadêmica, escolhas que atribui ao pragmatismo necessário provocado pela maternidade e pelo fim de seu casamento. Cristina é uma artista na universidade, como sublinha no subtítulo de seu memorial, o que a difere de artistas que, em anos mais recentes, se tornam artistas na universidade. Sobre essa diferença haveria muito o que escrever. Da trajetória de Lygia Pape como professora em instituições de ensino superior e sua afirmação de que arte não se ensina (Pequeno, Araújo, Flórido, 2016) aos cursos de Fayga Ostrower no MAM-Rio, onde, aliás, foi professora de Pape, até as pesquisas de Maria Lucia Bueno (2016, p.349-359) sobre o crescimento de artistas com títulos de mestrado e doutorado e as entrevistas feitas por Guilherme Marcondes (2021, p.231-253) sobre a importância da sociabilidade nos anos de formação universitária, sobretudo para os jovens de famílias de poucos recursos, oriundos das periferias das grandes cidades ou de pequenas localidades – ainda é pouca a atenção dada ao ensino da arte e suas transformações, principalmente ao engaja-

jamento das mulheres nessa atividade. Seja como for, ao se tornar uma artista com a chancela da universidade, Cristina deu continuidade à busca da figura feminina como mostra seu memorial.

O emborrachado feito pele

Se há um fio que se desdobra em sua obra ao longo dos anos, este é, possivelmente, a evocação do feminino. Não é fácil captar seu sentido, já que a artista ora o secciona, mostrando um dedo de unha vermelha ou uma perna cortada em movimento, ora apresenta uma mulher pequenina de corpo inteiro, vestida, sentada ou em pé. Há um feminino lúdico, um feminino macio e um feminino com pregos, liso ou drapeado, um feminino mãe, um feminino filha. Na obra de Cristina, a figura feminina toma corpo enquanto habita materiais diversos: *Sem título* em guache e nanquim, de 1980; *Mulher introvertida ou extrovertida*, esmalte sintético, de 1985; *Mãe*, em papel machê e base de ferro, de 1998; *Sorrisos*, óleo sobre tela, de 2002; *Vênus*, Série Carimbo Londres, carimbo sobre papel, de 2007. Essa figura feminina, enigma desdobrado em óleo, papel, ferro ou carimbo, adquire maciez rosada e pregueada com os carpetes de várias cores e o tecido emborrachado rosado que a artista descobriu no Saara, zona de comércio no Centro do Rio de Janeiro. Um achado. Ela conta que os trabalhos feitos com esses materiais foram expostos pela primeira vez na individual *Mulheres em dobras*, na Galeria Anna Maria Niemeyer, em 2006. O corpo/pele macio e rosado reaparece transfigurado em *Escultura como imagem*, de 2008, *Grande nua na poltrona vermelha*, de 2009, e *Vista*, de 2010. É corpo em dobras e curvas, por dentro e por fora.

Figura 3
Cristina Salgado, *Escultura como imagem*, 2008, tapetes, tubos de borracha, parafusos, dimensões variáveis, Paço Imperial, Rio de Janeiro
Foto: Wilton Montenegro



Não tenho a pretensão de interpretar o feminino na obra de Cristina a partir do debate que circula na área da psicanálise. Parte substantiva da literatura sobre arte se fundamenta nas molduras teóricas de Freud e Lacan, ou em seus desdobramentos recentes, para interpretar o feminino em obras de arte (BERTO, CAMPOS, 2022). Nesse sentido, o artigo de Alessandra Ribeiro (2008, p.35) sobre a artista norte-americana Cindy Sherman é elucidativo, uma vez que a autora inverte a pergunta usual da psicanálise interessada na interpretação das obras e seus autores ao indagar o que a arte tem a oferecer ao campo psicanalítico. Outra parte da literatura aponta a necessidade de rever a história da arte ocidental sob novos ângulos, destacando a ausência das artistas mulheres. As pesquisas de Ana Paula Simioni (2024, 2023) evidenciam as dificuldades das mulheres ao percorrer as instâncias de consagração da arte, dominadas pela visão masculina. Ainda incluídas no leque das pesquisas sobre o assunto estão as publicações que analisam o engajamento de obras criadas por artistas mulheres no movimento decolonial, guardadas as diferenças regionais, de raça ou etnia (BUARQUE DE HOLLANDA, 2020).

Neste pequeno texto, entretanto, considero o feminino uma condição humana da diferença, que se constrói e se diversifica histórica e culturalmente. Concordo com a afirmação de Maria Rita Kehl (2008, p.12) de que, na sociedade burguesa ocidental, o específico,

no caso das mulheres, tanto em sua posição subjetiva quanto em sua condição social, é a dificuldade que enfrentaram e enfrentam em deixar de ser objetos de uma produção de saberes de grande consistência imaginária, a partir da qual foi se estabelecendo a verdade sobre sua 'natureza'.

No trabalho de Cristina, o feminino guarda, sociologicamente, padrões referenciais de sua cultura e de seu tempo, transfigurados ou deslocados, provocando o espectador ou a espectadora, quer queiram ou não, a confrontar-se com o feminino no seu imaginário. Por ocasião da exposição Instantâneos, de 2002, na Galeria Baró Sena, em São Paulo, referindo-se a suas esculturas com dedos longos, seios agigantados e cabeças disformes, Cristina (apud MONACHESI, 2002) esclareceu que sua obra nada tem de aberração, de grotesco ou caricato:

a aflição que essas esculturas eventualmente causam é um ingrediente para produzir formas surpreendentes, mas que estão ligadas ao afeto e não à abjeção. No processo criador, existe a necessidade de legitimar o trabalho, que no meu caso se dá pela legitimação ficcional: esses são retratos de instantes afetivos, de psicologias.

Creio que essa afirmação da artista desvenda uma peculiaridade de seu trabalho: a memória do afeto. O feminino é expressão do afeto guardado que explode na forma de diferentes materiais. O que está em jogo é sua capacidade de criar a memória de múltiplos femininos em uma diversidade de materiais. Talvez mais do que isso. Para me explicar melhor, retomo o livro *Cultura filosófica*, de Georg Simmel (2020). O filósofo e sociólogo dizia que o importante nos processos cognitivos é apreender como o pensamento se move para conhecer os objetos de sua atenção em direções múltiplas, escavando um detalhe aqui, chegando a uma profundidade maior ali, mas evitando sempre a presunção de os encerrar em um círculo fechado (p.17-22). O trabalho criativo de Cristina se define como um movimento singular em meio a referências, formas, afetos e materiais que dificilmente se fecham em uma unidade.

A luz e a lança

O memorial contempla ainda *Ver para olhar*, de 2012, trabalho da artista que mais me impressionou. Acompanhei com curiosidade seu pedido de recursos para a Faperj e ficava intrigada com o fato de a agência de fomento apoiar uma obra de arte. Algumas vezes Cristina e eu conversamos sobre o material do trabalho, a exemplo de tipos de pregos que ela precisava, e como poderia justificar burocraticamente tudo o que era necessário para instalar a obra no Paço Imperial. Foi então com um tipo raro de expectativa que me dirigi ao Paço para ver a obra. Ainda hoje guardo na memória o longo caminho de caixotes de madeira apoiados em bancos e cadeiras, por onde passavam (por buracos) uma lança de metal e um fecho de luz até chegar a uma poltrona rosada, que refletia a imagem projetada de uma mulher de mãos dadas com uma criança em rosa. O longo percurso de metal, madeira e luz sugeria como o rosa materno feminino se deixa ver com demora. No texto que escreveu sobre a obra, transcrito no memorial, Cristina fala em obstáculos (SALGADO, 2023, p.107).

Viviane Matesco (2013, p.15-16) descreve com precisão *Ver para olhar*:

Instalação de aproximadamente 25 metros, disposta em ambiência de penumbra esfumada, permeada por feixe de luz, *Ver para olhar* proporciona atmosfera enigmática cujo sentido é desvendado mediante a experiência de percurso espacialmente orientado. Composto de três segmentos, o trabalho apresenta duas extremidades com fun-

ções distintas: uma no início, que projeta, e outra no final, que recebe, mesmo que esses termos sejam invertidos ou posteriormente suspensos. De um lado, uma poltrona recoberta com drapeado em tom róseo ladeia um projetor que produz um canhão de luz; no outro extremo, uma poltrona distinta e totalmente neutra acolhe a projeção. (...) A poltrona neutra posicionada no lado oposto do percurso atua como anteparo para a barra de ferro e para o feixe de luz agora revelado em imagem. Diminuta, porém potente, ela focaliza uma mulher de mãos dadas com uma menina, a sugerir, tanto pela diferença de tamanho quanto pelo gesto, a relação simbólica entre mãe e filha, analogia central para a rede de significados engendrada pelo trabalho.

Figuras 4 e 5
 Cristina Salgado, *Ver para olhar* (detalhes),
 instalação,
 Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2012



ristina não tem dúvida de que *Ver para olhar* é seu trabalho mais importante. Relembra sua “felicidade indescritível” ao ver a obra montada. Esclarece que nela

a questão do olhar estava tão exacerbada, levada mesmo ao paroxismo. A memória de sua execução, que foi praticamente sua montagem no Terreiro do Paço, é de um espasmo. O primeiro desenho, feito rapidamente, com pouca dúvida, lápis e borracha, e a imagem se ajustando junto com a mecânica do funcionamento, meio que instantaneamente. O significado ficando a reboque, como resultado de uma soma que só se conhece depois que a operação é feita, ou nunca se sabe muito bem, para dizer a verdade... Apenas se tem uma leve suspeita (SALGADO, 2023, p.32-33).

Fiquei perplexa quando, tempos depois de ver a obra, Cristina me contou que havia se desfeito de todos os materiais de *Ver para olhar*. Por isso, li com atenção o que escreveu no memorial sobre aquele gesto. Ela diz que não deu conta, deixando o leitor livre para supor se não deu conta de guardar os elementos da obra ou se não deu conta da própria obra. Aos poucos foi entendendo que precisava se desfazer dos materiais da obra que lhe dera uma espécie de “consciência de limites – físicos, institucionais, pessoais”. Mais significativa, contudo, é sua lembrança de uma “sensação estranha” com o se desfazer dos materiais, sensação que a remete ao conhecido *Das Unheimlich*, escrito por Freud em 1919, afirmando que o ensaio sempre lhe parece “um poço sem fundo para a produção de pensamentos e conexões com experiências que vivo” (SALGADO, 2023, p.33) Ao transferir a justificativa ou compreensão de seu estranhamento para a leitura do texto de Freud, aparentemente, o gesto de se desfazer da obra tocou em algo familiar a Cristina, cujo segredo não pode ser revelado.

O fato de *Ver para olhar* ter se transportado para o mundo da invisibilidade causou grande impacto em minha experiência como espectadora. Compreendi que objetos artísticos “nunca vistos antes” podem ser transitórios, momentâneos, temporários. Que o aqui e agora, valorizado no trabalho artístico contemporâneo, a exemplo do aparecimento e desaparecimento de *performances* e instalações, institui novas formas de ver. Em um abrir e piscar de olhos aqueles objetos se transformam em memória sob o garante da fotografia. Como sabemos que *Ver para olhar* esteve exposta no Paço Imperial do Rio de Janeiro? Primeiro, porque Cristina nos deixou um texto que escreveu sobre a obra para a ocasião (SALGADO, 2015, p.106-107); segundo pela publicação de textos de críticos e historiadores da arte. De acordo com a historiadora Martha Buskirk (2005, p.219), cria-se

um *delay* entre o artista e o público, uma vez que o espectador só terá acesso ao trabalho artístico mediante relatos e documentação que o/a artista providencia e oferece ao público sobre a obra. Estamos realmente diante de nova forma de ver que faz do espectador um leitor.

Nos dez anos que se intercalam entre a exposição de *Ver para olhar* e a primeira individual na Anita Schwartz Galeria de Arte, em 2022, Cristina não perdeu a pulsão criativa que tanto a distingue. Continuou seu trabalho artístico sem se desgarrar da figura feminina, de sua pele, de seu corpo, do rosado que une mãe e filha. *Casa peluda*, um de seus trabalhos mais recentes, é memória do afeto em nova forma e matéria.

Em 1980, o historiador inglês Stephen Greenblatt publicou *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, argumentando que a construção da identidade da pessoa pública se relaciona a um conjunto de valores culturais e normas de conduta. A maneira de se apresentar em público exige a consciência de si mesmo de modo a influir nos gestos, palavras, vestimenta. A preocupação com a imagem pública, segundo o autor, se evidencia na arte dos retratos renascentistas. Poderíamos aqui inverter os termos do autor e perguntar em que medida Cristina se apresenta ao mundo público em suas obras. Essa seria uma questão a ser desvendada em leitura cuidadosa do trabalho da artista. Outra seria pensar na modalidade de seu *self-fashioning* no memorial. Como a artista, pesquisadora e professora se apresenta aos colegas para cumprir um ritual acadêmico? Como uma professora que sempre se dedicou ao ateliê, à experimentação e à pesquisa, seu trabalho artístico ganha uma dimensão especial na sua narrativa, como não poderia deixar de ser: Cristina é, de fato, uma artista na universidade.

Referências

BERTO, Camila Silva; CAMPOS, Erico Bueno Viana. O feminino na psicanálise contemporânea. Uma revisão sistemática da literatura nacional. *Ciências Sociais e Humanas*, Londrina, v.43, n.1, p.139-154, jan.-jun. 2022.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista hoje. Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

BUENO, Maria Lucia. A condição de artista contemporâneo no Brasil – en-

tre a universidade e o mercado. In: QUEMIN, Alain; VILLAS BÔAS, Gláucia (orgs.). *Arte e vida social, pesquisas recentes no Brasil e na França*. Marseille: Openedition Press, 2016.

BUSKIRK, M. *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts: MIT Press, 2005.

FREUD, Sigmund. O infamiliar [Das Unheimlich], seguido de O homem da areia, de E.T.A. Hoffman. Edição bilíngue. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

MARCONDES, Guilherme. *Procuram-se artistas. Aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

MATESCO, Viviane. Olhar para ser (Dossiê Corpo Desdobrado, org. Viviane Matesco). *Poiésis*, n. 21-22, p 13-24, jul.-dez. 2013.

MONACHESI, Juliana. Obras expõem deformações emocionais. *Folha de S. Paulo*, 30 jul. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac3007200201.htm>. Acesso em: 8 ago. 2024.

PEQUENO, Fernanda; ARAÚJO, Inês de; FLÓRIDO, Marisa (orgs.). Dossiê Ligia Pape “Arte não se ensina”. *Concinnitas*, v.1, n.28, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/issue/view/1244>. Acesso em: 15 ago. 2024.

RIBEIRO, Alessandra Monachesi. Cindy Sherman: sobre o feminino. *Psychê*, v.12, n.22, p. 35-54, jan.-jun. 2008.

RIVERA, Tania. Anatomia do olhar. In: FERREIRA, Glória; SALGADO, Cristina (orgs.). *Cristina Salgado*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2015.

SALDANHA, Cláudia. *O jardim da oposição (1975-1978)*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1979.

SALGADO, Cristina. Memorial. Processo como imagem. Trajetória de uma artista na universidade. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Uerj, 2023.

SALGADO, Cristina. Ver para olhar. In FERREIRA, Glória; SALGADO, Cristina (orgs.). *Cristina Salgado*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2015.

SIMIONI, Ana Paula. *Mulheres modernistas. Estratégias de consagração na arte*. São Paulo: Edusp, 2024.

SIMIONI, Ana Paula. *Profissão artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2023.

SIMMEL, Georg. *Cultura filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2020.

WAIZBORT, Leopoldo. Para uma sociologia do memorial acadêmico. Um fragmento. *Literatura e Sociedade*, v.3, n.3, p.77-82, 1998.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

