



A subversão da heteronormatividade no filme *O Segredo de Brokeback Mountain*
The subversion of heteronormativity in the film *Brokeback Mountain*

Luciana HIOKA¹

RESUMO O objetivo deste trabalho é discutir a possibilidade de o filme *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005, direção de Ang Lee) promover o que Judith Butler (1993) chama de “performatividade subversiva” por romper a relação sexo/gênero/desejo sexual através da infração da heterossexualidade compulsória. Tal rompimento é ainda mais intensificado por ocorrer num filme que remete ao Western — gênero que traz o estereótipo do personagem masculino heterossexual. O trabalho analisa aspectos da caracterização das personagens, eventos da narrativa e gênero fílmico de *Brokeback Mountain* diante dos conceitos de heteronormatividade, performatividade e proposta de subversão da performatividade discutidos em *Bodies that matter*, escrito por Butler em 1993. Ademais, o estudo trabalha com o conceito dos filmes como práticas sociais, cujas narrativas e significados trazem evidências das “maneiras com que a cultura entende a si mesma”, proposta sugerida por Graeme Turner (1988).

PALAVRAS-CHAVE

Cinema, Gênero, Sexualidade, Agenciamento, Mídia

ABSTRACT The objective of this paper is to discuss the possibility of the film *Brokeback Mountain* (2005, directed by Ang Lee) to promote what Judith Butler (1993) calls “subversive performativity” to the extent that it ruptures the sex/gender/sexual desire system through the infraction of compulsory heterosexuality. Such rupture is even more intensified because it occurs in a film that recalls the Western – genre which brings the stereotype of the masculine heterosexual character. The paper analyzes aspects such as characterization, narrative events, and genre in *Brokeback Mountain* through the concepts of heteronormativity, performativity, and subversion of performativity discussed in *Bodies that matter*, written by Butler in 1993. Moreover, the paper works with the concept of films as social practice, whose narratives and meanings bring evidences of “the ways in which culture understands itself”, proposal suggested by Graeme Turner (1988).

KEYWORDS

Cinema, Gender, Sexuality, Agency, Media

Introdução

Dois amantes se apaixonam profundamente, mas suas vidas tomam rumos diferentes, eles se mudam para outras cidades, casam-se com outras pessoas e até têm filhos. Eles mantêm seu amor em segredo e, durante mais de vinte anos, realizam encontros furtivos, de não mais de uma semana de duração cada. Por causa do amor proibido, eles sofrem uma vida nunca repleta, nunca totalmente feliz e, por muitas vezes, um tanto infeliz. Também é por causa desse amor que eles causam bastante sofrimento para as pessoas ao seu redor. A história culmina num fim trágico, de crime, paixão, amor e morte.

¹ Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês e Literatura Correspondente
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Campus Universitário – CCE “B” - Sala 307
Trindade - CEP: 88.040-900 – Florianópolis – SC: pgi@cce.ufsc.br e lucianahioka@yahoo.com.br

Esse enredo aparenta ser um tanto comum para filmes de melodrama, histórias trágicas, geralmente de amor, bem conhecidas pelo público desde obras como *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, peça aclamada que data da virada do século 17. Entretanto, o que acontece quando esses dois amantes mencionados acima são homens? O que ocorre quando dois homens se amam? Quais são as conseqüências de uma história de amor vivida por pessoas do mesmo sexo? Essas questões, entre muitas outras, serão abordadas no presente artigo, através da análise e problematização do filme *O Segredo de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, Paramount, 2005), dirigido por Ang Lee.

Baseado no conto *Brokeback Mountain*, de Annie Proulx, primeiramente publicado em 1997 na revista *The New Yorker*,² o filme conta a história de dois rancheiros de nome Ennis Del Mar (Heath Ledger) e Jack Twist (Jake Gyllenhall), bem ao estilo de cowboys, que se conhecem ao serem contratados para vigiar ovelhas durante um verão em Signal, Wyoming, o estado menos populoso dos EUA, localizado no oeste do país. Uma noite, no alto da montanha Brokeback, eles fazem sexo. Pouco depois daquela noite, quando o trabalho termina, eles se separam e continuam com suas vidas. Eles se mudam para diferentes cidades, casam-se (com mulheres), têm filhos e trabalham. Entretanto, quatro anos depois da separação, Jack escreve para Ennis propondo de eles se encontrarem. Ennis responde: “You bet!” (algo como “Pode apostar!”). Desde então, eles continuam a se encontrar em supostas viagens de pescaria na montanha Brokeback, somente uma ou duas vezes por ano, pelas duas décadas seguintes. A história se prolonga até que Jack é morto, onde o filme dá a entender que foi a mando da esposa Lureen (Anne Hathaway), quando esta descobre a homossexualidade do marido. Tudo o que sobra da paixão arrebatadora são duas camisas, uma de Ennis e outra de Jack, penduradas no armário (talvez fazendo alusão à expressão “sair do armário”) e um cartão postal com a foto de Brokeback. O desolado Ennis, sozinho em seu trailer, chora a morte do amante em silêncio.

Objetivo e Metodologia

Este artigo defende que o filme *O Segredo de Brokeback Mountain* gerou tamanha polêmica e controvérsia tanto em Hollywood, na mídia, e em relação ao público porque a história rompe com o que Adrienne Rich chama de “heterossexualidade compulsória”.³ O objetivo deste trabalho é discutir a possibilidade de o filme promover o que Judith Butler (1993) chama de “performatividade subversiva” por romper a relação sexo / gênero / desejo sexual, através da infração de tal heterossexualidade compulsória (para a definição dos termos, ver seção “Metodologia”). Tal rompimento é ainda mais intensificado por

² O conto foi republicado na coletânea *Close range: Wyoming stories*, de Annie Proulx, em 1999.

³ O termo se refere ao ensaio de Adrienne Rich, escrito em 1980, intitulado “Compulsory heterosexuality and lesbian existence”, publicado no livro *Blood, bread, and poetry* (1986). Rich se apropriou do termo no Tribunal Internacional de Crimes Contra Mulheres (1976), em Bruxelas, no qual um dos crimes cometidos contra mulheres era, de fato, nomeado como “heterossexualidade compulsória”. No ensaio, Rich escreve que a heterossexualidade foi imposta tanto à força quanto subliminarmente nas mulheres. No texto a autora também reproduz trechos de relatos de mulheres de todas as partes do mundo que foram obrigadas a praticar a heterossexualidade, sofrendo crimes desde o estupro até terem que negar o fato de que eram lésbicas. Apesar de Rich ter escrito sobre a imposição da heterossexualidade compulsória exclusivamente para mulheres, tal obrigatoriedade também é imposta para homens.

ocorrer em um filme que remete ao Western — gênero que traz o estereótipo do cowboy masculino heterossexual. Nossa hipótese é de que é por causa destes rompimentos que o filme, como prática social (TURNER, 1988), gerou polêmica, mas também causou agenciamento, isto é, possibilidade de mudanças estruturais na sociedade. O agenciamento de *Brokeback Mountain* ocorre em três esferas: em relação à aclamação do filme pelo público (bilheteria), à repercussão na mídia, e finalmente, às discussões trazidas à tona em relação à homofobia em geral, inclusive se remetendo a crimes de ódio que ocorreram na vida real.

O trabalho pretende analisar aspectos da caracterização das personagens, eventos da narrativa e gênero fílmico de *Brokeback Mountain* diante dos conceitos de heteronormatividade, performatividade, citationalidade e proposta de subversão dessas normas (performatividade subversiva) discutidas no livro *Bodies that matter*, escrito por Butler em 1993 e um dos grandes marcos da teoria feminista e de gênero e sexualidade da contemporaneidade. É importante ressaltar que o trabalho considera a noção de filmes como práticas sociais (TURNER, 1988).

Este trabalho considera os filmes como mais do que uma forma de entretenimento, ou produtos das indústrias (capitalistas) de cinema, mas como práticas sociais, proposta discutida por Graeme Turner no livro *Film as social practice* (1988).⁴ Ao se aproximar dos estudos culturais para estudar análise fílmica, Turner (1988: xiv-xv) considera os filmes não apenas como “alta arte”, mas “produtos culturais”, ao relacioná-los com a mídia e cultura populares e afirmar que as narrativas e significados de tais filmes trazem evidências das “maneiras com que a cultura entende a si mesma”. Para ele (1988: 39), os filmes viraram “meios específicos para a produção e reprodução de significância cultural”.⁵

Para David Bordwell e Kristin Thompson (1979), a narrativa é uma maneira fundamental pela qual os seres humanos entendem o mundo. Nos filmes, a narrativa é uma corrente de relações de causa-efeito que ocorrem em determinado tempo e espaço. Tipicamente, uma narrativa começa com uma situação, então uma série de mudanças ocorre, e finalmente, uma nova situação surge que traz o final da narrativa. Os aspectos a serem estudados em relação à narrativa, de acordo com Bordwell e Thompson, são: enredo, a história do filme, os agentes de causa-efeito, o tempo, o espaço, além do começo, final e padrão de desenvolvimento dos acontecimentos do filme. A narrativa, para os teóricos, é talvez o elemento mais essencial a ser estudado em uma produção cinematográfica.

“Gênero” é uma palavra francesa que se refere a um modelo ou tipo de um fenômeno particular. No cinema, o termo é utilizado para categorizar filmes. Esse sistema orienta o espectador quanto à ambientação, estilo e, dentro de certos limites, ideologia da obra a ser vista. Robert Stam (2006: 148) fala sobre a força atuante dos gêneros fílmicos: “o gênero tem força e densidade institucional; significa uma divisão genérica de trabalho por meio da qual os estúdios se especializaram em gêneros específicos, enquanto em cada estúdio, cada gênero tinha não apenas seus próprios locais de gravação, mas também seus funcionários: roteiristas, diretores figurinistas”. Para Stam, o gênero, portanto, precisa ser levado em consideração no estudo de um determinado filme.

⁴ O livro foi traduzido para o português como *Filme como prática social* e publicado em 1997 pela editora Summus.

⁵ No original: “a specific means of producing and reproducing cultural significance”.

Ademais, outros conceitos essenciais para o trabalho são os de Butler, referentes a sexo, gênero, desejo, normatividade e subversão. Para a autora, o sexo é gênero desde o início. Isso quer dizer que não é a genitália, o biológico, que irá determinar o gênero de um indivíduo e fazer com que ele(a) aja na sociedade de uma determinada maneira, como as feministas da chamada primeira fase do movimento⁶ acreditavam. O sexo, assim como o gênero, são construções sociais, produzidos através da coerção do aparato da heteronormatividade, desde o início da vida de um indivíduo (1993: 12). As normas regulatórias do sexo são responsáveis por materializar a diferença sexual dos corpos, a serviço dessa heteronormatividade.

A heteronormatividade é a matriz heterossexual imposta aos indivíduos da sociedade, e que não é natural, mas sim “imaginária” – já que nem sempre ela acontece, como nos casos de homossexualidade (BUTLER, 1993: 239). Do contrário, não haveria tanta proibição e tabu em relação à homossexualidade. Para ela, não somente a heteronormatividade mas também a instituição masculina e a homofobia não são “a origem, mas o efeito” da proibição da homossexualidade (1993: 51-52).

Butler vai além quando escreve que não só o sexo é materializado através da heteronormatividade, mas que também os indivíduos exercem o que ela chama de performatividade. Desde que o médico anuncia para a grávida: “é um menino” ou “é uma menina”, a performatividade começa. Um nome feminino ou masculino é dado para o bebê, os pais fazem a decoração do quarto da criança, planejam o que a criança irá realizar durante a vida, em grande parte influenciados pelo gênero. Quando o indivíduo nasce, já começa a performance de atos repetitivos e, muitas vezes, inconscientes de acordo com a norma heterossexual. Alguns exemplos de performatividade estão nas roupas, acessórios, comportamento (modo de sentar, andar, agir com o corpo), postura, tom de voz, aparência física (o uso de cabelos compridos e unhas pintadas por mulheres, por exemplo), entre muitos outros.

É a partir deste conceito que Butler também propõe a citacionalidade, que é a constante e repetitiva citação da norma heterossexual, quando os indivíduos põem essas falas em movimento, aplicando e repetindo tais normas às mais diversas situações no decorrer da vida. Para ela, a heteronormatividade ganha força na medida em que é constantemente reiterada, e já a aparentemente simples pressuposição do sexo é uma citação dessa lei. Ela diz que já que o sexo é pressuposto da mesma maneira em que uma lei é citada, então a “lei do sexo” é repetidamente fortificada e idealizada como a lei, o ideal, através das próprias citações que ela produz (BUTLER, 1993: 12-14). Para se qualificar e permanecer como um sujeito viável, dentro da normatividade, e não um sujeito “abjeto”,⁷ o indivíduo é obrigado a citar a heteronormatividade durante toda a vida (1993: 232).

Entretanto, Butler propõe uma forma de agenciamento, isto é, mudança das estruturas sociais em relação a essa situação (heteronormatividade), que pode incluir os indivíduos que ela chama de “abjetos” de volta à sociedade. É a performatividade subversiva, que ocorre quando há a citação da norma, mas com algumas modificações que a subvertem. Tal prática traz grande possibilidade de agenciamento (mudança) na

⁶ A primeira fase do movimento feminista se dá na década de 70 até meados da década de 80, em que as feministas acreditavam na essência da mulher e na celebração das diferenças entre homens e mulheres, definidas através do biológico, do corpo e da genitália.

⁷ Indivíduo “abjeto” é aquele que está fora da heteronormatividade, que é uma matriz exclusionária. Para Butler (1993: 3), o imperativo heterossexual possibilita apenas algumas identificações sexuais e rejeita ou desautoriza outras.

sociedade na medida em que a subversão ganha força justamente por causa da performatividade, da reiteração (mesmo que modificada) da norma (1993: 12). O maior exemplo dessa subversão da performatividade são os estudos “queer”. O próprio termo “queer” se encaixa no conceito: é uma apropriação dos teóricos de gênero e sexualidade, que antes era um termo um tanto pejorativo (similar ao “bicha” em português) mas foi transformado em um espaço de resistência, de possibilidade de resignificação social e política (1993: 231). E é justamente dessa apropriação da norma que o “queer” acumula sua força de autoridade, através da repetição e citação de um conjunto de práticas já existentes (1993: 227). Outro exemplo de performatividade subversiva são os indivíduos transgêneros: eles subvertem a norma quando rompem com o sistema sexo / gênero, mas ao mesmo tempo se parecem, agem, e muitas vezes são confundidos com mulheres ou homens legítimos. Eles usufruem o imperativo da estética feminina ou masculina para a subversão. Mais um exemplo, cuja discussão é um tanto atual não só no Brasil, mas como no mundo, é o casamento gay. O casamento tradicional é institucionalizado e considerado um ícone da heteronormatividade, em que o casal é reconhecido como legítimo pela sociedade e pela lei judicial. Já quando o casamento se dá entre parceiros do mesmo sexo, há ao mesmo tempo a performatividade da norma, mas de maneira subversiva.

Resultados e discussão

O filme gerou grande polêmica e controvérsia na época de produção e lançamento, tanto em Hollywood, na mídia, e com o público em geral.⁸ O diretor Ang Lee, bastante reconhecido internacionalmente, também foi responsável por *Banquete de casamento* (*The wedding banquet*, 1993)—também de temática homossexual, *Razão e sensibilidade* (*Sense and sensibility*, 1995), *O tigre e o dragão* (*Crouching tiger, hidden dragon*, 2000) e *Hulk* (*Hulk*, 2003), entre outros filmes. *O Segredo de Brokeback Mountain*, entretanto, pode ser considerado o maior sucesso do diretor, pelo menos em termos de premiação (ganhou três Oscars, incluindo de melhor roteiro adaptado e melhor direção), e também nas bilheterias, apesar de toda a controvérsia causada pela temática homossexual do filme. A produção do filme, incluindo o marketing, foi feita com somente 14 milhões de dólares (dos quais nenhum foi para anúncios de TV, como a revista *Variety* aponta), soma que é considerada estritamente “art house”, de acordo com Grundmann (2007). O filme, de fato, parecia estar marcado apenas para o circuito alternativo do cinema, tanto pela temática quanto pelo pequeno orçamento da produção. Entretanto, os analistas da indústria de Hollywood foram pegos de surpresa quando o filme fez tamanho sucesso nas bilheterias durante sua semana de estréia e nas semanas posteriores.

⁸ Aqui é importante colocar que a maioria dos dados que exponho sobre a recepção do filme se dão no contexto cultural norte-americano. Tal recepção com certeza é diferente para cada contexto cultural.

Logo após a publicação do conto na *The New Yorker*, em 1997, o roteirista Larry McMurtry, também escritor dos chamados “twilight westerns”,⁹ comprou os direitos de adaptação da história. Entretanto, demorou oito anos para conseguir concretizar a produção. A história já era conhecida nos bastidores de Hollywood como “o melhor roteiro impossível de ser filmado” (GARRETT, 2006: 59).¹⁰ Os problemas enfrentados foram desde o financiamento para o filme, cujo responsável era o produtor James Schamus, até a convocação de pessoal para a produção: houve passagens temporárias de diretores (Joel Schumacher e Gus Van Sant, por exemplo, haviam sido escalados para o filme e depois desistiram), além dos problemas em encontrar atores para interpretar os protagonistas, profissionais que não queriam ser associados com personagens gays. O próprio Jake Gyllenhall, que interpreta o protagonista Jack Twist, recusou a primeira proposta que recebeu para fazer o papel no filme, quando tinha apenas 16 anos de idade, alegando na época se sentir “desconfortável” com a personagem. Anos mais tarde, depois de ler o roteiro e o conto, mudou de idéia: “Eu não poderia não fazê-lo”, disse Gyllenhall (GARRETT, 2006: 54).

Na época de lançamento, a película gerou grande controvérsia, em parte refletida pela mídia. Os católicos foram um dos primeiros a se manifestar sobre a polêmica: por exemplo, a USCCB (United States Conference of Bishops Office for Film and Broadcasting), que previamente havia escrito uma crítica positiva sobre o filme, mudou a classificação da produção de “L” (recomendado apenas para adultos) para “O” (ofensivo moralmente), depois de receber reclamações de grupos católicos. O jornal *The catholic register*, o maior periódico católico do Canadá, ilustra a controvérsia gerada pelo filme nos grupos católicos. Numa mesma edição do jornal, enquanto um artigo de capa dizia que o filme “estava repleto de imagens cristãs que lembram Jesus, o bom pastor”,¹¹ em outro artigo o filme é considerado “um conto das conseqüências infinitamente tristes da obsessão sexual, e sobre a destruição que a paixão desordenada pode causar em pecadores e inocentes”.¹² De fato, alguns grupos religiosos se manifestaram a favor do filme, como a crítica da USCCB, ao caracterizar a produção como “uma séria contemplação da solidão”,¹³ ou Lauren Baker, da Family Research Council, que confessou estar “surpresa por se comover tão profundamente com as batalhas emocionais das personagens e o impacto destas nas famílias e vidas dos protagonistas”.¹⁴ Entretanto, a maioria dos religiosos desaprovou o filme, chegando até a contar o número de violações aos princípios religiosos cometidos pela narrativa, como o que fez o colunista Tead Behr, do site www.movieguide.org,¹⁵

⁹ Twilight Westerns são filmes de faroeste passados no final da época do Velho Oeste (1890-1910) ou no período do pós-guerra, em que o estilo de vida da fronteira começou a se distinguir cada vez mais da sociedade norte-americana contemporânea. Os romances de McMurtry, mais notavelmente *Horsemen pass by* (1961), *The last picture show* (1966) e *Lonesome dove* (1985, vencedor do Pulitzer), todos adaptados ou para o cinema ou para a TV, são considerados pertencentes ao Twilight Western. Muito provavelmente este estilo também influenciou a escrita do roteiro de *O Segredo de Brokeback Mountain*.

¹⁰ “The best impossible screenplay to be shot”.

¹¹ O filme estaria “filled with lush Christian imagery which recalls Jesus the good shepherd”.

¹² Neste outro artigo, o filme é considerado “a tale about the infinitely sad outcome of sexual obsession, and about the havoc that disordered passion can wreak on sinners and the innocent alike”.

¹³ Para a crítica, o filme “turns out to be a serious contemplation on loneliness”.

¹⁴ Lauren Baker confessa: “I was surprised by how deeply moved I was by the characters' emotional struggle and the impact it had on their families and ultimately, their lives.”

¹⁵ No site www.movieguide.org, que se auto-declara “a ministry dedicated to redeeming the values of the mass media according to biblical principles”, o colunista Tead Behr descreve com mais precisão as supostas violações do filme: “about 58 obscenities (including many ‘f’ words), 15 strong profanities, one light profanity, and references to urinating; two extreme scenes of bloody violence include shot of castrated man and man's head is beaten bloody until he is dead, and scenes of violence where men fight and

página que se auto-declara como “um serviço dedicado à redenção de valores da comunicação de massa de acordo com princípios bíblicos”.

Michael Cobb (2007), em uma crítica para o periódico *GLQ: A journal of lesbian and gay studies*, escreve que alguma parte das manifestações religiosas tentou amenizar as críticas justamente para não aumentar ainda mais a controvérsia em volta do filme e não instigar o público a ir aos cinemas por causa de tal controvérsia, fenômeno que aconteceu com *A última tentação de Cristo* (*The last temptation of Christ*, 1988). No entanto, em geral, mesmo as críticas de cunho religioso mais amenas tendem a caracterizar o comportamento homossexual como “um hábito viciante a ser deixado”. Cobb diz que tais críticas, ao atribuírem a homossexualidade ao vício, uma prática dificilmente deixada somente através de esforços individuais, sugerem que os indivíduos devam procurar a igreja para se livrarem da homossexualidade. Seria por isso que, para Cobb, o filme, ao lembrar os cristãos que eles ainda têm muito a fazer — ajudar homossexuais a se desviciarem, é ao mesmo tempo um filme gay e cristão.

Essa tendência de crítica por parte dos religiosos foi seguida também por outros segmentos da sociedade. Enquanto parte do público saía das salas de cinema em plena exibição do filme, geralmente após a cena do ato sexual entre os dois protagonistas, ou se recusava sequer a assistir à produção, alguns cinemas nos Estados Unidos boicotaram *Brokeback Mountain*: uma sala de Salt Lake City, por exemplo, mudou a programação repentinamente, sem maiores explicações.¹⁶ Em outros países, a crítica foi ainda mais intensa, tanto que o filme não foi exibido na China (país natal do diretor Ang Lee) e Emirados Árabes. Na Malásia, os distribuidores nem sequer tentaram vender o filme, prevendo que o país não o exibiria (LifeSiteNews, acesso em 12 de agosto de 2007).

A produção também gerou uma emergência de piadas e brincadeiras em relação à sua temática da homossexualidade entre cowboys. Para Corey Creekmur (2007), apesar da ideologia do filme, a produção gerou um grande “revival” de piadas sobre o “fag”, a figura gay. A película foi editada em trailers que parodiam o filme, como “Brokeback to the future” e “The empire breaks back” (sátira dos populares *De volta para o futuro*, 1985, e *Guerra nas estrelas: o império contra-ataca*, 1980), além de ter os pôsteres alterados para efeitos cômicos (incluindo o “Watch your back mountain” com George W. Bush e o vice-presidente Dick Cheney, publicado na *The New Yorker*). Sem contar com a adaptação teatral intitulada “Brokeback! The musical”, produzida para o *David Letterman’s Show*, programa que também veiculou uma lista chamada “Top 10 signs you are a gay cowboy”. O item oito da lista consta como “You enjoy ridin’, ropin’, and redecoratin’” (“Você aprecia montar, laçar e redecorar”). Para Creekmur (2007: 106), “a decisão

wrestle in a rough way, and homosexual sodomy scene plays almost like a homosexual rape; very strong sexual content includes depicted homosexual and heterosexual sodomy (with a hint of sadomasochism during one or more homosexual scenes), depicted homosexual kissing and groping, depicted intercourse between married couple, and implied intercourse and almost intercourse with women who are shown topless; upper female nudity in several scenes, full male nudity in bathing scene, rare male nudity, and upper male nudity; alcohol use and drunkenness; smoking; and, lying, men cheat on wives, sexual ‘repression’ is seen as evil, family arguments, divorce, and negative portrayal of heterosexual fathers”.

¹⁶ O filme foi banido de uma sala de cinema de Salt Lake City cinema, com um aviso na bilheteria simplesmente dizendo, sem maiores explicações: “There has been a change in booking and we will not be showing *Brokeback Mountain*. We apologize for any inconvenience” (LifeSiteNews.com, 12 Jan 2006). Outros cinemas dos Estados Unidos também não exibiram o filme.

rápida e absurda de que o filme pode ser resumido em uma produção de cowboys gays é que estabeleceu a base para todas essas brincadeiras e piadas subseqüentes”.¹⁷

O filme traz um exemplo de performatividade subversiva ao romper o que Gayle Rubin, no artigo “O tráfico de mulheres: notas sobre a ‘economia política’ do sexo” (1975), ainda intitulava como sistema sexo / gênero, mas que também inclui a sexualidade. No artigo, Rubin diz, por exemplo, que “no nível mais geral, a organização do sexo repousa sobre o gênero, a heterossexualidade obrigatória e a coerção da sexualidade feminina” e que o gênero “[é] um produto das relações sociais de sexualidade” (1993a: 11). Ao fazer essas duas afirmações, ela acaba incluindo a sexualidade no sistema sexo / gênero, fato que ela iria reconhecer mais tarde em “Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality” (1984), em que se corrige a si mesma ao escrever que apesar de o sexo e o gênero estarem relacionados, eles não são as mesmas coisas, e formam a base de duas arenas distintas de prática social (1993b: 125).¹⁸

Em *Brokeback Mountain*, há a infração de um sistema sexo / gênero / sexualidade (ou, como Butler escreve, “desejo sexual”), e não somente entre sexo e gênero. Isso porque o filme traz protagonistas de sexo masculino (com genitália masculina) e de gênero masculino, mas gays. É a partir daí que se dá a performatividade subversiva, com essa quebra da heteronormatividade.

Primeiramente, os protagonistas são de sexo masculino (em referência à genitália) e corpo um tanto masculino. O californiano Jake Gyllenhal, que interpreta a personagem Jack Twist, e o australiano Heath Ledger, que interpreta Ennis del Mar, são atores de beleza hollywoodiana, astros que fazem sucesso como galãs das telas. Têm corpos masculinos alinhados aos padrões estéticos da sociedade atual, o que, junto com a competência de atuação, lhes rendeu o papel em diversas produções além de *Brokeback*. De fato, a beleza clássica é um assunto discutido em relação à masculinidade por diversos teóricos, dentre os quais posso destacar George L. Mosse, em *The image of man: the creation of modern masculinity* (1996). No livro, Mosse fala sobre o ideal de masculinidade perseguido por homens desde a segunda metade do século 18, que ele intitula “modern masculinity”, que atrela a masculinidade diretamente à beleza física baseada no ideal estético grego. Com a emergência da burguesia, as idéias aristocráticas passaram a ser deixadas de lado: apesar da coragem, nobreza e compaixão permanecerem como características desejáveis num homem, a aparência física ganhou importância: “não só o comportamento, mas as aparências importavam” (1996: 19).

Ainda em relação a gênero, é possível afirmar que os protagonistas do filme definitivamente seguem os padrões de masculinidade hegemônica. Por masculinidade hegemônica, uso a definição de Michael Mangan (2003: 13): “aquela forma ou modelo de masculinidade que uma cultura privilegia em detrimento de outras, que implicitamente define o que é ‘normal’ para os homens daquela cultura, e que é capaz de impor

¹⁷ Creekmur afirma que “[t]he early decision [and absurd] that *Brokeback Mountain* could be summarized as a “gay cowboy” movie established the basis for all subsequent jokes”.

¹⁸ Os anos de publicação e de referência de ambos os artigos “The traffic in women” e “Thinking sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality” são diferentes pois, no caso do primeiro, apesar de ter sido escrito em 1975, a tradução para o português só ocorreu em 1993, enquanto o segundo artigo, originalmente publicado em 1984, foi reproduzido em *The lesbian and gay studies reader*, de 1993.

essa definição de normalidade acima de outros tipos de masculinidade”.¹⁹ Ademais, não somente os protagonistas, mas outras personagens do filme agem de acordo com a norma masculina, tanto que por vezes exercem até a hipermasculinidade, caracterização largamente explorada por filmes de Western. Justin Vicari (2007: par. 14) defende que a sexualidade das personagens masculinas de *Brokeback Mountain* em geral, não somente dos protagonistas, além de se manter isolada de mulheres e da sociedade na história, também é “hipermasculina”, com os homens tomando parte em rituais masculinos não por necessidade, mas somente para provar que eles ainda podem.²⁰ As personagens masculinas do filme a toda hora se afirmam como, de fato, masculinas. Na cena do casamento de Ennis, quando o padre anuncia o beijo dos noivos, ele diz: “If you don’t [kiss her] I will” (“Se você não beijá-la, eu irei”). Outro exemplo é durante o almoço do dia de ação de graças na casa de Jack, em que o sogro insiste que o neto assista a uma partida de futebol americano, alegando que meninos devem assistir a futebol, além de brigar com o genro pela autoridade patriarcal na família, quando eles discutem se o menino deve assistir à televisão durante a refeição.

A personagem mais masculina segundo os padrões culturais (sobretudo os norte-americanos), entretanto, é o protagonista Ennis Del Mar. Até o ator Heath Ledger admitiu, na edição de dezembro de 2005 da *Variety*, que Ennis era a personagem mais masculina que ele tinha feito até então. De fato, Ennis não admite ser “queer” durante todo o filme, sendo que uma das primeiras frases completas que ele diz na história, já que passa grande parte da narrativa em silêncio, é “I know I am not queer” (“Eu sei que não sou queer”). Realmente, apesar de homossexual, Ennis tem um comportamento culturalmente masculino: nunca demonstra sentimentos, nem quando a filha anuncia o casamento, nem quando rompe com Jack depois de mais de vinte anos de um relacionamento de idas e vindas. Mesmo quando jovem, num beco de Signal, Wyoming, sofrendo terrivelmente a primeira separação de Jack, ele grita para um transeunte: “What are you looking at?” (“O que você está olhando?”), nunca deixando o estereótipo masculino norte-americano. Nas poucas vezes em que demonstra sentimentos, ele usa justamente a violência, talvez um dos maiores traços culturais da masculinidade: na primeira vez ao descer da montanha, ele dá um soco em Jack; quando confrontado pela ex-esposa Alma (Michelle Williams) sobre sua sexualidade, compra briga na rua; e quando insultado sobre sua vida sexual numa comemoração de 4 de Julho, inicia uma briga com dois motoqueiros. Mas na maior parte do tempo, ele simplesmente não fala.

Um dos aspectos que ressalta a performatividade subversiva no filme é justamente o fato de os protagonistas serem hipermasculinos (o que se remete à performatividade, reiteração da norma de gênero) e ao mesmo tempo, homossexuais (subversão). O maior exemplo da masculinidade deles é o fato de que eles não saem do armário. As personagens chegam a mentir uma à outra, e para si mesmas, quando alegam que não são “queer”. Assim, os cowboys seguem a política do “don’t ask, don’t tell” (“não pergunte, não diga”) do conservadorismo, esta que acaba silenciando os homossexuais e aqueles à sua volta.

¹⁹ Mangan escreve que masculinidade hegemônica é “that form or model of masculinity which a culture privileges above others, which implicitly defines what is “normal” for males in that culture, and which is able to impose that definition of normality upon other kinds of masculinity”.

²⁰ Vicari escreve que várias instâncias do filme são “hyper-masculine (with the men performing male rituals not out of necessity but only to prove that they still can)”.

Um dos aspectos mais intensos da subversão do filme é o fato de os protagonistas, homossexuais, serem cowboys, fazendo com que a história não subverta somente o sistema sexo / gênero / sexualidade, mas também o Western, o faroeste. É evidente que o filme não é um faroeste em si, na medida em que se encaixa no drama e romance, mas a história tem, sim, elementos semânticos²¹ que remetem ao Western, um gênero tradicionalmente conhecido por apresentar personagens que são ícones de masculinidade (e heterossexualidade). Apesar de existirem discussões sobre a possibilidade de subtexto homoerótico em filmes de faroeste (vide a discussão de Leslie Fiedler em “Come back to the raft ag’in, Huck honey!” e no capítulo “The failure of sentiment and the evasion of love”, de *Love and death in the American novel*, e mais recentemente, de Cris Packard em *Queer cowboys and other erotic male relationships in the 19th century American literature*, de 2006), cowboys ainda são vistos no imaginário do público como símbolo dos homens viris, corajosos, másculos e, sem dúvida, heterossexuais. Dos shows itinerantes de “wild west” criados por Buffalo Bill Cody que percorreram o interior dos EUA e países da Europa, até os anúncios de cigarro Marlboro, passando pelos romances de faroeste (em especial, destaque o escritor Zane Grey), pinturas que retratam a época da fronteira, e os inúmeros filmes de faroeste produzidos por Hollywood, os cowboys adquiriram essa aura de heterossexuais e machões, e o Western passou a ser considerado não somente o “gênero americano”, mas também o “gênero masculino por excelência” (HORROCKS, 1995: 56).

Ademais, a subversão proposta pelo filme é ainda mais intensificada sob a perspectiva da identidade cultural norte-americana. Ao apresentar cowboys gays, o filme subverte o mito²² do cowboy não apenas como ícone da masculinidade hegemônica, mas também como símbolo de tal identidade. Desde a época da expansão do Oeste e da fronteira, existe uma associação quase “lendária” do mito do cowboy com a identidade cultural dos EUA. O trabalho que começou esta tradição, um tanto essencialista a meu ver, foi o ensaio “The significance of the frontier in American history”, proclamado por Frederick J. Turner em 1893 (logo após o fim oficial da fronteira, de acordo com o censo norte-americano) num encontro da *American Historical Association*, em Chicago, e depois publicado numa coletânea de ensaios, todos de Turner, intitulada *The frontier in American history*. Começando com Turner, a idéia da importância da fronteira no desenvolvimento da identidade cultural norte-americana passou a ser um dos maiores temas de estudo da história dos EUA. Tal idéia chegou a ser explorada até por presidentes norte-americanos, como Theodore Roosevelt,²³ tanto em seus discursos quanto nos seus dois livros sobre o cowboy, e Ronald Reagan,²⁴ que foi

²¹ Rick Altman (2000: 183) discute a análise semântica e sintática de filmes no artigo “A semantic/syntactic approach to film genre”, em que ele define a abordagem semântica como dando ênfase aos blocos constitutivos de um gênero cinematográfico, os elementos concretos. Os elementos semânticos de *Brokeback Mountain* que se remetem ao western são o cenário e os protagonistas que são cowboys.

²² Por mito, utilizo a definição de Richard Slotkin: “Mito é relacionado com a continuidade de significados: a transmissão de geração para geração de um sistema ideológico característico de crenças e valores, sob a forma de um set de ficções narrativas e de uma linguagem de símbolos que estão em constante mudança” (SLOTKIN, 1990: 1).

²³ Na virada do século 20, Theodore Roosevelt fez discursos intitulados “What americanism means” (“O que significa o americanismo”, de 1893, o mesmo ano de publicação do ensaio de Turner) e “Manhood and statehood” (“Masculinidade e estado”, de 1901), em que ele proclamava que “mais e mais com o passar dos anos essa república [EUA] será guiada pelos pensamentos e ações do Oeste, porque as condições de desenvolvimento do Oeste acentuaram as características peculiares relacionadas à América na sociedade”. (MOSKOWITZ, 2006, p. 5). Ademais, o presidente até publicou dois livros sobre o cowboy, intitulados *Ranch life and hunting trail* (1888) e *The rough riders* (1899), ambos que idolatravam a figura do cowboy.

beneficiado pela associação da sua imagem com o homem da fronteira. Atualmente, o tema ainda permanece central na área de *American studies* (Estudos norte-americanos), sendo que tal fato é refletido no grande número de publicações sobre o Oeste Americano e o mito do cowboy²⁵ e também nas muitas disciplinas universitárias dedicadas ao tema.²⁶ Mais de um século depois da publicação de Turner, ainda há teóricos que defendem suas idéias. Sophie Dye, em 2002, e Jennifer Moskowitz, em 2006, avançaram na argumentação ao alegar que não somente a fronteira, mas a figura mitológica do cowboy foi responsável por grande parte da identificação cultural norte-americana. Outros autores que trabalharam com o tema, de forma menos essencialista, são Russell Martin, em *Cowboy: the enduring myth of the wild west* (1983) e Roger Horrocks, em *Male myths and icons: masculinity in popular culture* (1995).

Acredito que, por mais polêmica que o filme possa ter gerado, como os exemplos mencionados na introdução deste artigo, a produção, ao subverter as convenções de sexo, gênero e sexualidade, e também o ícone de masculinidade do Western, traz bastante possibilidade de agenciamento, mudanças estruturais na norma da sociedade atual. Como já afirmado neste artigo, o agenciamento de *Brokeback Mountain* se dá em três esferas: em relação à aclamação do filme pelo público (bilheteria), à repercussão na mídia, e finalmente, às discussões trazidas à tona em relação à homofobia em geral, inclusive se remetendo a crimes de ódio que ocorreram na vida real.

O filme demonstra um grande poder de agenciamento, conforme observamos pelas bilheterias: no final de semana de abertura, de 11 de dezembro de 2005, o filme obteve U\$ 547.425 nos EUA. Ficou em cartaz até 16 de abril de 2006, faturando no total U\$ 83.025.853 só naquele país. No Brasil, o filme permaneceu em cartaz de 05 de fevereiro até 19 de março de 2006, sendo assistido, no total, por 757.953 pessoas. Nos cinemas da França, ele foi assistido por 1.044.624 pessoas e nos da Alemanha, por 1.371.668.²⁷ O filme acabou sendo aclamado por Hollywood, quando faturou três dos oito Oscars a que foi nomeado, em 2006. É importante notar que somente o fato de o filme ter obtido grande bilheteria, seja nos EUA, no Brasil ou em outros países, não significa que este proporcione agenciamento. Entretanto, o fato de grande parte do público ter assistido à película traz maior espaço para discussão, esta que, sim, pode ter como consequência o agenciamento.

²⁴ Ronald Reagan, 80 anos depois de Theodore Roosevelt, também explorou a imagem do cowboy. Sophie Dye defende que o governo de Reagan, que era repleto de controvérsias que facilmente desagradariam o povo, somente não foi arruinado por causa da identificação de Reagan com a imagem do cowboy: “As pessoas ouviam em seu tom de voz a mensagem do cowboy americano, uma imagem que o Reagan abraçou” (DYE, 2002: 08).

²⁵ Um exemplo é se fizermos uma busca eletrônica no site da livraria virtual *Amazon.com*. Ao pesquisar a expressão “American frontier” (“fronteira americana”), havia 7.593 ocorrências de livros com a expressão em seus títulos. Já “cowboy myth” (“mito do cowboy”) aparece com 125 resultados (Acesso em maio de 2007). É claro que muitas ocorrências podem não ter uma relação direta com o tema da identificação norte-americana com o cowboy, mesmo assim tais números demonstram o interesse que a fronteira e a figura do cowboy ainda provocam em leitores.

²⁶ Disciplinas universitárias como “The American frontier as symbol and myth” (“A fronteira americana como símbolo e mito”), ministrada na California State University (CSU, primavera de 2007) e “Readings in frontier and American history” (“Leituras sobre a fronteira e a história norte-americana”), ministrada na University of California, Los Angeles (UCLA, inverno de 1998) são um tanto comuns em universidades norte-americanas, especialmente em programas de pós-graduação. Até no Reino Unido existem tais disciplinas, como a “Constructing a myth: the frontier in American history and culture” (“Construindo um mito: a fronteira na história e cultural norte-americanas”), ministrada na University of York.

²⁷ Informações obtidas no site Internet movie database, acesso em 05 de outubro de 2007. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0388795/business>

O filme teve grande repercussão em periódicos acadêmicos (muitos deles dedicaram pelo menos uma resenha ao filme, dentre os quais posso destacar os periódicos de cinema *Sight and sound*, *Film quarterly*, *Jump cut*, *American cinematographer*, *Film international*, *Cineaste*, and *Senses of cinema*, além dos periódicos de gênero e sexualidade *Revista estudos feministas* (daqui do Brasil), *The gay and lesbian review worldwide* e *GLQ: A journal of lesbian and gay studies*), mas também na mídia em geral, sendo assunto repetidamente de veículos como a *CNN.com*, *USA today*, *The tonight show with Jay Leno*, *Late show with David Letterman*, *People*, *Entertainment weekly*, e *Details* só para mencionar alguns veículos. A produção também dominou arenas literárias minoritárias, como a revista gay *Homo Xtra (HX)*, além de salas de bate-papo gay como *The datalounge* (HERRING, 2007: 94).

Finalmente, até a controvérsia gerada pelo filme também pode ser considerada um tanto positiva, como uma ferramenta de agenciamento, pois assim a temática da história atrai atenção na sociedade e abre espaço para discussões e, quem sabe num futuro próximo, transformações. Uma das grandes discussões em torno do filme foi se ele teria relação com o assassinato de Matthew Shepard, crime que repercutiu em grande parte da mídia dominante dos Estados Unidos, ocorrido em 1998, sete anos antes do lançamento do filme. O estudante da Universidade de Wyoming, de 21 anos, foi amarrado em um poste num campo de esportes e espancado até a morte pelo fato de ser homossexual, em Laramie, Wyoming, o mesmo estado onde se passa *Brokeback Mountain*—estado que foi, depois do assassinato, “marcado pelo ódio e homofobia”, de acordo com Esposito et al (2007: 93).²⁸ Para Roger Clark (2006: par. 13), é difícil não ler o assassinato de Matthew Shepard como o crime de homofobia mostrado no filme, em que Ennis lembra, na forma de flashbacks, o assassinato de um casal gay durante a infância, quando o pai o leva, junto com o irmão, para ver os corpos mutilados. Para Dennis Grunes (2006: 1), em “Haunted by memories: *Brokeback Mountain*”, o filme é “assombrado” não só pelo assassinato de Shepard, mas também por outro crime hediondo de preconceito nos Estados Unidos, também ocorrido em 1998. Em Jasper, Texas (outro estado também referido no filme, para onde Jack se muda), o afro-americano James Byrd Jr. foi acorrentado ao pára-choque de um caminhão e arrastado até a morte em uma estrada. Esses dois crimes hediondos foram infelizmente registrados na história americana. É justamente daí que vem a importância de produções como *O Segredo de Brokeback Mountain* que, ao trazerem a performatividade subversiva e possibilidade de agenciamento, abrem espaço para discussão. É nesse sentido em que Colin Johnson (2007: par. 11), em “Rural space: queer America’s final frontier”, diz ter certeza de que o filme é “enormemente importante” de acordo com uma perspectiva histórica, não necessariamente pela narrativa que ele documenta, mas certamente pela história que ele escreve.²⁹ Controverso, polêmico, transgressivo e subversivo, por isso capaz de agenciamento, o filme de fato escreve história, esta que não deve ser esquecida num futuro próximo.

²⁸ No original: “Wyoming was branded as a state full of hatred and homophobia”.

²⁹ Johnson escreve: “What I am quite sure of, however, is that *Brokeback Mountain* is enormously important in a historical sense, if not for the history it documents then certainly for the history it's making”.

Considerações Finais

Este artigo procura desnaturalizar conceitos e pressuposições de gênero e sexualidade que são geralmente essencializados pelo senso comum da sociedade. Apesar de estarmos no início do século 21, e muitas pessoas se dizerem de mente aberta em relação a assuntos controversos que envolvem sexualidade, gênero, raça, nação, etnia, classe social e relações de poder, a sociedade ainda tem muito a caminhar. Acredito que este tipo de pesquisa e discussão, de desnaturalizar o que é tomado por natural, é essencial na contemporaneidade, especialmente em relação ao gênero e à sexualidade.

A pesquisa de gênero e sexualidade no cinema é, sobretudo, um tanto atual e relevante para a área. O cinema é um aparato da sexualidade, como diz Teresa de Lauretis, portanto deve ser encarado como tal. Os filmes (principalmente os de Hollywood) são assistidos por milhões de espectadores e, portanto, influenciam grande parte da população (na medida em que o cinema é prática social como já discutido neste trabalho).³⁰ No famoso documentário sobre a homossexualidade no cinema *The celluloid closet: o outro lado de Hollywood* (1995), inspirado pelo livro homônimo escrito por Russo Vito, o narrador logo de início adverte: “Hollywood, a grande criadora de mitos, ensinou heterossexuais o que pensar sobre os gays, e gays o que pensar sobre si mesmos”.³¹ Deixo aqui a sugestão para futuros trabalhos que pesquisem o gênero e a sexualidade não apenas no cinema, mas na mídia em geral, que tem se tornado cada vez mais importante na tão-chamada era da informação, que é a contemporaneidade em que vivemos.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a minha orientadora de mestrado Dra. Cláudia de Lima Costa, professora da pós-graduação em Literatura Brasileira da UFSC, e também a professora Dra. Miriam Pillar Grossi, da pós-graduação em Antropologia Social da UFSC. Também agradeço à Capes pela bolsa de mestrado.

Referências

ALTMAN, R. 2000. A semantic/syntactic approach to film genre. In: STAM, R. e MILLER, T. *Film and theory: an anthology*. Malden: New York University.

BORDWELL, D e THOMPSON, K. 1979. *Film art: an introduction*. McGraw-Hill.

³⁰ Lembrando que os dados sobre a recepção do filme expostos neste artigo se referem primariamente ao contexto cultural norte-americano, e que tal recepção com certeza varia de acordo com o contexto cultural em que se insere. Mesmo assim, é importante ressaltar que filmes de Hollywood têm, em geral, um alcance muito maior do que apenas o público norte-americano, vide a situação que temos aqui no Brasil, em que grande parte dos espectadores frequenta as salas de cinema para assistir a filmes produzidos nos Estados Unidos.

³¹ No original, o narrador diz: “Hollywood, the great maker of myths, taught straight people what to think about gay people, and gay people what to think about themselves” (EPSTEIN & FRIEDMAN, 1995).

- BUTLER, J. P. 1993. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. London: Routledge.
- CLARKE, R. 2006. Western special: lonesome cowboys. In: *Sight and sound* 16.1: 15 pars. URL: <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49251> Acesso em: 22/07/2007
- COBB, M. 2007. God hates cowboys (kind of). In: *GLQ: a journal of lesbian and gay studies* 13.1: 102-105.
- COSTA, C. L. 2002. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. In: *Cadernos Pagu* 19: 59-90.
- CREEKMUR, C. K. 2007. Brokeback: the parody. In: *GLQ: a journal of lesbian and gay studies* 13.1: 105-107.
- EPSTEIN, R. e FRIEDMAN, J. 1995. *The celluloid closet: o outro lado de Hollywood*. Home Box Office (HBO).
- ESPOSITO, J., et. al. 2007. *Brokeback Mountain*. In: *Educational studies* 41.1: 93-99.
- GARRETT, D. 2006. Brokeback Mountain: you don't know what love is. In: *Film international*, 4:3.21: 48-67.
URL: <http://www.intellectbooks.co.uk/journals/articles/16516826/4/21/fiin.4.21.48.pdf>. Acesso em: 30/04/2007.
- GRUNDMANN, R. 2006. *Brokeback Mountain*. In: *Cineaste* 31.3.
URL: http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/shared/shared_main.jhtml?requestid=42561. Acesso em 04/01/2007.
- GRUNES, D. 2006. Haunted by memories: *Brokeback Mountain*. In: *Senses of cinema* 6.39. URL: http://www.sensesofcinema.com/contents/06/39/brokeback_mountain.html. Acesso em: 20/01/2007
- HERRING, S. 2007. Brokeback Mountain dossier: introduction. In: *GLQ: a journal of lesbian and gay studies* 13.1: 93-94.
- HORROCKS, R. 1995. *Male myths and icons: masculinity in popular culture*. New York: St. Martin's Press.
Internet movie database URL: www.imdb.com.br. Acesso em: 04/02/2007.
- JOHNSON, C. R. 2006. Rural space: queer America's final frontier. In: *The chronicle of higher education* 52.19: 11 pars. URL: <http://chronicle.com/weekly/v52/i19/19b01501.htm>. Acesso em: 04/08/2007.
- LEE, A, dir. 2005. *Brokeback Mountain*. Paramount.
- MANGAN, M. 2003. *Staging masculinities: history, gender, performance*. New York: Palgrave MacMillan.
- MOSSE, G. L. 1996. *The image of man: the creation of modern masculinity*. New York: Oxford UP.
- RICH, A. 2000. Compulsory heterosexuality and lesbian existence. In: KOLMAR, W. e BARTKOWSKI, F. *Feminist theory: a reader*. Mountain View, CA: Mayfield Publishing Company.
- RUBIN, G. 1993. O tráfico de mulheres: notas sobre a "economia política" do sexo. Recife, SOS Corpo.
- . 1993. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: ABELOVE, H. et al. *The lesbian and gay studies reader*. New York: Routledge.
- SLOTKIN, R. 1990. The continuity of forms: myth and genre in Warner Brothers' *The charge of the light brigade*. In: *Representations*, 29: 1-23.

STAM, R. 2003. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus.

TURNER, F. J. 1996. *The frontier in American history*. Mineola, NY: Dover.

TURNER, G. 1988. *Film as social practice*. London: Routledge.

VICARI, J. 2007. Discovering America: reflections on Brokeback Mountain. In: *Jump cut: a review of contemporary media* 49: 23 pars.

URL: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/index.html>. Acesso em: 22/08/2007.

WHITE, R. 2007. Introduction: special feature on *Brokeback Mountain*. In: *Film quarterly* 60.3: 4 pars.

URL: www.filmquarterly.org/index2.html. Acesso em: 17/09/2007.

Artigo recebido: 13/03/2008

Aprovado: 02/05/2008