

PAGU, TARSILA E ANITA: A RESISTÊNCIA DE MULHERES MODERNISTAS FRENTE AO CÂNONE BRASILEIRO

Maximiliano Torres¹
Allana Bogado Mota²

Resumo: Este estudo propõe-se a construir uma reflexão acerca do apagamento e silenciamento de artistas modernistas do Brasil, entre elas, Patrícia Galvão, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Partindo da concepção de que a produção de arte no Brasil por mulheres, nos séculos XIX e XX, já corresponde, por si só, a um posicionamento feminista, questiona o esquecimento a que foram submetidas tais personalidades ao longo dos anos. Para que se desenvolvam estas ponderações, o texto apoia-se nos estudos de Judith Butler, Michel Foucault, Rita Terezinha Schmidt, entre outros. Objetivava-se, então, a percepção sobre o modo como a produção das mulheres supracitadas representa um ato de resistência e a necessidade de que não só se discuta sobre o cânone, mas também se promovam alterações em suas bases estáveis.

Palavras-chave: Patrícia Galvão; Tarsila do Amaral; Anita Malfatti.

PAGU, TARSILA AND ANITA: THE RESISTANCE OF MODERNIST WOMEN FACING THE BRAZILIAN CANON

Abstract: This study proposes to construct a reflection about the erasure and silencing of modernist artists of Brazil, among them Patrícia Galvão, Tarsila do Amaral and Anita Malfatti. Starting from the conception that, to produce art in Brazil in centuries XIX and XX already corresponds, by itself, to an act of feminism, it questions the oblivion to which they have been submitted throughout the years. In order to develop these considerations, it relies on the studies of Judith Butler, Michel Foucault, Rita Terezinha Schmidt, among others. The objective is, then, to understand how the production of the above-mentioned women represents an act of resistance and the need not only to discuss the canon, but also to promote changes in its stable bases.

Keywords: Patrícia Galvão; Tarsila do Amaral; Anita Malfatti.

INTRODUÇÃO

Patrícia Galvão (1910-1962), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Anita Malfatti (1889-1964) constituem presenças fundamentais no movimento modernista brasileiro. Representantes ativas dos novos ideais, cooperaram energicamente com a organização de

¹ Professor Adjunto de Teoria Literária e de Literatura Brasileira do Departamento de Letras da UERJ-FFP. Integra o quadro permanente do Programa de Pós-Graduação (stricto sensu) em Letras e Linguística (PPLIN - UERJ-FFP). É pesquisador associado do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto e investigador da Fundação para a Ciência e a Tecnologia do Ministério da Educação e da Ciência de Portugal (FCT - I.P.).

² Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPLIN/UERJ-FFP).

eventos e com a produção de obras que representassem os ideais revolucionários em ebulição no Brasil. Destacam-se tanto por sua participação política quanto por suas produções. Sob esta perspectiva, compete a esta discussão um olhar crítico acerca do que se é estudado sobre elas, considerando os papéis sociais esperados de mulheres no início do século XX.

É indispensável a esta concepção que se compreenda a relação entre o movimento feminista, a literatura e outras artes em geral. Em primeira instância, cabe observar que a própria produção de autoria feminina, especialmente nos séculos XIX e XX, é um dos fragmentos desta atividade: subverter as expectativas acerca do que se espera, de modo homogeneizante, do feminino, representa uma forma de transgressão ao sistema patriarcal. Como afirma Zahidé Muzart, estas mulheres “eram feministas, pois só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão.” (MUZART, 2003, p. 267).

A opressão ocorre, entretanto, não apenas por serem mulheres – na verdade, múltiplas violências coercitivas são exercidas em intersecção, uma vez que os indivíduos são únicos e possuem vivências e experiências distintas. Seus reflexos, na vida destas artistas, foram inúmeros: desde estarem fadadas a serem relacionadas, sempre, aos homens modernistas, a terem deslegitimadas suas produções e sofrerem o esquecimento e apagamento suscitado, em grande parte, também por responsabilidade dos críticos e das instituições acadêmicas. Se hoje ainda se fala sobre estas mulheres, compreende-se que são visivelmente um símbolo de resistência.

Cabe discutir, portanto, tanto a formação do cânone quanto os mecanismos pelos quais ele se mantém relativamente invariável ao longo dos anos. A validade deste questionamento se dá ao reconhecer-se que, por este percurso, os estudos sobre o cânone e a ausência de mulheres no mesmo desenvolveram-se consideravelmente. Hoje, já se reconhece que “durante muitos séculos, as mulheres foram representadas em páginas literárias enclausuradas em visões daqueles que detinham o poder de determinar o cânone.” (TEIXEIRA, 2008, p. 126) É necessário refletir, contudo, sobre o fato de estes estudos aumentarem e, ainda assim, o cânone mostrar-se inabalável.

Para cumprir-se o esperado, este trabalho conta com o aporte teórico de Judith Butler, Michel Foucault, Níncia Teixeira, Rita Terezinha Schmidt, Elódia Xavier, entre outros e outras. Busca-se, enfim, promover ponderações acerca dos aspectos supracitados e, principalmente, propor a necessidade de transformações profundas acerca do apagamento de artistas brasileiras, promovido por este processo seletivo que se ocupou de, por um lado,

legitimar determinados tipos de discurso e, por outro, promover também a exclusão de muitos.

FORMAÇÃO E A MANUTENÇÃO DO CÂNONE

Não é incomum, ao serem analisados estudos referentes aos escritos brasileiros, encontrarem-se diversos apontamentos referentes a personalidades como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, entre outros escritores homens. Isto não ocorre, entretanto, porque não houve, ao longo dos anos, mulheres produzindo e publicando literatura; muito pelo contrário. Tal fato é decorrente de décadas de construção e reafirmação de valores patriarcais e machistas. A construção do cânone, que por si só remete à inclusão de determinados autores e à exclusão de outros, sempre esteve intimamente relacionada aos critérios de valor e de julgamentos pessoais. O que, em uma sociedade sexista, determina, com clareza, quais indivíduos participam do estatuto de centro e quais são relegados a ocuparem as margens.

Como elucida Antoine Compagnon (2010), “o cânone clássico eram obras-modelo, destinadas a serem imitadas de maneira fecunda; o panteão moderno é constituído pelos escritores que melhor encarnam o espírito de uma nação” (COMPAGNON, 2010, p. 33). Seja na perspectiva clássica ou na moderna, é no mínimo indagador o fato de triunfarem neste processo de seleção homens, em sua maioria brancos e elitizados. Isto sucede em decorrência dos diversos modos de como o poder se manifesta socialmente. Ao contrário dos escritores homens, as escritoras mulheres foram, então, sentenciadas à invisibilização e ao esquecimento ao longo da história. Compreende-se este poder, aqui, como uma rede de relações. Segundo Michel Foucault (1989):

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. (FOUCAULT, 1989, p. 183)

Partindo deste pensamento, é possível perceber que homens e mulheres encontram-se, na sociedade, em posições que lhes permitem praticar ou incorporar as atividades do poder. Ao analisar-se a história, entretanto, percebe-se que tais relações foram marcadas pelo estabelecimento da figura do homem como central, seja no trabalho, nas relações sociais ou até mesmo no lar. As mulheres, impelidas às margens, permanecem sofrendo os efeitos do silenciamento e da invisibilização a que foram expostas ao longo dos séculos. Esta perspectiva precisa, portanto, ainda hoje, ser analisada de modo mais minucioso.

Em primeiro lugar, é necessário que o conceito tradicional de “mulher” seja revisitado, uma vez que o binarismo sexual não corresponde, necessariamente, ao gênero do indivíduo. Este binarismo obsoleto é, inclusive, o motivo de muitas das consequências sofridas pelas mulheres por toda a extensão do tempo. Por causa dele, papéis “femininos” e “masculinos” são reafirmados e, quando contestados, são amplamente censurados. O processo não é natural; os diferentes sujeitos são coagidos a desempenharem tais comportamentos, de acordo com as expectativas sociais.

Sob esta perspectiva, Judith Butler alega o fato de o que é tido como sexo ser, na verdade, uma edificação social. O gênero, por sua vez, também não corresponde obrigatoriamente a esta classificação biológica; não segue, portanto, necessariamente uma concepção binária. E assim, também, “o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura” (BUTLER, 2013, p. 25). Em outras palavras, o corpo assume tais concepções ao estabelecer-se em discursos, não sendo esta diferença um atributo inato do ser.

A compreensão de tais concepções permite um olhar mais aprofundado acerca de como são construídas as relações de poder e opressão, assim como o modo de manutenção das mesmas. Segundo Níncia Teixeira, esses padrões “fixam o feminino como uma categoria sexual natural e imutável, e não como uma construção cultural.” (TEIXEIRA, 2011, p. 31). As exigências sociais ao feminino moldam-se de acordo com expectativas consideradas orgânicas: as diversas vivências associadas a esta concepção binária são submetidas a uma homogeneização categórica, de modo a coagir quaisquer indivíduos que não correspondam ao que é esperado. Às mulheres, então, foram incumbidas as tarefas domésticas, além de padronizações estéticas. Mas nunca o estímulo ou reconhecimento por suas produções intelectuais e/ou artísticas.

É em 1922, porém, que homens e mulheres da elite burguesa paulista organizam o evento que ficou conhecido como Semana de Arte Moderna. Nele, diversos artistas uniram-se para mostrar ao país os preceitos modernistas que já circundavam a sociedade, embora de modo latente. Ainda no regime de alternância de poderes, conhecido como Política dos Governadores, notavam-se já indícios de um descontentamento acerca da manutenção do poder nacional através de oligarquias de Minas Gerais e de São Paulo. Além disso, o país passava por diversos conflitos que incluíam revoltas e revoluções. A influência na Semana de Arte Moderna é evidente: o despontar de uma burguesia industrial serve de suporte financeiro para o evento. Tal burguesia, desgostosa com este sistema político e econômico, serve, então, de alicerce para a sua execução.

A proposta modernista incluía, entre outras, a ideia de uma arte nova, não mais academicista ou romantizada, mas voltada para um nacionalismo crítico:

Ao passo que as tendências conservadoras se ocupavam apenas eventualmente em defender o seu ponto de vista, houve em São Paulo, durante anos, um grupo que punha na ação renovadora toda a sua capacidade de criação e agressão. De tal modo que, se as suas opiniões não chegaram a substituir a literatura dominante, elas exerceram atração poderosa sobre as forças criadoras, sobretudo o que havia de vivo e promissor. Com isso, encurralaram a literatura oficial no academismo mais estéril, e abriram caminho para a literatura nova, que dominaria completamente em nossos dias. (CÂNDIDO, 2006, p. 168)

Ainda que as alegações sejam legítimas, este nacionalismo crítico precisa ser examinado de modo mais profundo. Em primeira instância, é válido observar a existência de uma preocupação com um olhar para grupos marginalizados: ganham voz a linguagem coloquial, o trabalhador, os moradores de rua, as prostitutas, enfim, diversas camadas sociais finalmente são representadas nas produções artísticas. A proposta de dar visibilidade às margens, porém, é levantada por uma elite composta majoritariamente por homens brancos e burgueses.

Antônio Cândido, em *Literatura e Sociedade*, ressalta o que considera os nomes decisivos do movimento modernista:

Os principais dentre os paulistas eram Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Antônio Carlos Couto de Barros, Guilherme de Almeida, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet — mais tarde Antônio de Alcântara Machado. O grupo desenvolveu uma linguagem própria, e muito do que se tornou expressão oficial do movimento, e pareceu ao público hermetismo voluntariamente perverso, se explica no fundo por certas formas de intercomunicação dos seus membros. (CÂNDIDO, 2006, p. 168)

Percebe-se no trecho supracitado a menção absoluta a nomes de homens. É interessante que se reflita sobre o papel da crítica brasileira que, mediante uma organização que quebra acepções cristalizadas e se propõe a incluir mulheres de modo significativo no movimento, insiste em ressaltar o papel de artistas homens, deixando de lado a vasta produção de autoria feminina. Nomes como Tarsila do Amaral, Patrícia Galvão e Anita Malfatti evidenciam grandes contribuições para a construção do movimento modernista, ainda que a crítica insista em atribuir protagonismo incansavelmente aos Andrade, por exemplo.

Patrícia Galvão, a Pagu, recebe, atualmente, parcial reconhecimento pelo seu importante papel na política brasileira. Primeira presa política do Brasil, foi filiada ao Partido Comunista e nunca fez questão de esconder seus ideais, ainda que vivendo as agruras de um governo ditatorial, imposto por Getúlio Vargas. Ao tratar-se de sua produção literária, contudo, muito pouco se sabe sobre ela: a incoerência se dá pelo fato de Pagu ser cronista, romancista, cartunista, colunista, entre outros. Participou ativamente, ainda, das reuniões organizadas pelos modernistas de São Paulo, ao lado de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral.

Em sua autobiografia, intitulada *Paixão Pagu*, a escritora relata o desconforto com o elitismo propagado por estes homens modernistas:

Chegando ao Pará, tive uma recepção inesperada. A eterna história dos intelectuais modernos, que se acham na obrigação de fazer circulozinhos em torno de qualquer nome que a imprensa publica duas vezes na crônica escandalosa. O meu nome tinha chegado até o Pará de qualquer forma que eu tive que aguentar as boas-vindas do mundo literário chefiado por Abguar. Os passeios pela cidade, conversinhas de café, novidades em câmbio etc. Acabaram me deixando nas mãos de um padre, que me levou a um cinema, de onde tive que sair às pressas para não me atolar na batina. (GALVÃO, 2005, p. 138)

Por ser mulher, Pagu era constantemente referida por sua beleza, pelas roupas curtas e pelas extravagâncias. Oliveira Netto, ao falar sobre ela para Augusto de Campos, afirma: “Pagu usava saia muito curta, que não era muito usual nessa época, ela usava saia muito mais curta do que as outras usavam, era meio minissaia, por isso chamava muita atenção.” (CAMPOS, 1982, p. 272). Diante de toda a sua produção e criatividade, é no mínimo curioso pensar que o que se tenha a dizer a Augusto sobre Patrícia seja, na verdade, um comentário sobre o tamanho de sua saia.

Tarsila do Amaral, apesar de ter maior reconhecimento acerca de sua produção, também teve de resistir ao machismo presente até mesmo em seus meios de convivência. Também fez parte, junto com Pagu e Oswald, das diversas reuniões que discutiam os preceitos do modernismo. Se hoje a pintora é certificadamente um símbolo da arte nacional, antes teve de contrapor inúmeros posicionamentos sexistas, como a da nota publicada no *Jornal do Comércio* em 1929:

De sorte que são imagens brasileiras todas aquelas coleções de figuras monstruosas, peças de anatomia conservadas em álcool e retiradas dos seus recipientes para as telas da Sra. Tarsila. Evidentemente, mulher muito bela, a julgar pelo retrato que ilustra o seu catálogo, quis a artista, pela lei dos contrastes, provocar a atenção em torno da sua pintura.” (*JORNAL DO COMÉRCIO*, 1929, p. 431)

Do mesmo modo que Pagu, percebe-se que a análise das obras de Tarsila é imediatamente submetida a uma concessão que se pronuncia acerca de sua aparência física. Naturalmente, não seria relevante em nenhum aspecto saber sobre a estética corporal da pintora, uma vez que é a sua obra que está sendo observada. Isto não quer dizer que não se possa, em relatos, abordar a aparência física da artista. Neste caso, entretanto, a informação é incoerente ao estudo e até mesmo desnecessária.

A resistência de Tarsila é caracterizada, portanto, por ir contra todos os caminhos que lhe eram impostos por ser mulher; assim como Patrícia Galvão. É necessária imensurável força para lidar com todas estas imposições e, ainda assim, ser capaz de desenvolver seus estudos, dentro e fora do Brasil, lidar com as críticas e com, a todo tempo, a menção a Oswald de Andrade, como se fosse parte de um pacote, tendo invisibilizada a sua individualidade produtiva. Naquele tempo, “o que esperava das mulheres é que se casassem, cuidassem do marido, dos filhos, da casa, e no máximo, tocassem um pouco de piano.” (AMARAL, 2012, p. 9).

Anita Malfatti, por fim, simboliza com clareza o protagonismo feminino no movimento, uma vez que inicia seus estudos aos 13 anos e é, no Brasil, a pioneira modernista: a primeira exposição realizada no país é de sua autoria. A pintora chegou, inclusive, a representar homens nus em suas obras, o que negava as expectativas relacionadas ao feminino na sociedade. Sua produção, porém, foi amplamente criticada por homens de sua época; muitos considerados, inclusive, parte do cânone nacional.

Monteiro Lobato, em “Paranoia ou Mistificação?”, estabelece uma crítica rígida à exposição da pintora, fazendo uma comparação com o que chama de construtores da arte pura e dos processos clássicos dos grandes mestres:

A outra espécie é formada dos que vêm anormalmente à natureza e a interpretam à luz das teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. [...] Estas considerações são provocadas pela exposição da sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso & Cia. [...] Seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios de um impressionismo discutibilíssimo, e pôs todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. (LOBATO, 2008, p. 73)

O fato é que por meio desta exposição, a discussão sobre a arte modernista passou a ser legitimada e exposta pelos intelectuais paulistas. A participação de Anita nos estudos do modernismo brasileiro, entretanto, continua sendo reduzida a apenas este evento. A artista produziu, ao longo de sua vida, diversas obras que remetiam a inúmeras influências de pintores ao redor do mundo. Contudo, ainda assim, diferente dos modernistas homens citados por Cândido, a lembrança de sua produção é limitada, ainda hoje, a este episódio.

Cabe ressaltar que opressão não se dava apenas por serem mulheres. Como afirma Kimberlé Crenshaw, “as mulheres experimentam a opressão em configurações variadas e em diferentes graus de intensidade.” (CRENSHAW, 1989, p. 139), numa rede intensa, extensa e intrincada. Sob esta perspectiva, o movimento feminista negro criou o conceito de “interseccionalidade”. Segundo Carla Akotirene:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cis-heteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias onde mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (AKOTIRENE, 2018, p. 14).

Pagu, Tarsila e Anita não eram negras, mas a opressão contra as três, como dito anteriormente, não se estabeleceu apenas pelo fato de serem mulheres, unicamente por uma questão de gênero. Afinal, se “a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas indentitárias (AKOTIRENE, 2018, p. 14), pode-se perceber que as modernistas estiveram condenadas ao esquecimento porque subvertiam o esperado de um sistema heteropatriarcal. Por conhecerem muitos lugares, por

conhecerem os seus lugares, serem talentosas e apresentarem visões políticas audaciosas, muitas vezes mais do que muitos homens, foram silenciadas.

Não se pode negar a relação entre as manifestações sociais machistas, a construção do cânone e as relações de poder político e ideológico presentes na sociedade. Mais do que compreender como o cânone foi formado, ou por quem, é necessário que se questione sobre o motivo pelo qual ele permanece, como afirma Compagnon, “relativamente estável”, independente da função social que a literatura desempenhe. (COMPAGNON, 2010, p. 35)

A pertinência do feminismo, ao ser associado às produções artísticas do país, é notória: mulheres sempre produziram arte, assim como homens – muitas vezes, de modo ainda mais aprofundado e devoto. O fato de o cânone persistir majoritariamente masculino e muitas das artistas brasileiras serem mantidas no desconhecimento serve como denúncia de um sistema patriarcal que precisa ser combatido. Para isso, é necessário que se produzam mais estudos e pesquisas capazes de evidenciar estes indivíduos que foram, ao longo dos anos, compelidos ao apagamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se, quando as análises sobre as produções artísticas brasileiras são estudadas, que ainda hoje, ao ser considerado o movimento modernista, grandes mulheres que contribuíram diligentemente para esta estética permanecem desconhecidas. Quando seus nomes são divulgados, normalmente são reduzidas a singelas atuações: seja a participação de Patrícia Galvão no triângulo amoroso com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, seja a exposição de Anita Malfatti, criticada por Monteiro Lobato, sejam as roupas extravagantes de Tarsila e a menção incansável ao seu relacionamento amoroso.

Naturalmente, há também muitos daqueles que se dedicam a resgatar estes nomes das margens, a fazer ressoar em novos estudos e análises as vozes dos que foram emudecidos. Estas reflexões contribuem para que as vidas dessas pessoas sejam conhecidas, assim como suas produções, suas técnicas, e só então a participação ou ausência delas na construção canônica seja questionada. Como afirma Rita Terezinha Schmidt:

A formação do chamado cânone ocidental é uma decorrência do poder de discursos críticos e instituições que, numa determinada época e em nome de uma identidade cultural, sustenta o monopólio cultural dos valores simbólicos, através de mecanismos de exclusão. (SCHMIDT, 1995, p. 143)

É necessário que se compreenda, portanto, que os julgamentos de valor estético são, na verdade, subjetivos. O que determinou, ao longo dos anos, esse procedimento de legitimação ou supressão de discursos está associado às redes de poder da sociedade e, ainda, à manutenção dessas hierarquias na contemporaneidade. A responsabilidade da academia neste processo é visível; é também um compromisso desta a manutenção ou não da supremacia dos discursos no cânone.

Quando obras e autoras silenciadas são resgatadas e a tradição canônica é revista, desconstroem-se preconceitos cristalizados e papéis considerados ingênitos ao feminino. Inquirir-se sobre os mecanismos de conservação destas construções culturais é papel fundamental de pesquisadores das artes, em geral, e da literatura em particular. Mas de nada adianta se tais indagações não se propuserem a ser transformadoras. É papel de críticos e de acadêmicos discutir e enfrentar a estabilidade canônica. No momento em que essas vozes voltam a falar, a resistência ao esquecimento prevalece e levantam-se questionamentos sobre as relações de gênero e poder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

AMARAL, Tarsilinha; AMARAL, Guilherme. Exposição de Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro. In: ABDALLA, Antônio Carlos; AMARAL, Tarsilinha. *Tarsila do Amaral percurso afetivo*. Rio de Janeiro: CCBB, 2012.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu. Patrícia Galvão. Vida e Obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, n. 1, pp. 139-167, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>. Acesso em: 10 março 2019.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

JORNAL DO COMÉRCIO. Notas de Arte. Rio de Janeiro, 28 jul. 1929. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2010.

LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Editora Globo S.A., 2008.

MUZART, Zahidé. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.) *História da Literatura, teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

SCHMIDT, Rita. Para que crítica feminista? (Anotações para uma resposta possível). In: XAVIER, Elódia. (Org.). *Anais do VII Seminário Nacional - Mulher e literatura*. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1995, pp. 138-149.

TEIXEIRA, Níncia. *Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava: Unicentro, 2008.

Enviado em: 18/03/2019

Aceito em: 07/04/2019