

Arte e ativismo feminista em Regina Veiga e Laura Rodig (Brasil e Chile, início do século XX)

[*Art and feminist activism in Regina Veiga and Laura Rodig (Brazil and Chile, early 20th century*

Thaís Batista Rosa Moreira¹

RESUMO • Este artigo investiga a relação entre arte e ativismo feminista no início do século XX por meio das trajetórias de Regina Veiga (Brasil) e Laura Rodig (Chile), participantes dos movimentos sufragistas. Busca-se compreender a produção iconográfica sufragista do período, suas características, dimensões políticas e posição nas artes, analisando como essas artistas conciliavam sua carreira e militância. Com o apoio de conceitos de Howard Becker, Pierre Bourdieu, Aracy Amaral e Griselda Pollock, conclui-se que o engajamento político não rompeu a autonomia artística, mas exigiu mediação; a iconografia feminista envolveu ampla rede de ativistas, buscando criar uma identidade visual que persuadissem o público dos ideais emancipacionistas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Mulheres artistas; sufrágio feminino; iconografia feminista. • **ABSTRACT** • This

article investigates the relationship between art and feminist activism in the early 20th century through the trajectories of Regina Veiga (Brazil) and Laura Rodig (Chile), participants in the suffragist movements. It seeks to understand the suffragist iconographic production of the period, its characteristics, political dimensions, and position within the arts, analyzing how they balanced their artistic careers and activism. Drawing on concepts from Howard Becker, Pierre Bourdieu, Aracy Amaral, and Griselda Pollock, it concludes that political engagement did not break artistic autonomy but required mediation; feminist iconography involved a broad network of activists, aiming to create a visual identity that persuaded the public of emancipationist ideals. • **KEYWORDS** • Women artists; women's suffrage; feminist iconography.

Recebido em 20 de agosto de 2025

Aprovado em 17 de outubro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

MOREIRA, Thaís Batista Rosa. Arte e ativismo feminista em Regina Veiga e Laura Rodig (Brasil e Chile, início do século XX). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10769.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10769

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

No Brasil, a mulher vem alcançando todas as posições. Possuímos advogadas, médicas, engenheiras, cientistas, arquitetas, pintoras, escultoras, literatas, musicistas, mesmo regente de orquestra e compositoras. Temos até mulheres eleitoras nos Estados e algumas eleitas [...]. Pouco a pouco torna-se vitorioso o movimento feminino em todos os ramos e em todo o Brasil. (CARVALHO, 1930).

Y a todo ello ha contribuido la mujer chilena cuya parte en la historia tiene enorme significación. Las guerras de la independencia, la formación de la República, o sea, de su economía, de su cultura, de sus tradiciones que el país va a necesitarla nuevamente en una cruzada por defender su soberanía, el derecho a su propia determinación en su destino que no puede ser en otro camino sino en el de la paz. (La Mujer Nueva, 1940).

Os dois trechos de notícias publicadas, respectivamente, no *Suplemento Correio da Manhã* e em *La Mujer Nueva*, apesar de possuírem uma distância temporal de dez anos, têm uma série de semelhanças. A primeira delas diz respeito ao contexto histórico, já que foi nesse período das primeiras décadas do século XX que os movimentos sufragistas², no Brasil e no Chile, estiveram presentes na arena pública. A imprensa foi, nesse sentido, uma grande aliada à causa e, portanto, uma das esferas de atuação de grupos como a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF) – responsável pelo suplemento feminista no jornal *Correio da Manhã* – e o Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH) – que promoveu a edição do periódico *La Mujer Nueva* entre 1935 e 1941³. Nesses veículos de comunicação, as ativistas buscavam defender as principais pautas feministas do período – como o sufrágio feminino, o direito à educação, a proteção às mães e às crianças, entre outras –, com a ajuda de artigos, frases de efeito e elementos iconográficos. Estes últimos, ademais, também entram no escopo de similaridades entre

2 O sufragismo, além de lutar pelo voto feminino, foi um movimento que articulou as demandas por um pacto social equitativo com a defesa dos direitos humanos em escala global, unindo os esforços tanto individuais como coletivos em busca de melhorias sociais e políticas para as mulheres (AGUILAR DORNELES; MISERES; MONTERO, 2021, p. 11).

3 Utilizaremos, daqui em diante, as abreviações FBPF e MEMCH para nos referirmos aos respectivos movimentos.

os dois trechos destacados acima, pois ambos foram acompanhados por produções de artistas reconhecidas na época: o suplemento feminista do *Correio da Manhã* reproduziu um desenho de Regina Veiga (Figura 1), enquanto em *La Mujer Nueva* encontramos a reprodução de um painel elaborado por Laura Rodig (Figura 2):



Figura 1 – Desenho de Regina Veiga. Suplemento *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1930, p. 8. Centro de Memória-Unicamp, Fundo Adolpho Affonso da Silva Gordo, código de referência BR SPCMU AG-3-2-14-139.



Figura 2 – Painel *La mujer en el progreso nacional* de Laura Rodig, *La Mujer Nueva*, Santiago (Chile), setembro de 1940, p. 1. Memoria Chilena – Biblioteca Nacional de Chile, código de referência MC0023591

O desenho de Veiga, ao que tudo indica, foi preparado especialmente para ilustrar o suplemento organizado pela FBPF apresentando um conteúdo alegórico em que a “lei” protege a instrução intelectual igualitária entre mulheres e homens. O *telón de fondo* de Rodig, por sua vez, ressalta as diferentes facetas e atividades das mulheres, e foi idealizado originalmente para decorar a exposição *La mujer en la vida nacional*, da qual foi curadora, exibida no salão do Museo Histórico Nacional do Chile entre 12 de dezembro de 1939 e 12 de janeiro de 1940 (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 228). As duas figuras são exemplos não apenas da importância da visualidade na militância feminista do início do século XX, mas também da relação próxima entre determinados setores artísticos com a promoção da chamada “emancipação feminina”⁴. Além disso, não foi só a questão das mulheres, mas a preocupação social de forma geral emergiu de forma mais clara e definida nos meios intelectuais e

4 Laura Rodig participou da “Exposición femenina” em Santiago (1927) celebrando 50 anos do Decreto de Amunátegui, que autorizava o ingresso de mulheres na universidade (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 225). Nesse evento, a escultura *Maternidad* foi exibida. Rodig teve papel importante no campo da literatura, encabeçada pela poetisa Gabriela Mistral (1889-1957), com quem teve relações próximas. No Brasil, a FBPF organizou na década de 1930 edições do Congresso Internacional Feminino, em conjunto com exposições artísticas. Em 1931, no 2º Congresso, houve apresentação musical regida pela maestrina Joanidia Sodré e exposição de artes visuais no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, da qual participaram Regina Veiga, Sarah Villela de Figueiredo e Candida Cerqueira (2º CONGRESSO..., 1931).

artísticos da América Latina a partir da década de 1920. Segundo Aracy Amaral (1984, p. 18), em *Arte para quê?*, “somada à intensificação dos nacionalismos de todo o mundo, essa preocupação surge como consequência direta da Revolução Russa de 1917”, e, a partir daí, alguns artistas tornam-se militantes, colocam a sua arte a serviço de uma mensagem e tentam encontrar uma forma de arte que poderia “universalizar a preocupação política”.

Mas, afinal de contas, quem foram as artistas Laura Rodig e Regina Veiga? Como elas conciliaram a carreira artística com a militância feminista-sufragista? De que formas o fizeram? Se encontramos diversos exemplos de uma espécie de “iconografia feminista” da época⁵, quais seriam então as suas características e o seu lugar no campo das artes? Essas são algumas das questões que serão investigadas. Nesse sentido, mobilizam-se como aporte teórico as noções de “convenção” e “arte como construção coletiva” de Howard Becker (2010) e de “autonomia” no campo das artes de Pierre Bourdieu (1996), fazendo-se menção às contribuições de Aracy Amaral (1984) sobre o debate da “arte engajada” na América Latina no período em questão, bem como análises promovidas pela historiadora feminista da arte Griselda Pollock (2010a; 2010b; 2021). Por fim, ressalta-se a abordagem comparativa, que orientará todo o artigo. Isso porque, com ela, “podemos descobrir coisas acerca de um caso observando outro que seja semelhante”, permitindo-nos “ver como é que o mesmo fenômeno – as mesmas formas de atividade coletiva, os mesmos processos – adquire formas diferentes em lugares diferentes, de que dependem essas diferenças e como é que os seus resultados divergem” (BECKER, 2010, p. 11).

ENTRE A ARTE E O ATIVISMO: REGINA VEIGA (1890-1968) E LAURA RODIG (1901-1972)

Carlos Rubens, autor de *Pequena história das artes plásticas no Brasil* (1941), define Regina Veiga⁶ como uma das “expressões vigorosas da pintura brasileira”. Segundo ele, a artista estudou por muitos anos na Europa, “sendo discípula de Gutin em Paris e de Heimann, em Munique”, e “viu museus, ouviu lições de mestres, estudou no ateliê e nas ruas, nos *boulevards*, na natureza, aprendendo o movimento das figuras, apurando-se no desenho” (RUBENS, 1941, p. 239). Regina também foi uma das mais

5 A proposta de explorar historicamente as manifestações visuais dos feminismos latino-americanos na primeira metade do século XX é incipiente na produção acadêmica. Os trabalhos que buscaram analisar os movimentos de mulheres desse período na região (ALVES, 1980; BESSE, 1999; NARI, 2004) se concentraram unicamente na análise de documentos textuais, ainda que muitos materiais de caráter visual estivessem nos mesmos arquivos e acervos consultados pelas autoras. Quando aparecem nas pesquisas, as fontes visuais são utilizadas como ilustrações dos fatos mencionados, como em Lavrin (2005), sendo raramente abordadas como objetos dotados de historicidade.

6 Alguns dos textos, fontes e catálogos que citam a artista trazem diferentes grafias de seu nome, como “Regina Veiga Vianna” e “Regina Veiga de Viana”.

premiadas⁷ discípulas de Rodolfo Amoedo (1857-1941) na Escola Nacional de Belas Artes e, em 1916, ao regressar da Europa, ganhou destaque com a exposição “Regina Veiga e Maria Pardos” na Galeria Jorge, no Rio de Janeiro (FASOLATO, 2014, p. 45). Assim como muitos de seus contemporâneos, Carlos Rubens destacou a importância de Veiga no cenário artístico não apenas ao enumerar algumas de suas conquistas – como a menção honrosa de primeiro grau no Salão de 1907 e o elogio do crítico Gonzaga Duque, ou a medalha de ouro no Salão de 1918⁸ – como também ao analisar seu estilo, em especial seus nus, “de impressionante beleza plástica”: diante de “quadros como *Imigrantes*, não se podia perder a convicção de estar-se vendo uma artista completa” (RUBENS, 1941, p. 239). As fontes da imprensa indicam que Veiga permaneceu no meio artístico, expondo suas obras ou participando de júris, até o fim de sua vida⁹.

7 Segundo a “Lista de Mulheres Premiadas entre 1844 e 1921”, reproduzida nos apêndices de *Profissão artista* (SIMIONI, 2008), Regina Veiga obteve menção de segundo grau em 1906, menção de primeiro grau em 1907, medalha de bronze em 1914, pequena medalha de prata em 1917 e grande medalha de prata em 1918.

8 Aqui há uma confusão do autor, pois o que a bibliografia demonstra é que Regina conquistou, em realidade, a grande medalha de prata em 1918 (SIMIONI, 2008, p. 331; FASOLATO, 2014, p. 43).

9 Diferentemente de Laura Rodig, a pintora Regina Veiga não foi, até o momento, objeto de estudos mais aprofundados, o que limita consideravelmente o acesso às informações biográficas da artista. Sobre a sua permanência no meio artístico, a análise foi feita a partir de diversos anúncios encontrados na imprensa, como, por exemplo, a reportagem fotográfica “Exposição Regina Veiga” (*Revista da Semana*, 7 de julho de 1934) e o artigo “Carnaval carioca na galeria IBEU”, publicado no *Diário Carioca* de 28 de fevereiro de 1965 (BENTO, 1965), que cita Veiga como uma das expositoras.



Figura 3 – Regina Veiga. *Revista da Semana*, 9 de outubro de 1926, p. 16.
Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional



Figura 4 – Laura Rodig. Foto: Alfredo Molina Lahitte. Santiago, 1936. Archivo Fotográfico. Colección: Archivo Fotográfico/Domingo Ulloa. Biblioteca Nacional de Chile, código de referência AF0002864

Há menções variadas à reconhecida capacidade de Veiga em pintar nus¹⁰ – o que chama a atenção em um contexto histórico no qual essa modalidade de pintura ainda era vista como “masculina” (SIMIONI, 2008, p. 170). Isso possivelmente validou a imagem dela em muitas ocasiões como “ambiciosa” e “artista pronta”, em comparação com outras mulheres artistas contemporâneas¹¹. A reputação de Regina Veiga nos meios artísticos e sociais de sua época é evidenciada pelo levantamento produzido por Débora Poncio Soares: em seu trabalho de conclusão de curso, dedicado à artista Sylvia Meyer (1889-1955), a pesquisadora fez uma tabela de ocorrências dos nomes de mulheres artistas entre 1910 e 1960 na Hemeroteca Digital Brasileira. O resultado aponta para a preponderância de Georgina de Albuquerque, seguida por Tarsila do Amaral e, em terceiro lugar, por Regina Veiga (SOARES, 2021, p. 49).

No caso de Laura Rodig, também é possível encontrar fontes da época que atestam como a sua trajetória artística não passou despercebida. Ainda criança, a chilena foi apadrinhada pelo diplomata Felipe Iñiguez, casado com a escultora Rebeca Matte, e assim pôde ingressar na Escola de Belas Artes entre 1912-1913, onde foi aluna do escultor Virginio Arias (CORTÉS ALIAGA, 2020, p. 11). Rodig, apesar de descrita como uma pessoa de temperamento doce, também foi vista como uma “aluna indócil”, chegando a ser expulsa momentaneamente da Escola por desacatar as normas acadêmicas e por ridicularizar os professores com caricaturas que circulavam nos ateliês (CORTÉS ALIAGA, 2020, p. 12). Ainda assim, o seu trabalho artístico deu frutos e foi reconhecido em 1914, quando tinha apenas 13 anos, ao obter a menção honrosa no Salão Oficial de Belas Artes de Santiago (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 45). Em 1916 participa da Sociedad Artística Femenina e dos ateliês de pintura do Club de Señoras, onde foi considerada uma artista “de extraordinário talento e uma promessa para a arte pátria” (CORTÉS ALIAGA, 2020, p. 13 – tradução própria).

Daí em diante, Laura Rodig teve uma longa carreira artística, que se mesclou também com seu envolvimento na museologia¹², sua profunda dedicação à educação infantil e rural, bem como com períodos de forte militância política, seja no MEMCH, seja no Partido Comunista do Chile ou no Socorro Vermelho Internacional. Nas palavras da historiadora da arte Gloria Cortés Aliaga (2020, p. 10 – tradução própria), “a complexidade de sua obra, suas redes latino-americanas, sua identificação com as subalternidades femininas, infâncias e povos indígenas a convertem em uma das

10 Em 21 de agosto de 1915, a *Revista da Semana* publicou o artigo “A 22ª Exposição de Belas Artes – ‘Salon’ de 1915”, destacando a obra *Estudo de nu*, de Regina Veiga, “que nos revelou na discípula de Amoedo um espírito emancipado de preconceitos, amando na arte a verdade e que, sabendo já desenhar com raro vigor e exatidão anatômica, será uma artista de invulgares aptidões quando sua retina saiba melhor refletir e distinguir a gradação sutil das tonalidades”. No ano anterior, Veiga havia conquistado uma medalha de bronze na Exposição Geral de Belas Artes apresentando duas obras de nus (SIMIONI, 2008, p. 324).

11 Segundo Fasolato (2014, p. 166), a exposição conjunta de Veiga e Pardos sujeitou-as a comparações: Veiga apresentou muitos nus e recebeu comentários positivos, enquanto Pardos, que exibiu poucos trabalhos do gênero, foi classificada como “mais dependente do professor, amadora, recatada”.

12 De acordo com Cortés Aliaga (2020), a artista foi fundadora da área de Educação no Museo Nacional de Bellas Artes do Chile. Além disso, Valdebenito Carrasco (2023) dedica parte do segundo capítulo de seu livro à questão da educação não formal e à concepção museológica de Rodig.

figuras mais interessantes de sua geração”. De todo modo, no âmbito artístico, vale mencionar a importância de sua viagem ao México em 1922 como secretária de Gabriela Mistral, onde entrou em contato com o mundo cultural mexicano, com intelectuais e artistas de orientação socialista, em especial os muralistas Diego Rivera e José Clemente Orozco (CORTÉS ALIAGA, 2020, p. 16). Mais tarde, em 1929, foi bolsista do governo chileno e viajou para Paris: lá, ela estudou pintura com Marcel Lenoir, inscreveu-se na Escola de Artes Decorativas e participou, no ano seguinte, da “Première Exposition du Groupe Latino-Américain”, projeto liderado pelo pintor uruguaio Joaquín Torres-García, realizado na Galeria Zak (CORTÉS ALIAGA, 2020, p. 18-19).

Ambas as artistas passaram a ter relações com o movimento de mulheres na década de 1930. No caso de Regina Veiga, destaca-se a sua contribuição nas ilustrações do suplemento feminista do *Correio da Manhã* em 29 de junho de 1930 (A FEDERAÇÃO..., 1930) – além da representação da “lei” (Figura 1), há mais quatro desenhos na mesma edição (dentre elas, Figura 5). Possivelmente contribuiu com mais ilustrações, uma vez que podemos encontrar um rascunho digitalizado no Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro¹³. Laura Rodig, por sua vez, se juntou a outras feministas chilenas no MEMCH, fundado em uma assembleia na Universidade do Chile em maio de 1935 (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 191). No contexto do Primer Congreso Nacional del Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile, promovido pela entidade em 1937, a artista desenhou um *afiche* (cartaz) que rapidamente se converteu em um símbolo do movimento (Figura 6): a partir dele criaram-se selos, carnês de adesão, braceletes de pano e muitos estandartes, utilizados nas marchas do MEMCH a partir daquele momento (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 217). A respeito das representações elaboradas pelas artistas para as campanhas feministas, chama a atenção o lugar central da maternidade¹⁴ e como ela é apropriada para os fins da emancipação feminina:

¹³ O rascunho citado está disponível em: Sian (1930-1945). A representação de uma figura feminina com uma tocha (semelhante às alegorias da “liberdade”) foi amplamente utilizada por movimentos feministas dos Estados Unidos, o que pode ter inspirado o desenho de Veiga.

¹⁴ No caso do MEMCH, por exemplo, houve campanhas voltadas para o amparo às mulheres trabalhadoras. As ativistas cunharam a expressão “¡Nunca, nadie en contra las madres!” para protestar contra os altos preços dos alimentos, conscientes de que muitas mães lutavam sozinhas contra a desnutrição de seus filhos (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 478).



Figura 5 – Desenho de Regina Veiga. Suplemento *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1930, p. 7. Centro de Memória-Unicamp, Fundo Adolpho Affonso da Silva Gordo, código de referência BR SPCMU AG-3-2-14-139



Figura 6 – Afiche del Primer Congreso Nacional del Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile, 1937. Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile, código de referência MC0023792

O tema da maternidade, a partir da perspectiva feminina, no campo das artes, ganhou destaque poucas décadas antes, como se observa em muitas obras das impressionistas Berthe Morisot e Mary Cassatt¹⁵. Se por um lado a ideologia burguesa e os valores vitorianos do século XIX caracterizavam as mulheres como “biologicamente condicionadas” ao seu “papel doméstico e refinado na sociedade” – onde ser mãe seria um dos ápices –, é importante notar, como o fazem as historiadoras da arte Rozsika Parker e Griselda Pollock (2021, p. 67), que não é correto interpretar a representação de temas das etapas da vida da mulher ou do espaço doméstico como uma simples adesão às ideologias dominantes. O desenho de Veiga (Figura 5) evoca uma solidariedade entre as mulheres, que cuidam dos filhos e cuidam de si ao mesmo tempo. A ilustração fazia parte do artigo “Apelo aos pais!”, da União Universitária Feminina, assinado pela militante Maria Luíza Doria Bittencourt, que incentivava os pais a valorizar a instrução feminina: “concedei o direito a vossas filhas de aprender” (Suplemento *Correio da Manhã*, 29 de junho de 1930). O cartaz do MEMCH (Figura 6), por outro lado, rompe de maneira mais explícita com a convencional imagem da maternidade/feminilidade: a figura central é uma mãe de feição aguerrida, que segura o filho com uma mão e hasteia a bandeira política com a outra, passando do espaço privado ao público.

Embora as figuras referidas apresentem suas particularidades, podemos, a partir delas, levantar algumas suposições sobre a relação da arte com o ativismo feminista do início do século XX. Uma dessas conjecturas é a da apropriação de símbolos e temas tradicionalmente associados à feminilidade, que são, em diferentes intensidades, tensionados e reconfigurados. O sociólogo Howard Becker (2010, p. 49) discute as convenções no mundo da arte, destacando que as pessoas que cooperam para produzir uma obra de arte normalmente “não partem completamente do zero” e, pelo contrário, “baseiam-se nas convenções existentes e de uso partilhado”. Além disso, o autor defende que “é precisamente devido ao fato de tanto o artista como o público terem um conhecimento e uma vivência comuns das convenções em jogo, que a obra de arte suscita a emoção”, sendo que essa emoção artística “só se torna possível devido à existência de um conjunto de convenções às quais tanto o público como o artista podem se reportar para que a obra seja investida de significado” (BECKER, 2010, p. 50). Partindo da interpretação historiográfica de que o movimento feminista desse período utilizou estratégias e táticas (SOIHET, 2006), compreende-se que a mobilização, por exemplo, da figura materna, não é isenta de significados políticos. Ao trazer destaque para as mães “emancipadas”, representações como as de Veiga e Rodig dialogam, ainda assim, com a convencional imagem da maternidade – e, portanto, com a emoção que ela evocava.

15 Griselda Pollock refletiu sobre a maternidade em obras de Mary Cassatt no capítulo “Some letters on feminism, politics and modern art: when Edgar Degas shared a space with Mary Cassatt at the Suffrage Benefit Exhibition, New York, 1915” de *Differencing the canon* (1999).

ENTRE A AUTONOMIA E A “ARTE INTERESSADA”

O movimento do campo artístico e do campo literário na direção de uma maior autonomia acompanha-se de um processo de diferenciação dos modos de expressão artística e de uma descoberta progressiva da forma que convém propriamente a cada arte ou a cada gênero [...]: reivindicando a autonomia da representação propriamente “icônica”, como se dirá mais tarde, em relação à enunciação verbal, os pintores abandonam o literário, isto é, o “motivo”, a “anedota”, tudo que pode evocar uma intenção de reproduzir ou representar, em suma, de *dizer*, considerando que o quadro deve obedecer às suas leis próprias, especificamente pictóricas, e independentes do objeto representado [...]. (BOURDIEU, 1996, p. 159).

A linguagem relativamente autônoma em seu campo¹⁶ foi, como demonstra Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1996), uma conquista dos artistas (no caso da França) da segunda metade do século XX. Em parte como resposta à submissão da “arte social”, a ideia de uma “arte pela arte” ou “arte pura” era a de manifestar a sua independência com relação aos campos externos, ou seja, não se submeter aos poderes ou ao mercado, “a despeito de suas concessões discretas às seduições dos salões” ou mesmo da Academia (BOURDIEU, 1996, p. 79). Isso implicava uma mudança na validação de uma “boa obra”, que não dependeria mais do sucesso de público, mas sim de um reconhecimento em um circuito restrito: no princípio de hierarquização interna, o grau de consagração específico “favorece os artistas conhecidos e reconhecidos por seus pares [...] e que devem [...] seu prestígio ao fato de que não concedem nada à demanda do ‘grande público’” (BOURDIEU, 1996, p. 247). Tendo isso em mente, algumas questões se apresentam às problemáticas abordadas neste artigo: em qual lugar no campo das artes ficam as produções engajadas de Regina Veiga e Laura Rodig, uma vez que, como visto anteriormente, ambas eram artistas advindas do sistema artístico institucional?

Os defensores da “arte social” condenam “a arte ‘egoísta’ dos defensores da ‘arte pela arte’ e exigem da literatura que cumpra uma função social ou política” (BOURDIEU, 1996, p. 91). No contexto latino-americano, “paralelamente às tendências renovadoras e antiacadêmicas que começam a tomar corpo nos anos 20, ou simultaneamente a elas”, os(as) artistas passam a “se indagar sobre a função social de sua produção, seu público e como colocar sua obra a serviço de alterações

16 Para Bourdieu (1996, p. 261), o “campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições”, em que “cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades”.

da estrutura de uma sociedade injusta” (AMARAL, 1984)¹⁷. Essa “preocupação militante” é bastante evidente no caso de Laura Rodig, “convencida de que o papel da arte devia ser comprometido, histórico e político” (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 224 – tradução própria). Influenciada pela estética do muralismo mexicano (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 218), que “fez herói da arte monumental a massa, isto é, o homem do campo, das fábricas, das cidades, do povo” (AMARAL, 1984, p. 20), a representação que cria da mulher no símbolo do MEMCH envolveu um empenho em “conseguir uma maior adesão e sentido de pertencimento ao movimento”, com a criação de uma imagem que “convocava e estimulava a adesão de novas militantes” (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 217 – tradução própria). Evidentemente, a própria forma implica essa intencionalidade, já que o cartaz político “se desenvolveu durante o século XX como um método eficaz de propaganda ideológica, fosse o seu conteúdo democrático ou autoritário” e “se converteu, ademais, em um instrumento fundamental para a transmissão efetiva das mensagens e conteúdos militantes” (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 223 – tradução própria). Nesse sentido, se encaixam também os desenhos de Veiga para a FBPF, pois, ainda que não tenham sido utilizados como cartazes em atos públicos, eles tinham um papel explícito de “transmitir uma mensagem” junto ao conteúdo textual produzido pelo movimento brasileiro e publicado na grande imprensa.

Além disso, há outro elemento importante a observar nessa heteronomia da iconografia feminista. Os próprios movimentos de mulheres, como o MEMCH e a FBPF, necessitavam, como parte de suas estratégias para efetivar suas demandas, dialogar com o campo do alto poder. Isso se evidencia pela busca de alianças com figuras centrais na política de cada país. A exposição “La mujer en la vida nacional”, que contou com o painel (Figura 2) e a curadoria da artista chilena, foi inaugurada e teve um discurso do presidente da república, Pedro Aguirre Cerda, na cerimônia de abertura (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 229). No Brasil, algo similar acontece no III Congresso Nacional Feminista, realizado nos salões do Automóvel Clube, no Rio de Janeiro, em outubro de 1936. Fotografias do Fundo FBPF do Arquivo Nacional mostram que o evento contou com a presença de Getúlio Dornelles Vargas, presidente do Brasil. Ao redor do salão, foram expostos diversos quadros, possivelmente de mulheres artistas, com representações de mulheres brancas e negras, trabalhadores do campo e naturezas-mortas¹⁸. Houve ainda a participação do Coral do Instituto Nacional de Música, regido pela musicista Joanídia Sodré, compositora do hino da FBPF¹⁹. Desse modo, o envolvimento dos presidentes, junto ao de artistas e obras de arte, em atividades relacionadas ao ativismo feminista da época parece ter sido uma tentativa dupla de agregar “capital simbólico” aos ideais ali defendidos. Ou seja, a legitimidade das demandas feministas era tão reforçada com a presença tanto dos

17 No caso do Brasil, Aracy Amaral destaca que o debate sobre “arte pura” e “arte interessada” e a validade dessa “arte comprometida” em contraposição à “arte pura” é de interesse de muitos críticos e intelectuais, sobretudo na década de 1940. A autora se detém no caso de Mário de Andrade, mas menciona também Luiz Martins e Sérgio Milliet (AMARAL, 1984, p. 108).

18 Uma das fotografias está disponível em: Sian (1936).

19 Sobre Joanídia Sodré e a composição do hino feminista, ver: Rosário (2023).

políticos quanto dos artistas, que também aparecia como “prova” das capacidades intelectuais femininas²⁰.

O envolvimento com as associações ativistas não parece ter afetado negativamente a carreira artística de Rodig e Veiga. A chilena, por exemplo, continua expondo e ganhando prêmios após a realização do *afiche* (Figura 6)²¹. Contudo, a análise das fontes indica que as artistas também buscaram “mediar” o seu envolvimento com a militância²². Em uma carta de maio de 1939, de Regina Veiga para Bertha Lutz, líder da FBPF, percebe-se que a pintora recusa colaborar em um livro “sobre as mulheres na arte brasileira”, proposta a ela por Lutz²³: “Agradeço imensamente pela prova de alta distinção, mas permita-me declinar [...] porque sou de opinião que é preferível calar do que reconhecer que em matéria de artes plásticas, muito pouco a mulher brasileira tem contribuído para o seu desenvolvimento entre nós” (VEIGA, 1939).

A pintora chega a reconhecer, na mesma carta, que “há algumas exceções cuja aceitação no cenário artístico cultural em nada ficam inferiores aos valores masculinos, mas infelizmente constituem exceções” (VEIGA, 1939). De um lado, é possível que Regina realmente pensasse dessa forma – apesar da contradição com a sua trajetória, marcada por participações em “exposições femininas” de arte. Por outro lado, podemos interpretar essa recusa como uma forma de proteger-se de uma possível retaliação do meio artístico, especialmente o ligado às elites do Rio de Janeiro, por onde Veiga atuava. Afinal de contas, “a reputação de um artista é o resultado da soma das apreciações feitas a toda a sua produção” (BECKER, 2010, p. 49). Nessa época, o senso comum do campo ainda era o de que as mulheres eram “naturalmente” incapazes – basta observar, por exemplo, como a história da arte de Carlos Rubens aparta as mulheres de sua cronologia (as artistas são mencionadas em um capítulo à parte, no fim do livro) e de como reconhece que as “amadoras louváveis” estavam “timidamente aparecendo”, por conta da “evolução dos costumes e o avanço da civilização” (RUBENS, 1941, p. 236).

A negativa ao convite também não deve ser interpretada como “rejeição à solidariedade com as mulheres”. Por esse ângulo, o caso é semelhante ao que Griselda Pollock narra em “The missing future: MoMA and modern woman” (2010a). Em 1945, a colecionadora Peggy Guggenheim propôs a exposição “The women”, com a intenção de dar mais foco e

20 De acordo com Lisa Tickner (1988, p. 14 – tradução própria), “as sufragistas estavam interessadas na mulher artista porque ela era um tipo de mulher habilidosa e independente, com atributos de autonomia, criatividade e competência profissional, que ainda não eram convencionais pelos critérios contemporâneos”, e, além disso, “era interessante porque a questão da criatividade cultural das mulheres era constantemente levantada pelos seus oponentes como razão para lhes negar o voto”.

21 Em 1940, Rodig conquistou a medalha Centenario e a medalha de bronze na mostra coletiva “Cien años de arte chileno” (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 460). Em 1949, foi premiada pela Sociedad Nacional de Bellas Artes (CORTÉS ALIAGA, 2020, p. 20).

22 Rodig não aparece formalmente no livro de registro do MEMCH (MARTICORENA, 2020, p. 63). Veiga, igualmente, não aparece listada em documentos oficiais da FBPF. Ainda assim, a participação das duas se evidencia pelas fontes, seja nas ilustrações que fizeram pelos movimentos, seja na troca de correspondências e presença em fotografias de reuniões das entidades.

23 A carta está disponível no Fundo FBPF do Arquivo Nacional (SIAN, 1939).

atenção a artistas mulheres no cenário da arte moderna de Nova York (POLLOCK, 2010a, p. 43). A pintora Georgia O'Keeffe recusou participar e, de acordo com Pollock, era a única “forte o suficiente” para isso – pois reconhecia que esse movimento era perigoso e, por mais necessário que fosse, consolidava a segregação sexual contra a qual as mulheres modernistas lutavam (POLLOCK, 2010a, p. 43). Ser rotulada como “mulher artista” também significava ser desqualificada, em termos de gênero, pelo grupo conhecido como “artistas” (POLLOCK, 2010a, p. 43). Portanto, apesar de escolher “não se expor” em alguns esforços da FBPF, isso não significa que Regina Veiga rompeu o seu envolvimento com a associação. Em 1949, dez anos depois, a entidade organizou um almoço em comemoração aos seus 25 anos. Regina Veiga foi uma das convidadas desse evento solene e simbólico: a sua presença no movimento, ainda que por vezes furtiva, foi notável²⁴.

A CONSTRUÇÃO COLETIVA DA ICONOGRAFIA FEMINISTA-SUFRAGISTA

Apesar do papel central de Regina Veiga e Laura Rodig como ilustradoras de “identidades visuais” e “propagandas” da FBPF e do MEMCH, as artistas não o faziam de forma individual. Essas associações possuíam toda uma rede de militantes e dirigentes, que compartilhavam entre si a responsabilidade com a publicização de suas pautas. Nesse sentido, uma breve reflexão sobre a construção coletiva da arte, nos termos de Howard Becker (2010), parece um caminho possível para compreender em que medida isso que chamamos de “iconografia feminista-sufragista” foi possível com a cooperação das ativistas e de uma rede de circulação que transcendia figuras individuais. Para a concepção do autor, a arte é considerada como “um trabalho executado por determinadas pessoas, enfatizando mais os padrões de cooperação entre os indivíduos que realizam as obras do que as obras em si ou aqueles que convencionalmente são definidos como os seus criadores” (BECKER, 2010, p. 21). Ou seja, a ideia é de que há uma “rede de indivíduos cuja atividade cooperativa, coordenada graças a um conhecimento partilhado dos meios convencionais de trabalho, produz o tipo de obras que estabelecem precisamente a notoriedade do mundo da arte” (BECKER, 2010, p. 22).

É verdade que, nos exemplos elencados por Becker, não há exatamente casos de “arte engajada” ou “ativista” – ele está pensando, de forma geral, nos músicos, atores e pintores e na rede de outras pessoas “invisíveis” que contribuem para o mundo da arte ser como é. Entretanto, os aspectos da construção coletiva e da divisão do trabalho aparecem na arte engajada de mulheres, inclusive entre exemplos que antecedem cronologicamente os que abordamos até aqui. Na década de 1910, o movimento sufragista inglês era composto de distintas associações, mas se inflamou com a militância da Women's Social & Political Union (WSPU), que ocupava as ruas com grandes protestos. Segundo o historiador da arte Toby Clark (1997, p. 28-31), as feministas inglesas planejavam meticulosamente os efeitos visuais de seus atos, e por isso adotaram cores próprias, roupas, acessórios e estandartes, conferindo uma identidade visual ao movimento.

24 Regina aparece na lista de presença e em uma das fotografias do evento (SIAN, 1947).



Figura 7 – Making banners for a Women's Social & Political Union (WSPU), 1910. LSE Library: The British Library of Political and Economic Science, código de referência 7JCC/O/02/015



Figura 8 – El MEMCH en las calles, 1935-1953 (c. 1940). Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile, código de referência MCo023660

A iconografia da campanha sufragista inglesa, entre 1907 e 1914, foi meticulosamente estudada pela historiadora da arte Lisa Tickner em *The spectacle of women* (1988), que demonstra como surgiram grupos de artistas engajados(as) na causa do voto feminino – como a Artists’ Suffrage League e o Suffrage Atelier –, mas também como outros(as), não necessariamente organizados(as) em um ateliê próprio, contribuíram com a produção de ilustrações pró-sufrágio, como Sylvia Pankhurst, Marion Wallace Dunlop, Edith Downing e Alfred Pearse (TICKNER, 1988, p. 26-27). A autora destaca, entre outras coisas, o “significado político do Suffrage Atelier como uma organização que colocou a importância da campanha acima das reputações de artistas individuais”, criando um ambiente em que as mulheres “podiam partilhar as suas competências e trabalhar coletivamente”: tanto o Suffrage Atelier como a Artists’ Suffrage League se inspiraram de maneiras diferentes nas produções tradicionais das mulheres”, como desenho, estêncil e bordado, além de se proporem a treinar mulheres nas técnicas de impressão, o que ainda eram de difícil acesso a elas no período (TICKNER, 1988, p. 21 – tradução própria).

O contexto latino-americano, alguns anos depois, é bastante distinto do inglês. Ao que as fontes conhecidas indicam, nesse período não houve esforços de ateliês engajados especificamente pelas pautas feministas. Ainda assim, há algumas semelhanças que podem ser destacadas, sobretudo porque o movimento sufragista teve um caráter transnacional²⁵, o que implica a circulação de informações, práticas e imagens. No caso do Chile, como já mencionado, o cartaz desenhado por Rodig tornou-se o próprio símbolo do movimento, e a imagem foi recorrentemente replicada nos estandartes do MEMCH e exibida em manifestações (Figura 8). A artista desenvolveu um sistema de fabricação artesanal em série a baixo custo, que permitiu às ativistas, que solicitaram de diferentes filiais do MEMCH pelo país, a aquisição dos materiais ilustrados (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 218). Evidentemente, todo esse processo era intermediado pelas militantes, por meio de correspondências e um trabalho coordenado para distribuir as produções de Rodig. Assim, “a divisão do trabalho não implica que todas as pessoas associadas à produção da obra trabalhem sob o mesmo teto”, mas apenas que “a produção do objeto ou do espetáculo assenta no exercício de certas atividades, realizadas por determinadas pessoas no momento desejado” (BECKER, 2010, p. 37).

Howard Becker (2010, p. 37) ressalta, ainda, que os artistas dependem dos fabricantes dos materiais utilizados, das pessoas que trabalham nos espaços de exposição, das que prestam apoio financeiro e do público, “pelas respostas emocionais às suas obras”, além dos outros pintores, “tanto dos seus contemporâneos como dos mais velhos, que instauraram a tradição pela qual as suas obras adquirem significado”. Vimos, nas análises anteriores, que esses fatores se manifestam nas ilustrações de Rodig e Veiga que serviram à causa feminista. Podemos acrescentar que dependeram, em alguma medida, de todo o coletivo de mulheres da FBPF e do MEMCH, não apenas para a circulação, mas também para a concepção dos *afiches* e desenhos – afinal de contas, eram imagens que deviam falar “em nome” das associações, ainda que a assinatura das artistas conferisse algum valor simbólico

25 A questão é explorada com profundidade em: Janz; Schönplflug (2014).

a elas. Além disso, essas produções não eram isoladas, pois dialogavam tanto com temas consagrados do campo artístico quanto com os cartazes da “arte interessada” e a iconografia sufragista de outros países²⁶.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A breve reflexão aqui apresentada buscou explorar as relações entre a arte e o ativismo em algumas produções de Regina Veiga e Laura Rodig, artistas latino-americanas reconhecidas pela imprensa e pelo campo artístico do início do século XX. Além disso, abordou as características coletivas e compartilhadas entre o meio artístico e a iconografia engajada feminista. Buscou-se partir de uma perspectiva comparativa, na medida em que olhar para as similitudes e as distinções entre os exemplos “produz diferentes versões desse processo, introduz atores diferentes e enfatiza etapas diferentes” (BECKER, 2010, p. 17).

Ambas as artistas conciliaram as suas carreiras artísticas com a militância feminista, especialmente na década de 1930, quando produziram os desenhos e *afiches*. Nesse período, o México, “por sua revolução social e pela presença do muralismo [...], torna-se para todo o continente, tanto norte como sul, a grande influência a vigorar nos anos 30” (AMARAL, 1984, p. 19). Aracy Amaral (1984, s. p.) pontua que, evidentemente, tanto a preocupação social quanto a preocupação política de um(a) artista, que em determinados períodos levam à militância política, “difícilmente são constantes em toda a sua trajetória profissional”, e podem corresponder “a uma fase de seu trabalho, ou mesmo a obras isoladas no contexto de sua produção, e emergem em momentos de efervescência político-social de seu entorno”. Assim sendo, o que as fontes e as análises propostas sobre Rodig e Veiga sinalizam é que houve envolvimento por parte de ambas – o que levou a uma atuação subordinada à causa feminista –, mas isso não significou um “rompimento” com a autonomia que possuíam no campo das artes, que prosseguiu em suas carreiras artísticas. Ainda assim, isso exigiu das artistas, em graus diferentes, um esforço para “mediar” a vinculação de seus nomes com a militância das mulheres.

As ilustrações voltadas para a Federação Feminina pelo Progresso Feminino e para o Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile tinham uma “função social” de criar identidade visual para o grupo, comunicar suas pautas em imagens, propagandeá-las e buscar persuadir o público da legitimidade dos ideais feministas. Elas buscaram ressignificar convenções e recriar alguns códigos artísticos. As produções visuais militantes foram multiplicadas e reproduzidas em série, seja na imprensa, seja nos materiais para manifestações, como cartazes e estandartes. Isso posto, a produção, o uso e a circulação da iconografia feminista ultrapassaram o

26 Outro exemplo de representação compartilhada entre as associações feministas do início do século XX foi a do “mapa sufragista”. Eram desenhos que traziam o planisfério adulterado, com os países em que as mulheres votavam pintados em cores diferentes dos demais. Eles circularam em cartões-postais e na imprensa tanto dos Estados Unidos como da Europa e da América do Sul (MOREIRA, 2023, p. 52).

âmbito individual, pois envolveram uma rede de cooperação entre mulheres ativistas e a influência de produções visuais de outros países e artistas.

Apesar do balanço aqui apresentado, ainda há muito trabalho de investigação a ser feito. Em primeiro lugar, no âmbito das artistas, é necessário compreender e conhecer melhor a sua produção artística e a contribuição que certamente trouxeram para o modernismo. O (re)conhecimento não é para “uma segunda categoria no grande panteão modernista”, como questiona Pollock (2010a, p. 38-39 – tradução própria). A despeito do sucesso de Regina Veiga em vida, ela é hoje “desconhecida do grande público e mesmo de especialistas em história da arte” (RIBEIRO; DETONI, 2023). Sabemos efetivamente muito pouco sobre a pintora brasileira e suas obras – para recuperar poucos dados e informações, foi necessário recorrer aos trabalhos sobre outras artistas da época, às notas de rodapé e às ocorrências na imprensa digitalizada pela Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional. Atualmente, buscas na internet indicam quadros e aquarelas da artista em alguns *sites* de catálogos e leilões; todavia, obras de Regina constam nos acervos da Pinacoteca do Estado de São Paulo²⁷, Museu Histórico Nacional²⁸ e Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro)²⁹. O caso de Laura Rodig é menos preocupante, especialmente pelos esforços de pesquisadoras e historiadoras da arte chilenas, bem como do Museo Nacional de Bellas Artes do Chile, que promoveu a exposição “Laura Rodig: Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al Pueblo” em 2020. No ano de 2024, um retrato de Gabriela Mistral pintado por Rodig foi exposto na Bienal de Veneza. De todo modo, o que chama a atenção é o esquecimento que ainda paira sobre figuras como elas – e possivelmente sobre outras artistas e ativistas latino-americanas, das quais não sabemos os nomes. A necessidade é de uma releitura que seja também uma *rememoração*, como lembra Griselda Pollock (2010b, p. 61 – tradução própria), essa palavra em inglês implica “não apenas recuperar do esquecimento, mas o ato de *coleccionar para o futuro feminista*”. E o futuro feminista permanece em construção na América Latina, numa luta que envolve (infelizmente) muitas das questões que Rodig, Veiga e os movimentos feministas já reivindicavam havia um século.

27 *Autorretrato* (década de 1920), pastel oleoso e pastel seco sobre papel; *Fertilidade (Nu reclinado ou Danaé)* (c. 1917), óleo sobre tela.

28 *Busto de senhora* (1914), óleo sobre tela; *Tiradentes* (1949), óleo sobre tela.

29 *Autorretrato* (1941), óleo sobre tela.

THAÍB BATISTA ROSA MOREIRA é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), bolsista da Fundação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

thais.moreira@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-2215-7493>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- 2º CONGRESSO Internacional Feminino. *Diário da Noite*, n. 533, 27 de junho de 1931, p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/221961_01/6669. Acesso em: out. 2025.
- A 22ª EXPOSIÇÃO de Belas Artes – “Salon” de 1915. *Revista da Semana*, ano XVI, n. 28, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1915, p. 21-22. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/025909_01/22244. Acesso em: out. 2025.
- ALVES, Branca Moreira. *Ideologia e feminismo*: a luta da mulher pelo voto no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1980.
- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?*: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Studio Nobel, 1984.
- BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizontes, 2010.
- BENTO, Antonio. Carnaval carioca na galeria Ibeu. *Diário Carioca*, n. 11332, 28 de fevereiro de 1965, p. 6. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional.
- BESSE, Susan Kent. *Modernizando a desigualdade*: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil 1914-1940. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Edusp, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARVALHO, Carmen de. A Federação Brasileira pelo Progresso da Ciência e seus fins. Suplemento *Correio da Manhã*, n. 10.895, 29 de junho de 1930, p. 8. Centro de Memória-Unicamp, Fundo Adolpho Affonso da Silva Gordo. Disponível em: <https://memoriae-nuvem.cmu.unicamp.br/index.php/ag-3-2-14-139-pdf>. Acesso em: out. 2025.
- CLARK, Toby. *Art and propaganda*: the political image in the age of mass culture. London: Orion, 1997.
- CORTÉS ALIAGA, Gloria. Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo. In: Museo Nacional Bellas Artes. *Laura Rodig*: Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo. Catálogo. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2020, p. 9-27. Disponível em: https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-95304_archivo_01.pdf. Acesso em: out. 2025.

- EXPOSIÇÃO Regina Veiga. *Revista da Semana*, ano XXXV, n. 30, Rio de Janeiro, 7 de julho de 1934, p. 30. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/025909_03/10291. Acesso em: out. 2025.
- FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.
- JANZ, Oliver; SCHÖNPFLUG, Daniel (Ed.). *Gender history in a transnational perspective: networks, biographies, gender orders*. New York: Berghahn Books, 2014.
- LA MUJER Nueva. *Boletín del Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile*, año III, n. 25, Santiago de Chile, septiembre de 1940, p. 1. Memoria Chilena. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:75713>. Acesso em: out. 2025.
- LAVRIN, Asunción. *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*. Tradução: María Teresa Escobar Budge. Santiago, Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2005.
- MARTICORENA, Francisca. Más allá de un siglo llega hasta el presente: La expresión artística y política feminista de Laura Rodig”. In: Museo Nacional Bellas Artes. *Laura Rodig: Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2020. Catálogo. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2020, p. 61-66. Disponível em: https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-95304_archivo_01.pdf. Acesso em: out. 2025.
- MOREIRA, T. B. R. Mulheres, política e humor gráfico na imprensa do início do século XX: um breve olhar sobre o caso brasileiro. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, [S. l.], v. 10, n. 2, 2023, p. 37-61. <https://doi.org/10.21814/rlec.4691>.
- NARI, Marcela. *Políticas de maternidad y maternalismo político*: Buenos Aires, 1890-1940. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2004.
- O QUE PENSA a mulher brasileira da moda e da dança. *Revista da Semana*, n. 42, 9 de outubro de 1926, p. 16. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/025909_02/12516. Acesso em: out 2025.
- PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Maestras antiguas: mujeres, arte e ideología*. Tradução: Raquel Vázquez Ramil. Madrid: Ediciones Akal, 2021.
- POLLOCK, Griselda. Some letters on feminism, politics and modern art: when Edgar Degas shared a space with Mary Cassatt at the Suffrage Benefit Exhibition, New York, 1915. In: POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. Londres: Routledge, 1999, p. 201-245.
- POLLOCK, Griselda. The missing future: MoMA and modern woman. In: SCHWARTZ, Alexandra (Ed.). *Modern women: women artists at the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2010a.
- POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual: tiempo, espacio y el archivo*. Tradução: Laura Trafi-Prats. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010b.
- RIBEIRO, Paula de Souza; DETONI, Piero di Cristo Carvalho. Regina Veiga. 27 de março de 2023. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/regina-veiga/>. Acesso em: out. 2025.
- ROSÁRIO, Ana Claudia Trevisan. Tributo aos 120 anos da compositora e maestra Joanídia Sodré. *Revista Música*, v. 23, n. 2, 2023, p. 257-275. <https://doi.org/10.11606/rm.v23i2.218006>.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.
- SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino do Arquivo Nacional. Desenho de mulher carregando uma tocha e outra a sua frente de joelhos. Regina Veiga. [rascunho]. 1930-1945. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/>

br_rjanrio_qo/adm/cpa/vfe/des/0001/br_rjanrio_qo_adm_cpa_vfe_des_0001_doooide0001.pdf.
Acesso em: out. 2025.

SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino do Arquivo Nacional. Fotografias Berta Maria Júlia Lutz em solenidades diversas. 1936. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_qo/blz/pes/hom/fot/0001/br_rjanrio_qo_blz_pes_hom_fot_0001_doo14de0030.pdf. Acesso em: out. 2025.

SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino do Arquivo Nacional. Cartas de e para Regina Veiga de Viana explicando o motivo de não poder aceitar o convite para colaborar em livro sobre o papel da mulher brasileira na construção artística do Brasil; e resposta enaltecendo o trabalho da autora nas artes plásticas e solicitando o envio de reprodução de quadros para ilustração do livro. 1939. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_Qo/ADM/COR/A939/0031/BR_RJANRIO_Qo_ADM_COR_A939_0031_doooide0001.pdf. Acesso em: out. 2025.

SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino do Arquivo Nacional. Fotografias almoço em comemoração aos 25 anos da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF) na Casa do Estudante, Rio de Janeiro, RJ. 1947. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_Qo/ADM/EVE/ASO/FOT/0030/BR_RJANRIO_Qo_ADM_EVE_ASO_FOT_0030_dooo2de0002.pdf. Acesso em: out. 2025.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista*: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008.

SOARES, Débora Poncio. *Entre apagamentos e lembranças*: a artista Sylvia Meyer (1889-1955). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

SOIHET, Rachel. *O feminismo tático de Bertha Lutz*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006.

TICKNER, Lisa. *The spectacle of women: imagery of the Suffrage Campaign 1907-14*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

VALDEBENITO CARRASCO, Yocelyn. *Lo político es un verbo*: Laura Rodig Pizarro (1901-1972). Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2023.

VEIGA, Regina. Carta para Bertha Lutz explicando o motivo de não poder aceitar o convite para colaborar em livro sobre o papel da mulher brasileira na construção artística do Brasil. 26 de maio de 1939. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_Qo/ADM/COR/A939/0031/BR_RJANRIO_Qo_ADM_COR_A939_0031_doooide0001.pdf. Acesso em: out. 2025.