O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas ¹

Virgínia Maria Vasconcelos Leal

Por trás de um nome de mulher na capa de um romance, existe uma história. Essa história da inserção das mulheres no campo literário brasileiro não tem como ser resgatada sem que se leve em conta a atuação dos movimentos feministas como força social. As lutas feministas garantiram e garantem, desde o mais simples direito, que é o acesso à alfabetização, até a possibilidade da existência de escritoras de romances publicados, passando pelos espaços de jornalistas, agentes literárias e mulheres à frente de editoras, bem como essa análise que faço a seguir. Chegar a esse ponto não significa ter superadas assimetrias entre os gêneros. Afinal, pesquisas têm mostrado que, no campo da produção literária, as mulheres continuam a ser essa paradoxal “minoria”. Cito a pesquisa iniciada em 2003, na Universidade de Brasília, sob coordenação de Regina Dalcastagnè, a respeito da produção contemporânea nas três editoras mais importantes no país, *Companhia das Letras, Record e Rocco*, ao longo de 15 anos (1990 a 2004), na qual as autoras responderam por menos de 30 % do total das obras publicadas²,

Entre as escritoras que compõem os catálogos dessas editoras, analiso, a seguir, romances de cinco delas: Elvira Vigna, Lívia Garcia-Roza, Cíntia Moscovich, Stella Florence e Adriana Lisboa. São escritoras diferentes entre si, mas que representam questões relevantes à discussão de gênero e às mulheres, conforme seu próprio estilo, suas escolhas temáticas e seu posicionamento ideológico diante delas. As escritoras comungam também, é claro, do fato de serem mulheres. Não que isso faça com que compartilhem sempre os mesmos atributos, que formem um grupo, que tenham um objetivo comum. Mas compõem, como ressalta Iris Young em “Gender as seriality”, uma “serialidade”, tendo que

¹ Versão completa desse artigo encontra-se em Dalcastagnè, Regina; Leal, Virgínia Maria Vasconcelos (orgs). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea* SP: Editora Horizonte, 2010.

² Dalcastagnè, “A personagens do romance brasileiro contemporâneo: 1990 -2004”. No artigo, são encontrados os principais resultados da pesquisa.

lidar, de uma forma ou de outra, com as marcas de seu gênero, seja pela negação ou apropriação. Para a teórica, o gênero é visto como “serialidade”: uma espécie de coletividade social, diferenciada dos grupos: “Isso provê um modo de pensar as mulheres como uma coletividade sem exigir que todas as mulheres tenham a mesma situação”.³ Para ela, as estruturas de gênero não definem atributos específicos às pessoas, mas os fatos sociais e materiais com os quais cada indivíduo deve lidar. Assim, cada pessoa, subjetiva e empiricamente, relaciona-se com as estruturas de gênero de forma variável.⁴ Não há como negar que elas existam, como a divisão sexual do trabalho, a heterossexualidade compulsória, as relações com o corpo, as estruturas lingüísticas, entre outras. Nas palavras de Iris Young: “Nenhuma identidade de uma mulher individual irá escapar das marcas de gênero, mas como o gênero caracteriza a sua vida é próprio dela.”⁵

As escritoras em questão lidam com seu posicionamento diante de uma categoria identitária múltipla, ou seja, aquela que compõe as mulheres da contemporaneidade. Elas constroem possibilidades de representações de gênero, nos termos de Teresa de Lauretis. ⁶Para ela, gênero não é um conceito dado *a priori*, mas é definido a partir de sua própria construção. Tal construção dá-se por diversas “tecnologias de gênero”, na expressão da autora: na mídia, nas escolas, na família, nos tribunais, na academia, na comunidade intelectual, no próprio feminismo e, o que mais nos interessa aqui, nas práticas artísticas, como a literatura. As escritoras fazem isso, não só pelas suas personagens, mas pela sua própria presença no campo literário brasileiro. São, inevitavelmente, “serializadas” como mulheres, e não escapam (algumas até querem) das incontornáveis marcas de uma sociedade baseada nas diferenças de gênero.

A obra de Stella Florence tem estreito diálogo com a literatura de entretenimento. Os títulos de seus livros de contos (*Por que os homens não cortam as unhas dos pés?*, *Hoje acordei gorda*, *Ele me trocou por uma porca chauvinista*) e dos romances (*Ciúme, chulé e um apelido ridículo* e *O diabo que te carregue!*) mostram uma intenção humorística e conativa direcionada a um público feminino. São livros de ficção mas usam da linguagem da auto-ajuda, em seu apelo em segunda pessoa e à solução de um problema vivenciado pela leitora.

³ Young, “Gender as seriality”, p. 22. Tradução minha.

⁴ Id., p. 30.

⁵ Id., p. 33.

⁶ Ver Lauretis, “A tecnologia do gênero”.

Como é comum em muitas revistas femininas, onde são misturados temas feministas e dicas normativas de como ser uma mulher “moderna”, está presente aqui a linguagem do propalado “pós-feminismo”. Como aponta Ana Gabriela Macedo “afirmar assim a existência de um pós-feminismo ‘global’ sem atender a diferentes ‘localizações’ espaço-temporais seria no mínimo paradoxal, pois significaria reconhecer a entrada num mundo pós-feminista sem nunca termos ‘globalmente’ conhecido um mundo feminista.”⁷ Podemos dizer que o “pós-feminismo” tem sua faceta literária: o *chick lit*. Ou seja, a literatura direcionada a mulheres, urbanas, profissionais, às voltas com seus problemas amorosos e sexuais. Voltando à Stella Florence, seus livros são marcados por algumas das ambiguidades do *chick lit*, pois, ao mesmo tempo em que possuem uma série de temáticas caras às conquistas feministas, terminam por se diluírem na forma pelas quais são apresentadas, em meio ao mundo do consumo, da moda e da reatualização da busca do príncipe encantado. Por exemplo, em *O diabo que te carregue!*, a narradora recém-separada passa um bom tempo sem “se cuidar”, devido à baixa auto-estima e tristeza pós-separação, e fica assustada com seu reflexo no espelho: “Cabelos desgrenhados, corte indefinido, raízes brancas escurecidas, pernas peludas, cravos na ponta do nariz, unhas em petição de miséria”(…) Como você pôde chegar a esse estado? Fácil: bastam alguns meses sem cabelereiro, sem depiladora, sem manicure, sem esteticista, para a monstrega do pântano se instalar de malas e cuia na sua casa.” (DTC, 65)⁸

Criar uma situação com intenção humorística não atenua a questão da polaridade entre uma criatura “monstruosa” (abjeta) e a mulher que se cuida, aquela sem crise de auto-estima. A personagem de Stella Florence vai ao encontro de um conceito bastante criticado em relação à “beleza” feminina. Joana de Vilhena Novaes investigou a obrigatoriedade da beleza e a estigmatização da feiúra. Segundo a pesquisadora, historicamente, os cuidados com o corpo e os modelos de beleza sempre estiveram presentes, de uma ou de outra forma. O que marca a contemporaneidade, aliada à indústria do consumo, é que, junto ao discurso do “dever” ser bela, encontra-se o “poder” ser bela, se assim o quiser: “De dever social (se conseguir, melhor), a beleza tornou-se um dever moral (se realmente quiser, eu consigo).”

⁷ Macedo, “Pós-feminismo”.

⁸ O romance *O diabo que te carregue!* será indicado pela sigla DTC, seguida do número da página da qual saiu a citação.

O fracasso passaria, então, a ser visto a uma impossibilidade mais ampla, mas a uma incapacidade individual”.⁹, como se a “falta de vaidade” na mulher tivesse se tornado um depreciativo moral.

Em outros momentos da obra de Florence, há várias dessas passagens conflitantes, às vezes numa mesma oração, em relação ao corpo e à sexualidade. São tantas informações díspares sobre sua sexualidade e seu corpo, tudo dentro de uma proposta de pretensa autonomia e liberdade, que é inevitável recorrer ao dispositivo de sexualidade de Michel Foucault.¹⁰ Para ele, é importante levar em consideração que a colocação do sexo em discurso, por meio de vários “saberes” e instituição de “verdades” sobre as práticas sexuais, é uma das condições de exercício do regime de poder. Parece-me que a mulher representada por Stella Florence vem ao encontro dessa idéia, não de empoderamento porque fala de sexo e se auto-analisa, mas como uma nova forma de ser cerceada e se auto-cercear.

Já Livia Garcia-Roza é a narradora das relações dentro da família, nos lares, nos espaços da domesticidade. Uma das principais características do discurso das suas personagens é o fato de que, por trás das frases aparentemente banais e cotidianas, estão embutidas críticas às suas vidas e, em uma forma mais ampliada, às estruturas familiares tradicionais, principalmente aos papéis de gênero. A família mostrada pela escritora é um local tanto de reprodução da tradição quanto de seu questionamento, movido pelo efeito de paródia e criação de estereótipos através de personagens por vezes caricaturais. Além das inserções de cenas oníricas, o foco narrativo em primeira pessoa revela protagonistas assumidamente “desequilibradas” e “destemperadas”.

Livia Garcia-Roza retrata a falência de um modelo opressivo, mas ainda sem uma solução alternativa. As pessoas continuam morando juntas por conta dos laços consangüíneos e conjugais, mesmo em meio ao caos, ao conflito e à comunicação truncada. Há afeto, junto com uma outra série de sentimentos misturados, mas a expressão é falha, e suas narradoras são nada confiáveis, pois vivem a família como uma instituição que as enlouquece. As personagens estão sempre em busca de uma palavra, de uma linguagem que as faça sobreviver. A escritora traz, por isso, uma das grandes questões da agenda feminista

⁹ Novaes, *O intolerável peso da feiúra*, p. 29.

¹⁰ Ver Foucault, *A história da sexualidade*.

que é a busca por uma linguagem própria, autonomia simbólica e representacional por parte das mulheres.

O recurso à memória como possibilidade de expressão é recorrente na obra romanesca de Cíntia Moscovich. Em suas narrativas, estão presentes o corpo e a sexualidade (em especial a diversidade, uma vez que as relações lésbicas aparecem bastante, mesmo que como uma impossibilidade) bem como a questão da identidade na esfera familiar. Entrelaçam-se em seus dois romances, *Duas iguais* e *Por que sou gorda, mamãe?*, tais questões. Suas protagonistas narram suas histórias e de suas famílias em uma tentativa de resgate e de auto-conhecimento.

Duas iguais, por exemplo, conta a história de um relacionamento lésbico cerceado pela família e pelo meio social, narrada em sua maior parte por Clara. Inclui-se aí o diálogo permanente com seu pai, personagem presente em todo o livro. No fundo, Clara está contando ao seu pai a história de seu amor por Ana. O discurso de Clara adequa-se aos seus estados emocionais e físicos. Como se trata da rememoração de suas perdas amorosas, devido à morte de seu pai e da renúncia ao amor de Ana, o seu discurso é grave. Esse “acento grave” poderia ser, de várias formas, a definição do livro. Como se sabe, é ele que marca a crase, quando ocorre a contração de dois “aa”. *Duas* letras *iguais* que se fundem perfeitamente (*krasis*, em grego, significa mistura). Não por acaso, Clara, logo nas primeiras páginas, compara dúvidas relativas ao uso da crase à existência de Deus. Não se trata de simples questão gramatical. É a analogia que marca a sua relação com Ana, recheada de dilemas, inclusive em relação às suas tradições judaicas.¹¹

No romance seguinte, *Por que sou gorda, mamãe?*, a questão do corpo já vem embutida desde seu título, que parodia a auto-ajuda. A narradora, já adulta, dirige-se à mãe, em uma espécie de biografia familiar para entender a questão inicial. Ela, sem nome, é uma escritora que vai ficcionalizar eventos passados para tentar entender seu corpo gordo. Então, emagrecer é voltar a ter um corpo todo seu, pois acredita que o rancor em relação à mãe a fez voltar a engordar, após loucas dietas na adolescência. Nos dois romances de Cíntia Moscovich, a capacidade expressiva das narradoras vem de várias fontes: da tradição étnica e da aprendizagem profissional (ambas são formadas em Letras e Jornalismo). Detentoras de

¹¹ Ver Leal, *A difícil expressão do amor em Duas iguais*, de Cíntia Moscovich..

uma “técnica”, essas mulheres já podem se expressar, mas isso, nem sempre, é suficiente. São muitas barreiras, inclusive de gênero, de sexualidade e orientação sexual, e seus preconceitos correlatos. A opção narrativa de Cíntia Moscovich é trabalhar as perdas por meio dos excessos de dor, de quilos, e até de palavras. Suas narradoras buscam sua própria expressão. Uma expressão, cujo principal interlocutor ainda está sob o domínio do patriarcado. Daí a reflexividade embutida nessa voz, que se volta para si mesma.

Por sua vez, na obra de Adriana Lisboa, o destroçamento da família nuclear e de seus próprios componentes é causado pelos silêncios, segredos, mortes, mágoas e fugas. São as ações descritas que podem trazer alívio para essas mesmas pessoas, fazendo-as atuar de uma forma alternativa, por vezes deixando-as seguir em seus pequenos e grandes gestos que possibilitam uma reconstrução (mesmo que provisória) de suas vidas.

As hierarquizações de gênero, em especial as mais violentas, como o abuso sexual, solicitam uma expressão diferenciada. Expressão que não simplesmente as denuncie, uma vez que toda representação direta pode apenas sublinhar o referente central e, mais uma vez, sujeitar a personagem a mais uma violência: a do olhar voyeur do/a leitor/a. Adriana Lisboa, em seu romance *Sinfonia em branco*, relata em 3ª pessoa a história de duas irmãs marcadas pelo abuso sexual de uma delas na infância. Em uma narrativa cronologicamente não-linear, o enredo busca construir uma espécie de velamento a respeito desses eventos dolorosos. Afinal, a sede da fazenda, a casa da família era um local de assuntos proibidos e conversas frustradas. Há descrições físicas fundamentais, por vezes incompletas, de partes dos corpos e gestos que se fundem à trama, criando o ritmo adequado.

O olhar “inflamado” e hostil, por exemplo, de Maria Inês, a irmã mais novatemunha do abuso do pai sobre a irmã mais velha, persegue a todos em volta, pelo fato dela assistir o que era obrigatório silenciar. Na casa onde não se podia falar, a troca de olhares passa a dizer mais. Não só naquela casa. Como assinala Michele Perrot, o abuso sexual é uma forma de silêncio que se “apóia no direito privado, nos segredos de família e no pátrio poder. O abuso sexual, o incesto, do qual, muito mais do que os meninos, são as meninas as vítimas dos pais e dos irmãos, enterram-se nas obscuridades dos lares.”¹²

¹² Perrot, “Os silêncios no corpo da mulher”, p. 18.

É importante recordar que as duas personagens principais, Maria Inês e Clarice (mas não só elas) ressignificam suas existências não pelas palavras, mas pelos sentidos e pelos gestos. Exemplificando, Clarice, na infância, sonha em ser escultora. Desde pequena gostava de esculpir em argila, e quando é mandada para morar na casa da tia-avó no Rio de Janeiro busca criar a obra “O Esquecimento Definitivo, Verdadeiro e Profundo”, mas não consegue. Anos depois cria uma escultura em mármore. A narrativa a descreve em pormenores, ressaltando sua importância:

Não havia pernas, nem braços, nem cabeça. O tronco curva-se para o lado, ligeiramente para trás, e os ombros estavam abertos. Aquela mulher incompleta esticava braços inexistentes para receber o quê? Que dádiva? Que punição? (...) Metade escultura, metade pedra disforme. Metade mulher, metade sugestão. Metade real, metade impossível. (...) A escultura toda quase chorava. Talvez fosse um auto-retrato que, beirando o invisível, lembrasse um perigo. “(SEB, 33)¹³

Na circularidade com a qual é construída a narrativa, o último capítulo do romance narra a infância das meninas, quando ainda havia um futuro cheio de possibilidades, antes de “tudo”, quando seriam “ Uma bailarina famosa e uma escultora famosa. Com retratos dos filhos na bolsa, bem vestidas e perfumadas (...) Clarice estava feliz. Era radiante o futuro que antevia. Sabia que estava certa.” (SEB, 222)

A ideia da viagem e da volta à casa afetiva para um acerto de contas com suas próprias dores também passa por outro romance da escritora: *Rakushisha*. No livro, a narrativa dispersa-se em várias vozes. Há a primeira pessoa da narradora Celina, que vive de bordados e panos, intercalando-se com uma terceira pessoa, bem como excertos dos diários do poeta japonês Bashô. Tanto Celina quanto Hakuri, a outra personagem principal, são personagens em deslocamento. Não por acaso se conhecem no metrô no Rio de Janeiro, quando Celina é atraída pelo livro nas mãos do desenhista Hakuri. Os diários de Bashô, em japonês, que Hakuri fora contratado para ilustrar. Pelo livro, o ilustrador e a costureira (Celina vive de fazer bolsas de pano) se encontram, ela encantada pelas letras que pareciam bordado. Ele, por impulso, a convida para ir ao Japão, onde vai se inspirar para ilustrar o livro, mesmo sem saber japonês.

¹³ SEB refere-se ao romance *Sinfonia em branco*, seguida do número da página.

Unidos pelas suas atividades que independem de palavras (ele desenha, ela borda), vão para o outro lado do mundo acompanhar a viagem do mestre do haikai, Bashô, o poeta errante, por meio do “Diário de Saga”, um relato de viagem pelo Japão do século XVII. Em ensaio sobre o poeta, Octávio Paz lembra que viajar é “exercitar-se na arte de despedir-se para assim, já leves, aprender a receber.”¹⁴ E é isso que Celina busca nessa viagem: reaprender a andar, “um pé depois do outro”. Os pés metaforizam muita coisa para ela. Ter o caminho debaixo dos pés é o que se propõe Celina, em busca de voltar a ter a capacidade de sentir e de derramar lágrimas, após a morte de sua filha, que tanto queria caminhar por aí. Só consegue isso na visita à Rakushisha, a “Cabana dos Caquis Caídos”, onde Bashô passou nos últimos meses de sua vida. Se na tradição do haikai, inaugurado por Bashô, há a referência obrigatória a uma estação do ano, ou símbolos vinculados aos respectivos períodos, Celina constrói um haikai com seu próprio corpo, inaugurando a “sua” estação de revisão das perdas e mágoas.

A ideia de deslocamento e busca de novas possibilidades para os papéis de gênero, por sua vez, tem dominado a obra da escritora Elvira Vigna. Ela está concatenada com paradigmas contemporâneos como o da diferença sexual, além dos papéis de gênero, mostrando o lado arbitrário das normas. Alia-se então à ideia do corpo como produto discursivo, como, inclusive, um campo de disputas conceituais por diversos campos de saber, incluindo aí teorias feministas. É um dos “nós” onde se disputam as próprias definições de sexo e gênero, sendo o “local” tanto de ancoragem das identidades quanto da inscrição das construções culturais e da atribuição das diferenças.

O foco narrativo dos quatro primeiros romances de Elvira Vigna é sempre em primeira pessoa e suas protagonistas são (ou poderiam ser, em alguns casos) as perpetradoras dos assassinatos ou acidentes causadores de morte. Essas narradoras são habilidosas, na medida em que estruturam seus relatos conforme seus interesses em (re)velar o que é possível ou desejável. A narradora de seu primeiro romance, *O assassinato de Bebê Martê*¹⁵, fala de Lúcia, assassina do próprio pai. Ela o teria sufocado com um travesseiro, quando ele ri de seu desejo de gozar a vida : “O imigrante era ele, mas a estrangeira sempre fui eu. Eu

¹⁴ Paz, “A tradição do haiku”, p. 7.

¹⁵ O romance *O assassinato de Bebê Martê* será referenciado pela sigla ABB e, quando houver referência direta, será indicado o número da página.

queria roubar a história dele de todos os dias, os risos” (ABB, 37). Depois disso, Lúcia se reinventa, muda de cidade, de roupa, de nome e de "cara" e passa a ser uma mulher em busca de ascensão social. No romance seguinte, *Às seis em ponto*, a autora, mais uma vez, faz a narradora matar o pai, agora acidentalmente. A protagonista Maria Teresa está sempre se vendo à distância, preparando gestos e rostos como máscaras. Aprende a reproduzir sorrisos alheios, expressões e até entonações de outras pessoas, próprias para cada situação. Performances aprendidas com sua mãe.

No livro seguinte, a narradora já não utiliza máscaras. É agora ela que registra as máscaras alheias através de sua máquina fotográfica. Desde a infância, aprendera a separar a vida por um vidro, seja pela foto de um falso pai, recortado de uma revista, no porta-retrato da casa da mãe, até o exercício profissional. O título do romance, *Coisas que os homens não entendem*, joga com vários sentidos. Desde o mais denotativo, como um desabafo feminino, mas também faz referência a *Os Lusíadas*, de Camões e a ideia da viagem circular. Uma viagem pelos diferentes modo de ser, inclusive na sexualidade, desde tornar-se amante de um homem mais velho para provar que era igual a ele, até buscar uma relação lésbica, baseada em relações de poder. Para enfim saber que nada se resolve assim tão fácil. É mais complicado que uma viagem épica.

Já o romance *Deixei ele lá e vim* é narrado em primeira pessoa por Shirley Marlene. É possível que ela seja uma criminosa, mas, como em outros livros da autora, a ênfase é no sentimento de deslocamento da protagonista. Ela está constantemente procurando "portas de saída", escondendo seus olhos atrás de óculos escuros, já que não é possível esconder-se dos olhares alheios. Há controle sobre o volume da sua voz, seu silicone está torto, seus pés e suas pernas nem sempre respondem. As suas falas deixam escapar pistas causadoras dessas dificuldades:

Recém-chegado a esta organização que, em falta de melhor definição, chamo de eu, ele, no entanto, não se nega a me acompanhar, e se arrasta embaixo de mim porta afora. Consigo de alguma maneira me tornar uma só unidade, fazer com que meus pedaços, sempre tão díspares, se integrem. Nunca dura, mas aproveito. (DELV, 24) 16

¹⁶ A sigla DELV refere-se ao romance *Deixei ele lá e vim*.

Se, logo antes, parece que o pronome "ele" refere-se ao pé, conforme os pedaços que se juntam, esse "ele" pode se referir à identidade masculina anterior de Shirley, agora uma mulher transexual. A sua história cheia de eventos do tipo “deixei ele lá e vim” pode referenciar-se tanto a seu depoimento sobre a morte de Dô, quanto a seu próprio corpo masculino abandonado. Personagens de Elvira Vigna ressaltam a identidade como um processo contínuo, ancorado também no corpo. São pessoas sempre em processo, buscando uma “cara” possível em um mundo que lhes pede estabilidade e lógica de sexo e de gênero.

Enfim, Elvira Vigna, Stella Florence, Adriana Lisboa, Cíntia Moscovich e Lívia Garcia-Roza dialogam em suas obras com questões relevantes da agenda feminista como o corpo e sexualidade, a violência, os direitos sexuais e reprodutivos etc. Independente das escritoras recusarem o rótulo de “feministas”, sua obra pode contribuir para a criação de uma “consciência feminista”¹⁷ entre o público a partir de uma identificação com suas protagonistas em confronto com o poder patriarcal. Essa consciência feminista se dá a partir do momento em que certas obras apresentam uma variedade de mulheres e de relações conflituosas e diversas na busca de uma identidade. Se não é possível para cada escritora o alinhamento claro às causas feministas, tendo em vista o próprio posicionamento diante da vida ou diante do campo literário, a leitura diante dos seus romances pode fazê-lo. Só a partir de uma leitura feminista de quaisquer textos, a hierarquização dos sistemas binários poderá ser denunciada e, quiçá, superada.

Referências bibliográficas

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos Leal (orgs). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo-SP: Horizonte, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp.13-71.

FERREIRA-PINTO, Cristina. “Consciência feminista/ identidade feminina: relações entre mulheres na obra de Lygia Fagundes Telles, em SHARPE, Peggy (org.). *Entre*

¹⁷ Ver Ferreira-Pinto, *Consciência feminista/Identidade feminina*.

resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.

FLORENCE, Stella. *Ciúme, chulé e um apelido ridículo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *O diabo que te carregue!* Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GARCIA-ROZA, Livia. *Cine Odeon*. Rio de Janeiro: Record, 2001

_____. *Cartão-postal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Quarto de menina*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Solo feminino*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *A palavra que veio do Sul*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Meus queridos estranhos*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Meu marido*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”, trad. de Susana Borneo Funck. Em HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. “A difícil expressão do amor em *Duas iguais*, de Cíntia Moscovich. Em DEALTRY, Giovanna, LEMOS, Masé e CHIARELLI, Stefania (orgs). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MACEDO, Ana Gabriela. “Pós-feminismo”. *Revista Estudos Feministas*, v. 14, nº 3, Florianópolis, setembro-dezembro de 2006, pp. 813-17.

MOSCOVICH, Cíntia. *Duas iguais: manual de amores e equívocos assemelhados*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

_____. *Por que sou gorda, mamãe?* Rio de Janeiro: Record, 2004.

NOVAES, Joana de Vilhena. *O intolerável peso da feiúra: sobre as mulheres e seus corpos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Garamond, 2006.

PAZ, Octavio. “A tradição do haiku”. Trad. de Olga Savary, em SAVARY, Olga. *Sendas de Oku*, São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1986.

PERROT, Michelle. .“Os silêncios do corpo da mulher”. Trad. de Luiz Antônio Oliveira de Araújo. Em MATOS, Maria Izilda Santos de Matos; SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

VIGNA, Elvira. *O assassinato de Bebê Martê*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Às seis em ponto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Coisas que os homens não entendem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Deixei ele lá e vim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

YOUNG, Iris Marion. “Gender as seriality: thinking about women as a social collective” in YOUNG, *Intersecting Voices: dilemmas of gender, political philosophy and policy*. Princeton University Press, 1997.