

**A BRITES DE JÚLIA NERY:
UMA POSSIBILIDADE TRANSGRESSORA EM MEIO AO DISCURSO
FICCIONAL¹**

Alleid Ribeiro Machado²

RESUMO: Este artigo faz uma leitura do livro *Crônica de Brites*, de Júlia Nery, a partir dos conceitos de gênero e de performance, os quais trabalham com a premissa basilar de que gênero é construção. A partir da análise de alguns excertos do romance, e à luz dessas teorias de gênero, objetivamos mostrar como a autora, ao dialogar com o passado histórico de Portugal por meio da personagem Brites de Almeida, constrói uma obra transgressora e crítica, que desnuda alguns mecanismos que procuram engendrar os sujeitos em realidades fixas e “naturalmente” imutáveis.

PALAVRAS-CHAVE: gênero, performance, romance histórico.

ABSTRACT: This paper makes a lecture of *Crônica de Brites*, by Júlia Nery. The lecture is based on the concept of gender and performance, where the gender is built, as the basal assumption. Merging any analysis of the romance excerpts and gender theories, we show how the author builds a critical and transgressive essay. The author makes a dialogue with the historical past of Portugal through the personage of Brites de Almeida which reveals some mechanisms that yield the subjects in fixed and “naturally” immutable realities.

KEYWORDS: gender, performance, historical romance.

¹Este artigo apresenta elementos do referencial teórico da tese de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da USP: *As personagens femininas nos romances históricos de Júlia Nery*, sob orientação da Profa.Dra. Flavia Maria Corradin.

² Doutoranda em Literatura Portuguesa pela FFLCH/USP (CAPES).

À altura do Humanismo, quando os pressupostos mínimos para se ter garantido um lugar nos registros dos cronistas eram as *escrituras vestidas de fé e testemunhos de vivos*, ela se fez conhecer pelas histórias contadas pelo povo. Sua vida e suas proezas se (per)fizeram de boca em boca, de geração em geração, alcançando grande notoriedade entre as gentes, servindo de mote na literatura e nas canções populares. Às portas de Aljubarrota, como guardiã da cidade, há uma escultura³ da Forneira, como Brites de Almeida também é conhecida. A sua pá é ainda hoje o estandarte de Aljubarrota.

A lenda da Padeira nos diz que ela teria nascido em Faro, em 1350. Seus pais seriam donos de uma taberna. A imagem que chega até nós é a de uma mulher “corpulenta e feia” (LEAL, 1890, p. 118). Após a morte de seus progenitores, Brites resolveu levar uma vida errante negociando de feira em feira. Muitas são as aventuras que teria vivido. Procurada pela justiça por ser suspeita de alguns crimes, contam que Brites cortou os cabelos, disfarçou-se de homem e tornou-se almocreve. Acabaria por se fixar em Aljubarrota, onde se tornaria dona de uma padaria. Dizem uns que se casou com um lavrador da região, outros que teve vários filhos. E tudo ao gosto da imaginação vai sendo acrescentado, passados mais de 600 anos de sua suposta existência.

Criada com os mais profundos sentimentos de um povo, a Padeira de Aljubarrota teria ficado fora da História oficial não fosse a vontade popular. No entanto, é por meio desta singular figura que Júlia Nery encontra o mote para a escrita de um dos seus mais interessantes romances históricos: *Crônica de Brites* (Sextante Editora, 2008). Neste romance, em que Brites de Almeida narra a crônica de sua vida, encontramos uma personagem cuja identidade, diferente de seu correspondente histórico, é fluida, mutável.

Diante disto, logo se vê que Júlia Nery dará um tratamento transgressor à personagem. A Brites da autora carrega consigo a marca da ambigüidade de gênero. O fato de não haver registros históricos de seus feitos, ou mesmo de sua biografia, permitiu que fosse dada à personagem uma forma pouco convencional. Brites transita entre o masculino e o feminino conforme a situação se apresente mais favorável a um ou outro

gênero, sem que haja alteração em relação ao seu sexo⁴. Temos assim uma personagem que rompe com a idéia de que o ser humano é detentor de uma única identidade.

A pressuposição de identidades fluidas apóia-se nas atuais discussões sócio-antropológicas que entendem o gênero como construção, ao contrário de considerá-lo uma realidade fixa decorrente do sexo biológico. Esses estudos defendem a lógica que o sexo não define o gênero e muito menos a sexualidade. Indo um pouco mais além, observamos que ao construir-se como homem ou mulher, Brites produz gênero, o que não garante a ela, por isso mesmo, uma identidade estável. A idéia de um gênero que se realiza, é defendido principalmente por Judith Butler (2003). Para a autora, o gênero é performático, uma vez que é construído, expressado, imposto e subvertido por meio de práticas sociais.

Diante das ideologias (ocidentais), que disseminam a noção da fixidez do sistema sexo/gênero⁵, entrevendo-os como algo essencializante⁶ e natural, *Crônica de Brites* impõe-se como instrumento crítico. Há na obra o interesse de desnaturalizar o mito, retirando dele todo conteúdo que o essencializa, o que pode ser verificado quando observamos a construção subjetiva de uma personagem cujo gênero é performático.

Por essas razões, à primeira vista, Brites de Almeida é uma personagem que pode causar estranheza. A força narrativa de Júlia Nery está na forma como ela molda essa personagem, que, sendo reconhecida socialmente como mulher, deseja para si uma

³ A obra é de José Aurélio (1938), artista plástico português, nascido em Alcobaça.

⁴ A palavra sexo é utilizada neste artigo “como um termo descritivo para as diferenças anatômicas básicas, internas e externas ao corpo, que vemos como diferenciado homens e mulheres”, conforme sugere-nos Jeffrey Weeks, em *O corpo e a sexualidade*. In *O corpo educado*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.43.

⁵ Em meados da década de 70 do século XX, o argumento de uma suposta opressão universal masculina deu lugar às discussões de gênero, servindo de base para combater a desigualdade entre homens e mulheres. Esses estudos se debruçaram na diferenciação entre sexo (sex) e gênero (gender), sistema binário que se tornou pilar das teorias feministas, preconizado, sobretudo, por Gayle Rubin em *O Tráfico das Mulheres: Notas sobre a Economia Política do Sexo* (1975). A partir do sistema sexo/gênero, este último passa a ser entendido como construção, isto é, como um dado culturalmente adquirido, que acompanha as mudanças da própria cultura, e não como uma identidade primordial absoluta decorrente do sexo.

⁶ O essencialismo pode ser definido como algo natural, considerado parte constitutiva da natureza humana. Segundo Rubin (2003, p.17), “o essencialismo (sexual) baseia-se na sabedoria popular das sociedades ocidentais, que considera o sexo eternamente imutável, associal e não histórico. Dominado por

identidade masculina. É ela quem narrará a sua história ao copista de Fernão Lopes, que, vítima de ladrões, fora deixado sozinho, à mercê do frio e da noite, em uma floresta, nas imediações de Aljubarrota. O copista, sem Brites saber, procurava, por mandado do cronista, por qualquer indício que provasse de fato a existência da Padeira de Aljubarrota. Brites passará a noite ao lado dele, fazendo-o uma espécie de confidente de seus segredos: “preciso de romper a escuridão espessa em que minha alma foi aprisionada, desde que (...) os meus segredos a enredaram no medo. (...) senti que tinha que revelá-los, falar deles para os compreender” (NERY, 2008, p. 25).

Preso pela noite e por aquela estranha que o agasalha e lhe oferece vinho e pão, o mancebo se deixará envolver por sua narração, que chamará atenção para o seu maior segredo: “enquanto fui de pouca idade, o cabelo crespo, o corpo entroncado, os modos desajeitados, não deixavam distinguir de mim o masculino do feminino” (NERY, 2008, p. 31). Durante a narrativa, Júlia Nery deixará evidente que sua protagonista não suportava as limitações impostas ao gênero feminino, uma vez que essas limitações a impediam de lutar por seu maior ideal: a liberdade. Brites acreditava ser “bem complicado e de pouco proveito ser mulher” e duvidava que os seus “sonhos pudessem caber num corpo feminino”, em que sua “vontade de ser se sentia aprisionada” (NERY, 2008, p. 32).

No entanto, a protagonista passará por uma transformação que a fará conjugar em si o feminino e o masculino. O primeiro estímulo para isto, diz Brites terem sido as histórias de donzelas guerreiras que ouvira ainda em sua meninice, tendo uma que mais lhe chamara a atenção, a da *Afilhada de Santo Antônio*. Brites identificava-se com aquela donzela vestida de soldado “Tão perfeitamente disfarçada que até a rainha de tão belo jovem se enamorara” (NERY, 2008, p. 33). Gostava de recontar esta e outras histórias muitas vezes, “ornamentando com muitos pormenores as suas pelejas e artes da dissimulação”, omitindo os finais de que não gostava:

o casamento e a sujeição ao rei ou a um companheiro de armas, a revelação da sua condição feminina para se livrar do amor de outra

mais de um século pela medicina, pela psiquiatria e pela psicologia, o estudo acadêmico do sexo reproduziu o essencialismo”.

mulher; ou o inevitável regresso ao seu destino de pagadora do pecado original, por morte no parto. (NERY, 2008, p. 35).

Chamamos a atenção para o fato de essas histórias marcarem a vida da personagem. Mais tarde, Brites se sentirá fortalecida para traçar um novo caminho em sua jornada de aventuras. Passará então a adotar o nome de Almeida, cortará o cabelo, usará roupas masculinas, levará consigo a espada e a adaga, instrumentos mais propícios para os que vão às pelejas. Mas isso também não será definitivo. Quando representar a sua face feminina, voltará a ser Brites, usará vestido, soltará dos seios as faixas que os escondem. A pá do forno será o seu instrumento de trabalho, quando se tornar dona de uma padaria.

Como se nota, as indumentárias, somadas aos instrumentos de batalha ou de trabalho, marcam e distinguem o feminino e o masculino. No entanto, diante do que expomos, cabe-nos uma pergunta: como determinar o que realmente torna uma pessoa homem ou mulher? Essa questão suscita vastíssimos debates que certamente não caberiam no espaço deste trabalho. Todavia, os estudos de gênero e de performance ajudam-nos a encontrar caminhos para respostas no mínimo desafiadoras.

Tal questionamento faz-nos trazer à tona os estudos empreendidos por Harold Garfinkel, juntamente com Robert Stoller⁷, num caso de ambigüidade genital (*intersex*), conhecido na bibliografia médica como o caso de Agnes. O ocorrido com essa garota nos remete à premissa que até aqui estamos trabalhando na análise de Brites: a de que pertencer a um sexo não é “ser” um sexo, e de que gênero é algo que se faz num contexto social – ou seja, pode ser produzido. Em *Passing and the Managed Achievement of Sex Status in an “Intersexed” Person* (1967), Garfinkel conta-nos que em 1958, uma moça (aparência feminina e com seios, apesar de ter um aparato genital masculino), procurou o doutor Stoller e o convenceu de que havia nascido mulher num corpo (parcialmente) de homem: “Agnes appearance was convincingly female (...). Her manner was

⁷ Robert Stoller (1924-1991) era psicanalista e professor de psiquiatria na Escola de Medicina de UCLA. É importante registrar que ele colaborou com os trabalhos de Gilbert Herdt na Melanésia, com quem publicou *Intimate Communications. Erotics and the study of culture*. N.Y. Columbia University Press, 1990.

appropriately feminine with a slight awkwardness that is typical of middle adolescence” (GARFINKEL, 2006, p. 60). Tão grande foi seu convencimento que a equipe da qual o médico participava concordou em operá-la, realizando nela, sem o saberem, uma das primeiras operações transexuais:

Agnes was born a boy with normal-appearing male genitals. A birth certificate was issued for a male and she was appropriately named. Until the age of seventeen she was recognized by everyone to be a boy (GARFINKEL, 2006, p. 61).

Conforme se soube depois, Agnes foi uma agente decisiva de sua própria transformação: “Agnes admitted she was, in fact, typical biological male, but she had begun taking synthetic female hormones when she was a pre-teen”. Tomando estrogênio desde a pré-adolescência, foi aos poucos transformando um corpo de menino num corpo de moça. Agnes produziu o seu gênero e fez a correção de seu sexo para ajustamento de sua identidade. Garfinkel (2006, p. 58) “considered this to further confirm his theories about the ‘managed achievement’ of gender as an interactive social process.”

Dentro de um contexto sócio-cultural, as construções sociais de gênero são feitas a partir da leitura do sexo. Emergem daí expectativas e definições de como cada indivíduo deve ser e agir. Definem-se os modos de comportamento, os modos de se vestir e assim por diante. Essas tecnologias⁸ são puramente convencionais e funcionam para regular, inclusive, a sexualidade. Agnes precisava “parecer” mulher, mas antes de tudo precisava parecer “natural”. Para tanto, foi necessário que o seu corpo “representasse” o seu gênero.

Ao pressupor tais representações de gênero, Garfinkel estava teorizando a respeito de performance. O que também será feito, talvez com um pouco mais de erudição e requinte teórico, por Judith Butler em *Problemas de gênero* (2003). No livro, a autora propõe a desmontagem do modelo binário sexo/gênero e defende a idéia de que

⁸ Para Teresa De Lauretis, a construção de gênero ocorre através de várias tecnologias (como a mídia) e discursos institucionais com o poder de controlar o campo de significado social e assim, promover, implantar representações de gênero. Sobre as tecnologias de gênero ver DE LAURETIS, Teresa. "A Tecnologia do Gênero". In: *Tendências e Impasses: O Feminismo como crítica da Cultura*. Org.: Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 219.

não é só o gênero que é fruto dos processos sócio-histórico-culturais. Para ela, o sexo também o é, uma vez que sua existência biológica ganha significados culturais: “nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino” (BUTLER, 2003, p. 26).

Sobre performance de gênero⁹, diz Butler (2003, p. 200) que o “gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos”, em vez disso, “o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos.” Em outras palavras, Butler afirma que o gênero produz um efeito de sentido, na medida em que representa a ilusão de um sujeito permanentemente marcado por ele. Dessa forma, a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária “um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito” (BUTLER, 2003, p. 200). É a produção discursiva do gênero que promove a articulação sexo/sexualidade/gênero, é ela também que faz com que essa articulação pareça natural.

Sendo assim, a teoria de performance afirma que gênero não é um atributo, mas algo que se realiza, desempenhando repetidamente os papéis que são esperados, regulando-os, a fim de materializar as normas de gênero, institucionalizando as formas de opressão, ou de poder. Definindo inclusive, como vimos, padrões de comportamento, modos de ser e de agir. Em *Crônica de Brites* há um trecho elucidador: “No dia em que as mulheres da casa prenderam meus cabelos com fitas vermelhas, pela primeira vez tive consciência das mudanças de meu corpo” (NERY, 2008, p. 42). As fitas vermelhas colocadas pelas mulheres nos cabelos de Brites nos ajudam a entender como o gênero é moldado, produzido.

⁹ Inicialmente, performance era o termo utilizado para uma forma de expressão teatral, vista por muitos como sendo um tanto caótica, em que misturava música, encenação, jogos de iluminação, etc. (...) Alguns autores consideram certas características fundamentais para a definição de uma performance: a necessidade do evento acontecer “ao vivo”, a presença do corpo em cena, o aspecto transgressor. (...) Butler desenvolve o seu conceito a partir da leitura de Austin, para quem a linguagem pode produzir realidades (BENTO, 2007, pp. 15-19).

No capítulo intitulado “Como nasceu em mim o Almeida”, Brites revela que isso se deu por uma espécie de rito. Após ter vencido um jogo de pau e de ter bebido vinho, a protagonista sai para lavar-se em um rio. Deixa-se, então, mergulhar na escuridão de uma noite nevoenta e acha-se perto de uma mandrágora. Acreditando ter ela poderes especiais, arranca-a da terra com suas raízes, metendo-a em seus vestidos, perto do coração. Era noite de lua cheia. Voltando para casa, atravessando pelas poldras do rio, Brites procura o reflexo de si nas águas, e o que vê é uma imagem alongada de um corpo.

Fazia os mesmos movimentos que eu, mas não reconhecia nele a minha sombra nas poldras do rio nem o meu reflexo na água, pois que tinha essa imagem um membro viril. Talvez por efeito de algum seixo do rio que lhe imitava a forma, pensei eu (...). Disse alto o meu nome, Brites de Almeida, como se nomeando a imagem, a exorcizasse a retomar a minha forma. O eco apenas me devolveu Almeida, Almeida, Almeida. (NERY, 2008, p. 47).

Ao chegar à estalagem de seus pais, encontra uma trouxa com calças, um saio, umas faixas de linho e um manto, além de uma espada e uma adaga, talvez esquecida por algum hóspede, “Tudo acontecia de maneira perfeita (...). Do rio me chamavam. Voltei às poldras. Aí me desnudei. Com a adaga cortei os meus cabelos. Com as faixas de linho apertei aos seios. Vesti as calças, o saio, o manto. (...) Homem me sente o meu coração” (NERY, 2008, p. 47).

Houve, simbolicamente, a transformação. Em contato com a “mandrágora”, planta que, segundo lendas medievais, as raízes deveriam ser colhidas em noite de lua cheia, Brites assume para si uma identidade masculina. A performance de Brites nos remete ao caso de Agnes, que também foi agente decisiva de sua mudança.

Em última análise, se considerarmos apenas os caracteres biológicos, Brites seria, “inquestionavelmente”, uma mulher. Ao mesmo tempo, se a questão for reduzida apenas à aparência, definida pela limitação do olhar em relação ao corpo em estado social, ou seja, vestida, Brites seria ‘definitivamente’ um homem. Essas possibilidades dariam quase total liberdade para que o indivíduo escolhesse o seu gênero. Mas a questão não é tão simples. Sabemos que “o gênero existe e se manifesta numa dinâmica muito mais complexa, com a conjugação de inúmeros fatores — muitos deles abstratos —

impossibilitando a determinação e o controle de fronteiras” (BENTO, 2007, p. 27). Com isso, torna-se fundamental compreender que as fronteiras dos gêneros são definidas pela complexa rede de convenções sociais, determinadas historicamente, assim como por opções individuais.

Finalmente, havemos de chamar a atenção para a questão do narrador em *Crônica de Brites*. A história é narrada predominantemente em 1ª pessoa. É Brites quem conta sua versão do que aconteceu num passado não muito longínquo. Vale ressaltar, todavia, que, se o gênero é pensado como construção e como performance, o fato de Brites narrar não determina, de maneira definitiva, o caráter feminino do gênero de quem narra. Mas temos aí apenas mais uma questão, dentre tantas outras, deixada pela autora para ser desvendada.

Afora o talento da autora, que há muito deixou de resistir aos apelos da História, logrando para Literatura páginas de quem, ao entremear “verdade” histórica e ficção, sabe habilmente tecê-la, toda estratégia na construção “desnaturalizada” do mito da Padeira e da trama que a envolve, faz *Crônica de Brites* destacar-se dentre a produção de romances históricos mais atual. Desde a publicação de *Infantas de Portugal* (1998), é notório o fato de a escrita de Júlia Nery articular o discurso da História a uma rede intertextual extensa. Em *Crônica de Brites*, o instrumento intertextual serve para compor uma personagem estilizada¹⁰, que ideologicamente modifica o mito e leva ao extremo o seu correspondente histórico.

A Brites de Júlia Nery empreende uma verdadeira narrativa de sua vida pela linguagem. Na linguagem está o lugar de ação, de fazer-se sujeito. Brites sentiu a necessidade de contar a sua história para que as gerações futuras a conheçam e “para que não fosse apagada a boa memória que deixaria de si” (NERY, 2008, p. 12). Essa atitude tem efeito crítico, ao remeter a uma série de conceitos, tabus e realidades comuns aos leitores, como as questões relacionadas ao gênero.

¹⁰ Durante o mestrado, estudamos os processos intertextuais de que Júlia Nery lança mão a fim de construir as suas obras. Ficou-nos claro que, partindo dos paradigmas históricos, suas personagens são revestidas de uma nova ideologia, ao menos superior ao modelo objeto de diálogo. Para o estudo da intertextualidade em Júlia Nery ver a dissertação de mestrado *O plantador de naus a haver sob a óptica da intertextualidade*. MACHADO, Alleid R. FFLCH/USP, 2006.

Como sugerimos anteriormente, em *Crônica de Brites*, a protagonista sente-se capaz de escolher e produzir gênero, e não apenas um, mas ao menos, os que se sente mais confortável para sobreviver em tempos de guerra e agitações políticas. Não que haja nessa escolha um voluntarismo. Há talvez a possibilidade de opção. Brites representa performaticamente não apenas uma identidade, a feminina. A sua forma de ser e de agir também marca, configura e reproduz outro gênero, o masculino. E vice-versa.

O curioso é que Júlia Nery intenta deixar de Brites essa memória.

A obra é um tanto perturbadora se levarmos em consideração os discursos que todos os dias procuram engendrar os sujeitos em realidades imutáveis, que propagam a noção de que “somos naturalmente assim”, perpetuando hierarquias de opressão, tabus e preconceitos. A possibilidade de lermos uma obra que traz à tona identidades fluidas, multifacetadas, é no mínimo transgressora.

A trama exige esforço do leitor, que percebe que há algo na obra que precisa ser pensado e descoberto. Por fim, é notável perceber que *Crônica de Brites* faz-nos conhecer a crônica de uma personagem em busca de suas subjetividades. Sua existência atual não apaga as anteriores, pelo contrário, resgata-as, tirando de sobre elas a laje do passado em que o Almeida andava escondido, aliás: “Há tantos anos escondido”. Brites é outra identidade que está em construção.

A história termina em aberto. O copista de Fernão Lopes não sabe se adormecido sonhou com a Padeira a lhe contar suas histórias ou se realmente esteve com ela. Ao acordar tem dúvidas se de fato tudo aquilo que se passou na noite anterior fora real. Poderia contar a Fernão Lopes o que ouvira? “Ouvira ou sonhara?”. *Sem escrituras vestidas de fé nem testemunhos de vivos*, Fernão Lopes não escreveria a história da Padeira.

O povo continuará a escrevê-la, de geração em geração.

Por hora, nas últimas páginas de sua *Crônica...*, Brites se esvai. Desaparece deixando um rastro de ambigüidade, recusando assumir uma única identidade, desejando ser uma possibilidade transgressora em meio ao discurso ficcional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALVES, Branca Moreira e PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENTO, Carlos H. *O gênero como performance em 'The passion of new Eve' e 'Goodnight Desdemona'*. Tese de doutorado, Faculdade de Letras, UFMG, 2007.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASTEL, Pierre-Henri. “Algumas reflexões para estabelecer a cronologia do ‘fenômeno transexual’” (1910-1995). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.12, n.41, 2001.
- COSTA, Claudia de L. “O sujeito no feminismo: revisitando os debates”. *Cadernos Pagu* (19), Campinas, Unicamp, 2002. pp. 59-90.
- GARFINKEL, Harold. “Passing and the Managed Achievement of Sex Status in an ‘Intersexed’ Person”. [1967] In: STRYKER, S & WITTLE, S. org. *The transgender studies reader*. Londres: Routledge, 2006.
- LEAL, Augusto S.P. *Portugal antigo e moderno: dicionário geográfico, estatístico, chorográfico, heraldico, archeologico, historico, biographico e etymologico de todas as cidades, villas e freguesias de Portugal e grande número de aldeias*. Lisboa: Livraria Editora Mattos Moreira & Companhia, v.1, 1873-1890. p. 20.
- NERY, Júlia. *Crônica de Brites*. Lisboa: Sextante Editora, 2008.
- _____. *Infantas de Portugal*. Lisboa: Notícias, 1998.
- RUBIN, Gayle. The traffic in women. Notes on the “political economy” of sex. In REITER, Rayana (ed.) *Toward an Antropology of women*. New York, Monthly Review Press, 1975.
- _____. “Pensando sobre sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade.” (1984). In: ABELOVE, H; BARALE, M.; HALPERIN, D., org. *The lesbian and gay studies reader*. Londres: Routledge, 1993.
- WEEKS, Jeffrey. “O corpo e a sexualidade”. In: LOURO, Guacira L. (org). *O corpo educado*. 2 ed. Autêntica, Belo Horizonte, 2000. pp. 35-81.