UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

CRISTIAN CARLA BERNAVA

**GÊNEROS EM PROJEÇÃO:
UM ESTUDO SOBRE SEXUALIDADES NO CINEMA
DURANTE A TRANSIÇÃO PARA O SÉCULO VINTE E UM**

SÃO PAULO
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**GÊNEROS EM PROJEÇÃO:
UM ESTUDO SOBRE SEXUALIDADES NO CINEMA
DURANTE A TRANSIÇÃO PARA O SÉCULO VINTE E UM**

CRISTIAN CARLA BERNAVA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

ORIENTADOR: PROF. DR. PAULO ROBERTO ARRUDA DE MENEZES

SÃO PAULO
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B517g Bernava, Cristian Carla
GÊNEROS EM PROJEÇÃO: UM ESTUDO SOBRE SEXUALIDADES
NO CINEMA DURANTE A TRANSIÇÃO PARA O SÉCULO VINTE E
UM / Cristian Carla Bernava ; orientador Paulo
Roberto Arruda de Menezes. - São Paulo, 2016.
212 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Sociologia. Área de concentração:
Sociologia.

1. diferenças sexuais. 2. sexualidades. 3. cinema.
4. normalização. 5. regime de visibilidade. I.
Menezes, Paulo Roberto Arruda de, orient. II. Título.

**GÊNEROS EM PROJEÇÃO:
UM ESTUDO SOBRE SEXUALIDADES NO CINEMA
DURANTE A TRANSIÇÃO PARA O SÉCULO VINTE E UM**

RESUMO: Este estudo investiga a emergência de um novo regime de visibilidade de algumas diferenças sexuais no cinema durante o período de transição para o século vinte e um. A partir das análises fílmicas de *Breaking the Waves* (Lars von Trier, 1996), *Minha vida em cor-de-rosa* (*Ma vie en Rose*, Alain Berliner, 1997), e *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), busca-se compreender as profundas transformações que se deram sob o impacto da crise da AIDS na constituição de um imaginário social sobre as diferenças sexuais e as reconfigurações das formas de dar a ver e de negociar estas diferenças e transformações, também por intermédio do cinema, no período investigado, levando-se em consideração o jogo de forças que se estabeleceu entre discursos hegemônicos e contra-hegemônicos que se desdobraram a partir da apropriação política do cinema por diversos grupos que militavam por direitos civis de homossexuais durante a década de 1990.

PALAVRAS-CHAVE: diferenças sexuais; sexualidades; cinema; normalização; regime de visibilidade.

**PROJECTING GENDER:
SEXUALITIES IN CINEMA
DURING THE TRANSITION TO THE TWENTY-FIRST CENTURY**

ABSTRACT: This work investigates the emergence of a new regimen of visibility of certain sexual differences portrayed in cinema during the transition to the twenty-first century. Through the filmic analysis of *Breaking the Waves* (Lars von Trier, 1996), *My Life in Pink* (*Ma vie en Rose*, Alain Berliner, 1997), and *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) this research seeks to understand the profound transformations that occurred as a result of the impact of the AIDS crisis both in terms of the construction of a social imaginary of sexual differences as well as the rearrangements of the ways these differences and changes were made visible and were negotiated in this period through film. This analysis takes into consideration the disputes established between hegemonic and counter-hegemonic discourses which followed the political appropriation of cinematographic media by several gay civil rights groups during the 1990s.

KEYWORDS: sexual differences; sexualities; cinema; normalization; regimen of visibility.

Para Beatriz

&

Em memória de
Lurdinha Rodrigues

Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância *e que transforma um no outro*.

Gilles Deleuze, pela segunda vez.

AGRADECIMENTOS

Muitas foram as pessoas que me apoiaram durante o desenvolvimento da pesquisa apresentada nesta tese. A todas elas, mesmo àquelas que aqui não pude nomear, meus mais sinceros agradecimentos.

Agradeço aos membros do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP não só a acolhida a esta pesquisa, mas também o apoio dado em todos os meus anos, e foram muitos, de formação acadêmica. Agradeço também aos membros do Departamento de International Studies da DePaul University em Chicago, Illinois, EUA, por tão bem me receberem durante a realização de meu estágio doutoral.

Agradeço ao CNPq o apoio financeiro concedido a esta pesquisa durante seu primeiro ano de desenvolvimento e à FAPESP os apoios financeiro e institucional que, no decorrer dos três anos seguintes, viabilizaram sua conclusão. Gostaria de agradecer especialmente a(o) assessor(a) externo(a) da FAPESP as reiteradas e valiosas contribuições dadas nestes anos de instigante colaboração.

Ao Professor Paulo Menezes, meu orientador há mais anos do que posso me lembrar, agradeço mais uma vez a jornada, a confiança, o respeito, a seriedade e a liberdade com que me guiou até este momento. O que sei deste ofício aprendi com ele, assim que não há agradecimento que possa ser-lhe justo ou suficiente. Ao Professor Paulo Menezes, que um dia será meu amigo por mais tempo do que foi meu orientador, muito obrigada por compartilhar comigo os momentos difíceis e celebrar os felizes.

Ao Professor Michael McIntyre, meu supervisor junto à DePaul University, agradeço o interesse, o empenho e o comprometimento com que se dedicou a todas as fases de realização do estágio, a seriedade dos debates e a amizade com que me recebeu em Chicago.

Agradeço aos Professores Mauro Rovai e Richard Miskolci as relevantes e valiosas contribuições dadas durante o exame de qualificação. Ao Professor Mauro Rovai, agradeço especialmente a generosidade e a atenção com que se dispõe, já há alguns anos, a debater meu trabalho. Ao Professor Richard Miskolci sou muito grata pela disposição e desprendimento com que me recebe a cada encontro, intensificando o diálogo e a colaboração que se estabeleceu no exame de qualificação sempre com

contribuições relevantes. Por discutir comigo conceitos, trocar textos, emprestar bibliografia, apoiar e questionar o andamento desta pesquisa, muitíssimo obrigada.

Ao Professor Brasília Sallum, Chefe do Departamento de Sociologia da USP durante o curso desta investigação, agradeço o apoio institucional nos momentos decisivos. Agradeço ainda aos Professores Richard Miskolci e Jorge Leite Jr. a acolhida na disciplina oferecida por eles junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos em 2014. Ao Professor Richard Miskolci, agradeço também o convite para participar das reuniões de discussão da produção do Quereres – Núcleo de Pesquisa em Diferenças, Gênero e Sexualidades da UFSCar, enquanto atendia à sua disciplina nesta instituição. Às Professoras Deborah Adelman, Juana Goergen, Paula N. Kagan e Heidi J. Nast agradeço o apoio dado à realização de meu estágio doutoral junto à DePaul University, sem o qual este não teria sido possível. Ao Women's Studies Committee, especialmente às Professoras Julia DiLiberti e Mary Jean Cravens, e à Professora Deborah Adelman do Departamento de Inglês da College of DuPage, em Glen Ellyn, IL, agradeço a oportunidade de discutir com os alunos desta instituição os encaminhamentos finais desta pesquisa. À Professora B. Ruby Rich agradeço a forma calorosa com que me recebeu por ocasião de minha visita à Universidade da Califórnia em Santa Cruz e as longas e produtivas horas de conversa sobre a pesquisa, cinema feminista e cinema queer.

À secretária da Chefia do Departamento de Sociologia da USP, Leci Reis, aos secretários do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, Gustavo Barboza Mascarenhas, Janeide Trovao Cantanhêde, Maria Angela Ferraro de Souza e Vicente Sedrângulo Filho e à secretária do Departamento de International Studies da DePaul University, Susan Dirr, assim como à Ewa Pawlak e ao Garrett Grenz do Office of International Students and Scholars da DePaul University, agradeço a paciência, a simpatia e a competência com que sempre me atenderam. Aos funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes da USP, da John T. Richardson Library da DePaul University e da Oak Park Public Library os meus mais sinceros agradecimentos pelo excelente trabalho, sem o qual esta pesquisa não seria possível.

Serei sempre grata à Brenda Webb, à Sarah M. Rubin e ao Josh B. Mabe da Chicago Filmmakers por disponibilizarem os arquivos do Reeling Film Festival para pesquisa documental. Agradeço especialmente à Brenda Webb o tempo dedicado a esclarecer as lacunas propostas pelos documentos e a acolhida na Chicago Filmmakers.

Deborah Adelman, quem um dia tive a sorte de encontrar em um desses “acazos” da vida que provam que o mundo é mesmo pequeno, colaborou em mais formas do que poderia elencar para a análise de *Brokeback Mountain* que aqui se apresenta. Pela bibliografia e filmografia que tão generosamente compartilhou comigo, por acompanhar minha incursão pelo western crítica e interessadamente e por fazer verdadeiramente de *su casa, mi casa* durante meu estágio doutoral, minha mais sincera gratidão e carinho.

Agradeço a leitura crítica de todos os companheiros do grupo de orientandos do Professor Paulo Menezes, em especial ao Anderson Trevisan, à Flavia de Paiva Brites Martins e ao Jefferson Guedes. À Yara de Paula Mitsuishi agradeço o apoio na fase inicial da pesquisa. Sou grata ainda ao Alexandro Paixão por tão generosa e pacientemente compartilhar comigo seus conhecimentos sobre a língua francesa. Sou grata também ao Fernando de Figueiredo Balieiro por compartilhar comigo sua experiência em Santa Cruz e me ajudar a estabelecer contato com a Professora B. Ruby Rich. Ao James Madigan agradeço especialmente a ajuda na identificação do Rambler que aparece em *Brokeback Mountain*. Ao Carlos Eduardo Frazão Meirelles, por esclarecer minhas dúvidas sobre conceitos psicanalíticos e por laboriosamente acompanhar os melhores e os piores momentos desta investigação, muito obrigada. Ao João de Freitas, toda minha gratidão e admiração por revisar o texto final desta tese.

Por fim, agradeço igualmente:

A amizade de Ana Lúcia de Freitas Teixeira, Anderson Trevisan, Alexandro Paixão, Deborah Adelman, Denise Adell de Freitas Guimarães, Flavia de Paiva Brites Martins, Gabriel Adelman Cipolla, James Madigan, João de Freitas, Murilo Ohl, Paulo Cunha e Peter Marlowe.

A tranquilidade, a perseverança e a força de minha mãe, Georgina. O carinho e o respeito de meu pai, Luiz. O exemplo de meus avós, Ana, Humberto, Maria e Santo, ainda vivos em mim, assim como a memória de Lurdinha, que esta tese humildemente homenageia.

E a tudo o que se torna Beatriz a cada dia, a quem não podia deixar de dedicar mais este trabalho.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO, 1

BESS E OS FORASTEIROS: ASCETISMO, SEXUALIDADE E “DESRAZÃO” EM *BREAKING THE WAVES*, 4

SOU UM MENINO-MENINA: IDENTIDADE DE GÊNERO E A QUESTÃO TRANSGÊNERO EM *MINHA VIDA EM COR-DE-ROSA*, 66

MASCULINIDADE E HOMOFOBIA NOS ESTADOS UNIDOS: REVISITANDO A FIGURA DO CAUBÓI COM *BROKEBACK MOUNTAIN*, 121

CONCLUSÃO, 182

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 194

REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS, 207

FILMOGRAFIA PRINCIPAL, 208

FILMOGRAFIA DE APOIO, 210

APRESENTAÇÃO

Este estudo busca compreender, por meio da análise filmica, as profundas transformações que se deram, sob o impacto da crise da AIDS, na constituição de um imaginário social sobre as diferenças sexuais e as reconfigurações nas formas de dar a ver e de negociar essas diferenças e transformações, por intermédio do cinema, durante o período de transição para o século vinte e um.

Tais reconfigurações têm profunda relação com um momento de crescente apropriação política das imagens por grupos que militavam por direitos civis homossexuais, em que se começa a forjar discursos que visavam a contestar as formas “convencionais” de apresentação das diferenças sexuais, especialmente das homossexualidades, pelo cinema. Assim, a década de 1990 se inicia como um momento de crescente diversificação de grupos produtores e de politização do uso de imagens, em que *um novo regime de visibilidade de algumas diferenças sexuais* passava a ser construído e negociado, também por meio do cinema, a partir de um jogo de forças entre discursos hegemônicos e contra-hegemônicos, cuja *significação cultural*, no sentido empregado por Max Weber, este trabalho busca articular conceitualmente, considerando que,

tal conceito histórico, entretanto, na medida em que por seu conteúdo está relacionado a um fenômeno significativo em sua *peculiaridade* individual, não pode ser definido (vale dizer: “delimitado”) segundo o esquema *genus proximum, differentia specifica*, devendo antes ser gradualmente *composto* a partir de cada um de seus elementos, extraídos da realidade histórica. Daí por que a apreensão conceitual definitiva não pode se dar no começo da pesquisa, mas sim no *final*: noutras palavras, somente no decorrer da análise se vai descobrir, e este será seu principal resultado, como formular de melhor maneira – isto é, da maneira mais adequada aos pontos de vista que nos interessam – o que entendemos aqui por¹

um novo regime de visibilidade de algumas diferenças sexuais cunhadas sob o impacto da crise da AIDS.

Para tanto, esta investigação tomou as imagens de *Breaking the Waves* (Lars von Trier, 1996), *Minha vida em cor-de-rosa* (*Ma vie en Rose*, Alain Berliner, 1997), e *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), como material analítico primordial, compreendendo que, como discute Paulo Menezes, os valores, as relações e as

¹Weber, Max. *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 41-42.

concepções apresentadas em cada filme são elementos que só podem ser encontrados e que só ganham sentido em seu interior, dependendo de uma articulação entre espaços, tempos, imagens, diálogos, músicas, sons, ruídos e silêncios²; pois, como aponta Maurice Merleau-Ponty, é por meio da união dos elementos visuais e sonoros que o filme se conjuga como uma totalidade que se oferece à percepção do espectador³:

o filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio (...), um filme significa da mesma forma que uma coisa significa: um e outro não falam a uma inteligência isolada, porém, dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles⁴.

Portanto, esta investigação dedica-se não apenas ao *que* os filmes contam, mas a *como* se articulam como imagens suas possíveis proposições, de modo que é a partir delas que se encadeia o complexo de conexões significativas para a compreensão do fenômeno que aqui se investiga.

Estas proposições trazem consigo a peculiaridade de realizarem-se a partir de uma relação diferencial que se estabelece entre cinema, real e espectador. Tal relação origina-se de um realismo fundamental que é, nas palavras de Merleau-Ponty, pertinente ao cinema⁵, e que faz com que, aos olhos do público, as “realidades” do filme e da coisa filmada misturem-se, comuniquem-se, retroalimentem-se. É esta relação diferencial, portanto, que interessa quando se pensa sobre e a partir do cinema, uma vez que é daí que se pode compreender sua significação cultural. Se a experiência do cinema provoca tal reação valorativa no espectador, fez-se necessário recuperar, então, tanto a relação da experiência cinematográfica quanto realçar seu caráter construtivo, pois o filme em projeção “é percebido como uma unidade de contrários que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão na *relação*, e não no filme em si mesmo”⁶. Dessa maneira, os filmes aqui analisados guardam em relação ao real e suas transformações questionamentos mais ou menos específicos no que diz respeito à temática das diferenças sexuais no período abordado.

Assim, o primeiro capítulo, apresenta a análise de *Breaking the Waves*, filme que explora o tema da sexualidade no casamento ao problematizar a fidelidade e a norma

² Cf. Menezes, Paulo. O Cinema Documental como “Representificação”: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: Novaes, Sylvia Caiuby; Barbosa, Andréa; Cunha, Edgar Teodoro da; Ferrari, Florencia; Sztutman, Renato; Hikiji, Rose SatikoGitirana (orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Fapesp: Edusp, 2004, p. 45.

³ Cf. Merleau-Ponty, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 112-115.

⁴ Merleau-Ponty, Maurice, O cinema e a nova psicologia, op. cit., p. 115.

⁵ Cf. Merleau-Ponty, Maurice, O cinema e a nova psicologia, op. cit., p. 114.

⁶ Menezes, Paulo, O Cinema Documental como “Representificação”, op. cit., p. 44.

que rege o caráter monogâmico dos relacionamentos heterossexuais em face do avanço da ordem do desejo sobre o casamento, explorando, portanto, as inter-relações entre lei e desejo tal qual se propunham em meados da década de 1990.

O segundo capítulo, dedicado à análise de *Minha vida em cor-de-rosa*, discute a emergência da questão transgênero em um momento, do qual o filme participa, de resignificação política dessa diferença, que se forja em contraposição às homossexualidades e por meio do diálogo e do embate com a construção clínica do transexual “verdadeiro”.

O terceiro capítulo apresenta a análise de *Brokeback Mountain*, filme que problematiza os vínculos homossociais masculinos, a homofobia e as estratégias de controle das sexualidades no regime heterossexual ao revisitar a figura do caubói, participando de um momento de elaboração simbólica da descriminalização das homossexualidades nos Estados Unidos e da possibilidade de aprovação do casamento igualitário nesse país.

BESS E OS FORASTEIROS:
ASCETISMO, SEXUALIDADE E “DESRAZÃO” EM *BREAKING THE WAVES*

Bess: - O nome dele é Jan.

Ancião 1: - Eu não o conheço.

Bess: - Trabalha na plataforma.

Ancião 1: - Sabe que não aprovamos matrimônios com gente de fora.

Ancião 2: - Sabe ao menos o significado de matrimônio?

Bess: - É quando duas pessoas são unidas em Deus.

Ancião 2: - E você se acha mesmo capaz de assumir a responsabilidade não só do seu matrimônio em Deus, mas também do dele?

Bess: - Sei que sou.

Ancião 1: - Conhece alguma coisa que valha realmente a pena que os forasteiros nos tenham trazido?

Bess: - A música deles.

Ancião 1: - Saia, Bess McNeill, e acomode-se.

O rosto de Bess ocupa quase a totalidade da tela. Ao fundo, o plano mostra também os bancos da capela onde a garota reúne-se com o Conselho de Anciãos de sua paróquia para buscar a aprovação de sua união com Jan. O diálogo acima se inicia sem mostrar o rosto de seu interlocutor, de quem apenas se ouve a voz grave. Bess ergue os olhos apenas quando fala, voltando a abaixá-los, numa postura submissa e respeitosa, quando em silêncio, mas seus trejeitos fazem-na parecer infantil, ingênua. A maneira como se porta na sequência ressalta, assim, sua imaturidade, o que confere ainda maior autoridade àqueles que a inquirem, mesmo quando vistos apenas de relance em suas roupas escuras e austeras. Deste modo, a sequência inicial de *Breaking the Waves*¹ (Lars von Trier, 1996) propõe a importância da autoridade ancestral e religiosa naquela comunidade pelo tom solene e inquisitorial da interação que se dá entre os personagens.

Contudo, a sequência introdutória de *Breaking the Waves* é significativa não apenas por isso. Ela alude, direta ou indiretamente, a alguns dos principais elementos da trama. Dois deles aparecem de forma bastante evidente no diálogo inicial: o casamento e a figura do forasteiro. Já o terceiro é um elemento que apenas começa a ser proposto na apresentação, fornecendo uma primeira indicação de leitura ao espectador sobre o

¹ O filme recebeu o título *Ondas do destino* no Brasil. A inclusão do destino no título brasileiro propõe as ondas como acontecimentos pré-determinados, como momentos de crise, sobre os quais Bess não teria qualquer influência, sugerindo ao espectador um fatalismo e uma passividade ausentes no título original. Este, ao contrário, fala do quebrar das ondas, do revolver costumes, como uma ação em desenvolvimento. Neste sentido, optou-se aqui por manter o título original, uma vez que o título brasileiro tira de Bess a atividade nas suas realizações quando, ao contrário, o que o título original sugere e o filme constrói é que Bess vai, incessantemente, rompendo as ondas por meio de uma resistência ativa, considerando que as ondas podem ser compreendidas como os costumes de sua comunidade religiosa.

personagem de Bess. As estranhas perguntas sobre o significado do casamento e sobre sua capacidade de assumir a responsabilidade pelo próprio matrimônio e pelo de outra pessoa indicam ao espectador que, por algum motivo, aqueles homens duvidam que Bess esteja apta a casar-se, ou seja, a assegurar a reprodução dos vínculos e preceitos comunitários que dizem respeito não apenas a ela e a Jan, mas à manutenção, por meio do matrimônio, dos valores daquela comunidade religiosa como um todo. Tal dúvida pode se basear, por um lado, na ideia de que uma mulher, por costumeiramente dever obediência ao marido, não poder garantir que ele, que não pertence originalmente àquela comunidade, respeitará seus preceitos culturais. Em uma formulação como esta, o arbítrio e as ações dele decorrentes são atividades atribuídas exclusivamente ao marido, como se a esposa não fosse também capaz de decidir ou agir ou mesmo de exercer sobre as decisões dele qualquer influência. A “cabeça” do casal seria, então, o marido, uma figura que, no limite, deveria agir em nome da esposa. Entretanto, na sequência em questão, não é Jan que vai até o Conselho de Anciãos para pedir permissão para casar-se com Bess, mas o contrário. É ela quem age e expressa seu desejo de unir-se a ele, assim como é ela e apenas ela que é vista, tomada pela excitação pelo que acabara de fazer, aguardar a decisão do Conselho do lado de fora da capela. Isto sugere que a relação que Bess mantém com os membros e com os preceitos de sua comunidade é, desde o início, ativa, além de ser indicativa do conjunto de transformações que afetaram as bases do matrimônio no noroeste europeu durante o século vinte.

De acordo com Jeffrey Weeks, desde o final do século dezenove até o fim da década de 1960, o sistema de matrimônio presente na Inglaterra e em algumas partes da Escócia – onde a história de *Breaking the Waves* se localiza – era único, caracterizando-se, de maneira geral,

pela deferência ao casamento, pela habitação conjugal independente, pelas baixas e estáveis taxas de bastardia, pela contenção sexual e, desde as primeiras décadas do século vinte, por uma rápida queda de fertilidade. (...) A história dos sessenta anos posteriores a 1945 articula-se centralmente sobre o declínio gradual e, então, sobre a rápida superação deste modelo na Grã-Bretanha como um todo².

Tal sistema tinha raízes passadas profundas, a partir das quais valorizavam-se “uniões ‘prudentes’, sustentadas por fortes valores comunitários”³. A contenção sexual à

² Weeks, Jeffrey. *The World We Have Won: The Remaking of Erotic and Intimate Life*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2007, p. 24.

³ Weeks, Jeffrey, *The World We Have Won*, op. cit., p. 35; grifos meus.

qual se atrelava a “prudência” de cada um era, neste sentido, suportada por uma série de sanções. O grau de autonomia feminina na escolha do parceiro era relativo, de modo que os casais geralmente eram formados por sujeitos com idades e origens sociais similares⁴. Apesar das diferentes culturas familiares e sexuais existentes terem influência sobre “as agudas *variações* regionais nas idades de casamento, nos distintivos padrões de classe e, em decorrência, nas diferentes estruturações das relações de gênero”⁵, segundo Weeks,

todos viviam a partir de parâmetros culturais que compeliavam ao casamento, desaprovavam a bastardia e o divórcio, execravam a perversão sexual⁶] e, geralmente, limitavam o conhecimento e as experiências sexuais. Isto impactava particularmente as mulheres, uma vez que esta era uma sociedade profundamente patriarcal. (...) O casamento significava aceitação pública, uma divisão de trabalho que garantia a sobrevivência das mulheres e a legitimidade das crianças. Era, em última instância, a sexualidade das mulheres que se colocava no centro da cultura, de seus valores e padrões de regulação⁷.

Com base no exposto pelo autor, casar-se com um forasteiro que, como Jan, não tem posses, família ou passado conhecidos, pode parecer, aos olhos dos membros do Conselho, como uma “imprudência”, cujos possíveis efeitos a interdição – que naquele momento já não se leva a efeito – buscaria controlar. Somando-se a isto, a dúvida sobre se Bess estaria ou não apta a casar-se parece ser corroborada pela maneira infantilizada com que se comporta perante os anciãos, algo que poderia indicar não apenas uma falta de maturidade, mas também a presença de algum “distúrbio” no seu comportamento. O desenrolar do filme retomará as tensões que se estabelecem em torno destas proposições. Por um lado, far-se-á visível, então, o *aparente* predomínio da vontade de Jan sobre a de Bess e, por outro, estabelecer-se-ão correlações entre sexualidade e “loucura” que farão com que a protagonista de *Breaking the Waves* se apresente como um personagem que acaba por ser expulso de sua comunidade de origem ao agir de acordo com valores próprios, contrários aos valores de sua comunidade, e levado à morte pela “desrazão”. Por “desrazão” entende-se aqui, então, um processo que envolve não a perda da razão por Bess,

⁴ Cf. Weeks, Jeffrey, *The World We Have Won*, op. cit., pp. 35-36.

⁵ Weeks, Jeffrey, *The World We Have Won*, op. cit., p. 36; grifos do autor.

⁶ Ao discorrer sobre o regime sexual vitoriano de fins do século dezenove nos Estados Unidos, Jonathan Ned Katz sugere que o perverso e o ilícito diziam respeito a todos os prazeres desvinculados da reprodução, inclusive aqueles advindos das práticas sexuais entre pessoas de sexos diferentes (cf. Katz, Jonathan Ned. *The Invention of Heterosexuality*. Nova Iorque: Dutton, 1995, pp. 44-45). Ainda que haja diferenças entre os regimes sexuais vitorianos dos Estados Unidos e do noroeste europeu, do qual o sistema de matrimônio discutido por Weeks faz parte, é possível considerar que também nesta região da Europa o que se configurava como o perverso e o ilícito referia-se aos prazeres desvinculados dos atos sexuais reprodutivos, independente de serem praticados por um único sujeito ou entre parceiros de mesmo ou de sexo diferente.

⁷ Weeks, Jeffrey, *The World We Have Won*, op. cit., p. 36

mas um processo composto por dois movimentos que o personagem realiza simultaneamente: um de afastamento da racionalidade sustentada pelos valores de sua comunidade original e outro de substituição desta racionalidade por uma outra, própria e antagônica à primeira. Neste sentido, a morte de Bess aparece como fruto da “desrazão” apenas na medida em que se tomam como ponto de referência os valores dos membros de sua comunidade. Em relação à racionalidade própria ao personagem, seu sacrifício se faz pleno de sentido.

Assim, as temáticas do casamento, do forasteiro e da “desrazão” são construídas, neste filme, a partir de um mesmo anteparo, a religião. Nesta cena introdutória, a religião aparece de maneira mais evidente por intermédio do Conselho de Anciãos da paróquia de que Bess faz parte. Sua presença na capela indica ao espectador que a paróquia em questão não integra uma igreja qualquer. Ainda que seja nomeada apenas no momento da excomunhão de Bess, a *Kirk* escocesa constitui-se como um elemento primordial do filme, constituindo-se como um ponto a partir do qual os outros elementos terão de ser posicionados⁸. Sua estrutura eclesiástica e de culto⁹, por um lado, e sua moral racional-

⁸ *Kirk* é o nome que se dá à Igreja Presbiteriana da Escócia ou simplesmente Igreja da Escócia, denominação reformada de orientação calvinista e seguidora da Confissão de Fé de Westminster de 1647. Sua história é perpassada por várias divisões internas e tentativas de reunificação, motivadas primordialmente por diferentes posicionamentos a respeito das relações entre a igreja e o Estado, sendo a mais importante delas a que resultou na criação da Igreja Presbiteriana Independente da Escócia, em 1843, denominação defensora de uma completa separação entre ambos. Apesar de proclamar sua independência em relação ao Estado e à interferência civil, a *Kirk* é a igreja oficial da Escócia desde 1690, recebendo um representante do mandatário britânico em sua Assembleia Geral desde a união entre a Escócia e a Inglaterra em 1707 (cf. The Church of Scotland. *The Kirk and the State*. Disponível via URL em: http://www.churchofscotland.org.uk/about_us/how_we_are_organised; acessado em 28 de maio de 2013). Assim como a história da *Kirk*, a história da Igreja Independente é também perpassada por junções e injunções com outras denominações, cujos detalhes não interessa aqui remontar. Em relação à *Kirk*, a Igreja Presbiteriana Independente da Escócia é menos aberta a inovações no culto e reinterpretções da doutrina de Westminster, professando segui-la integralmente até os dias de hoje (cf. Free Presbyterian Church of Scotland. *What we believe*. Disponível via URL em: <http://www.fpchurch.org.uk/Beliefs/index.php>; acessado em 28 de maio de 2013). Em contrapartida, a Constituição da *Kirk*, em seu artigo II, apesar de declarar sua conformidade com tal doutrina, prevê alterações em seus preceitos por meio dos Atos de sua Assembleia ou pela força do costume (cf. The Church of Scotland. *Church Constitution*. Disponível via URL em: http://www.churchofscotland.org.uk/about_us/church_law/church_constitution; acessado em 28 de maio de 2013). No meu entender, mais que elencar aqui quais práticas e preceitos apresentados pelo filme poderiam identificar-se mais com a *Kirk* ou com a *Kirk* Independente em um dado momento histórico, é importante perceber como o filme se apropria indistintamente de elementos característicos de ambas as denominações para construir *aquela Kirk* como uma igreja protestante em seu sentido forte. Desta forma, a nomeação tardia vem apenas balizar ainda mais esta construção, ajudando o espectador a confirmar onde a história se localiza e compreender sua importância naquele contexto.

⁹ A Assembleia de Westminster, reunida entre 1643 e 1649, produziu os principais padrões doutrinários, de culto e de forma de governo eclesiástico presbiterianos (cf. Matos, Alderi Souza de. *História do Presbiterianismo*. Disponível via URL em: <http://www.mackenzie.br/7061.html>; acessado em 10 de maio de 2013). A doutrina da Confissão de Fé de Westminster estabelece que a palavra de Deus faz-se presente em todos os livros do Velho e Novo Testamentos, tendo sido “dada por Sua inspiração para ser a regra da fê e da

ascética, por outro, revelam a importância modelar que tem a igreja em um universo imaginário que se articula em referência à interpretação protestante da lei divina e à sua força no governo da vida, fazendo aflorar uma sólida esfera de valores religiosos com os quais a sexualidade – que pode ser entendida enquanto parte integrante de outra esfera de valores, a erótica, se seguir-se o proposto por Max Weber¹⁰ – vai rivalizar.

Nesta mesma sequência, a referência à música também colabora para uma primeira caracterização da *Kirk*, uma vez que esta questão lhe é, em particular, muito cara. Seguindo-se a tradição da chamada igreja primitiva, os *Salmos* cantados pelos fiéis durante o culto são a única forma “musical” prescrita para o louvor de Deus¹¹. Dessa forma, tudo o

vida” [The Church of Scotland. *The Confession of Faith, The Larger and Shorter Catechisms, With the Scripture Proofs at Large, Together with The Sum of Saving Knowledge (contain'd in the Holy Scriptures, and held forth in said Confession and Catechisms) and Practical Use thereof, Covenants National and Solemn League, Acknowledge of Sins and Engagement to Duties, Directories, Form of Church-Government, &c. Of Public Authority in The Church of Scotland, With Acts of Assembly and Parliament, relative to, and approbative of, the same*. Glasgow: John Robertson Senior, 1756, p. 25], estabelecendo-se, assim, como um “padrão subordinado” [a Bíblia], de modo a auxiliar a correta interpretação das escrituras” cristãs (_____. *The Westminster Confession*. Disponível via URL em: http://www.churchofscotland.org.uk/_data/assets/pdf_file/0011/650/westminster_confession.pdf, p. 1; acessado em 19 de junho de 2013). Atualmente, de acordo com a Igreja da Escócia, “a Confissão de Fé de Westminster afirma a real presença no Sacramento, a autoridade suprema da Palavra de Deus e o catolicismo da Igreja a partir de três características distintivas: a pregação verdadeira da Palavra, a correta administração dos Sacramentos e a disciplina” (_____. *Westminster confession of faith*. Disponível via URL em: http://www.churchofscotland.org.uk/about_us/our_faith/westminster_confession_of_faith; acessado em 19 de junho de 2013). Assim, o culto é organizado em torno do saltério, composto por uma versão métrica dos *Salmos*. A forma de governo organiza-se localmente a partir do presbiterato, conselho composto por ministros e presbíteros (anciãos) que se encarrega primordialmente da disciplina dos fiéis, bem como do diaconato, composto por diáconos encarregados de administrar e cuidar dos necessitados. Ministros, presbíteros e diáconos reúnem-se anualmente numa Assembleia Geral para deliberar os assuntos da igreja. Apesar disso, na Escócia, o presbiterato possui maior importância que o diaconato, sendo que aos diáconos é vedada a participação no Conselho dos Anciãos. Tendo como base a Carta aos Romanos, as funções do diaconato são divididas entre aqueles que administram os bens da igreja destinados aos pobres e aqueles que efetivamente cuidam deles e dos enfermos. De acordo com a tradição da chamada igreja primitiva, este cuidado é o único ofício público à que poderiam dedicar-se as mulheres da igreja (cf. Matos, Alderi Souza de. *Os Oficiais da Igreja no Sistema Presbiteriano*. Disponível via URL em: <http://www.mackenzie.br/7064.html>; acessado em 10 de maio de 2013).

¹⁰ Cf. Weber, Max. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. In: _____. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1974, p. 393.

¹¹ No capítulo do catecismo da Igreja Presbiteriana Independente da Escócia dedicado às inovações no culto, diz-se que, “primeiramente, o culto a Deus era conduzido sem música instrumental, e apenas os Salmos eram cantados em seu louvor, mas hinos foram introduzidos em 1872 e a música instrumental foi permitida pela primeira vez na Igreja Independente em 1883” (The Religion and Morals Committee of the Free Presbyterian Church of Scotland. *A Catechism of the History and Principles of the Free Presbyterian Church of Scotland*, 2013, p. 20. Disponível via URL em: http://www.fpchurch.org.uk/Documents/FP%20Catechism_Kindle_152x228mm_altered.pdf; acessado em 16 de maio de 2013). A introdução de hinos e de música instrumental teria sofrido uma grande oposição por parte dos fiéis, uma vez que tais inovações não faziam parte das escrituras sagradas nem integravam o culto da igreja primitiva. A recomendação atual é de que apenas cantem-se os *Salmos*, sem acompanhamento musical, uma vez que “o objetivo dos fiéis verdadeiros é de agradar a Deus e não a si mesmos, e apenas o que ele requer deve-lhe ser oferecido em seu louvor (Mateus, 15:8,9)” (The Religion and Morals Committee of the Free Presbyterian Church of Scotland, *A Catechism of the History and Principles of the Free Presbyterian Church of Scotland*, op. cit., p. 21). Os mesmos preceitos

que é de composição humana e que pode levar à *divinização da criatura* que a produziu é rechaçado pela igreja¹². Dizer aos anciãos que é justamente a música o que de melhor trouxeram os forasteiros consigo coloca Bess imediatamente sob suspeição perante o Conselho dos Anciãos, ainda que lhe seja dada a autorização para casar-se com Jan. Assim, a música não aponta apenas para outra esfera de valor de caráter “essencialmente não-racional”¹³ em relação à religião, a estética, e que viria com ela rivalizar, mas traz também a tensão entre a religião e essas outras esferas da vida que dela se emancipam. Nesta passagem, seus significados mudam e fogem ao seu controle ético.

O gozo estético e o erótico são aqueles que, de acordo com Weber, apresentam maior perigo às racionalidades ascéticas protestantes¹⁴, um perigo que se torna mais significativo quando compreendido em relação à doutrina de predestinação calvinista, já que a *Kirk* segue esta orientação.

Segundo Weber, o interesse de Calvino recaía sobre Deus e não sobre os homens, de modo que, para ele, “não é Deus que existe para os seres humanos, mas os seres humanos que existem para Deus, e todo acontecimento (...) pode ter sentido exclusivamente como um meio em vista do fim que é a autoglorificação da majestade de Deus”¹⁵. Em decorrência disto, apenas alguns homens estariam predestinados a serem salvos pela graça divina, enquanto a maioria permaneceria morta eternamente (como um prolongamento de sua queda no pecado que, assim, assume o significado de morte perante Deus). Estes agraciados o são por puro desígnio divino, não tendo sobre sua salvação nenhuma influência, pois a salvação de alguns poucos acontece para a glória divina e não para a glória destes homens. Deste modo, o fiel não conhece nem tampouco pode compreender o sentido de seu destino, que permanece um mistério,

pois toda criatura está separada de Deus por um abismo intransponível e aos olhos dele não merece senão a morte eterna, a menos que ele, para a glorificação de sua majestade, tenha decidido de outra forma. De uma coisa apenas sabemos: que uma parte dos seres humanos está salva, a outra ficará condenada. Supor que o mérito humano ou culpa humana

embasam a ausência dos sinos na capela da comunidade, sendo que o ministro chega a declarar para Jan que eles são desnecessários para o culto de Deus.

¹² “Hinos de composição humana não devem ser utilizados no culto a Deus porque não há ordem para utilizá-los (...). O povo de Deus não deve desejar substituir nenhuma Palavra de Deus por um trabalho de autoria humana, não importa qual seja sua excelência” (The Religion and Morals Committee of the Free Presbyterian Church of Scotland, *A Catechism of the History and Principles of the Free Presbyterian Church of Scotland*, op. cit., p. 22).

¹³ Weber, Max, *Rejeições religiosas do mundo e suas direções*, op. cit., p. 390.

¹⁴ Cf. Weber, Max, *Rejeições religiosas do mundo e suas direções*, op. cit., p. 390.

¹⁵ Weber, Max, *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*, op. cit., p. 94.

contribuam para fixar esse destino significaria encarar as decisões absolutamente livres¹⁶ de Deus, firmadas desde a eternidade, como passíveis de alteração por obra humana: idéia impossível¹⁷.

Uma doutrina de tal ordem obriga os fiéis a traçarem sozinhos o caminho que os levará ao encontro de seu destino misterioso. Não há nada nem ninguém que os possa auxiliar. Os meios mágicos de se alcançar a graça são vistos como sacrilégio ou superstição, pois no interior desta economia da vontade divina são, além de inúteis, arrogantes. Neste mundo desencantado, resta aos fiéis cumprir cotidianamente os mandamentos de Deus, se não por vontade própria, pela imposição da disciplina pela igreja¹⁸, que no caso da *Kirk* se dá primordialmente por intermédio do Conselho de Anciãos¹⁹. Não é difícil perceber que, a partir desta doutrina, a obra humana que não se destina à glória de Deus tem pouco ou nenhum valor. De acordo com Weber,

esse isolamento íntimo do ser humano explica a posição absolutamente negativa do puritanismo perante todos os elementos de ordem sensorial e *sentimental* na cultura e na religiosidade subjetiva – pelo fato de serem inúteis à salvação e fomentarem as ilusões do sentimento e a superstição divinizadora da criatura – e com isso fica explicada a recusa em princípio de toda a cultura dos sentidos em geral²⁰.

Desta forma, os gozos estético e erótico fomentam as ilusões do sentimento porque, ao redimirem o fiel de sua conduta cotidiana, apresentam-se como meios de salvação que são tanto interiores quanto mundanos, pois vêm da criatura e de suas obras, não de Deus. E é justamente por isso que, ao invés de servirem à sua glória, podem levar o fiel à idolatria ou à superstição divinizadora da criatura²¹. Fica evidente, então, como a estética e a erótica

¹⁶ No sentido em que apenas Deus não se sujeita a nenhuma lei e, por isso, é livre (cf. Weber, Max, *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*, op. cit., p. 94).

¹⁷ Weber, Max, *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*, op. cit., p. 94.

¹⁸ Neste sentido, os homens não são livres, pois estão submetidos às leis de Deus (cf. Weber, Max, *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*, op. cit., pp. 94-96).

¹⁹ De acordo com Weber, o domínio dos leigos foi mais pronunciado em seitas protestantes do que em igrejas protestantes oficiais, como a *Kirk*. Apesar disso, tal domínio também ali levou a uma clericalização dos leigos, “que assumiram então as funções de controle moral através do governo autônomo, admonição e possível excomunhão. O domínio dos leigos na Igreja encontrou sua expressão, em parte, na busca de liberdade para que o leigo pregasse (liberdade de profecia). Ao legitimar essa exigência, houve menções das condições da comunidade cristã primitiva” (Weber, Max. *As seitas protestantes e o espírito do capitalismo*. In: _____. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1974, p. 364), tal qual com frequência ocorre na *Kirk* Independente ainda hoje. Assim, a reivindicação da liberdade de profecia, apesar de chocar-se com as concepções presbiterianas de ordem divina, ancorou-se numa oposição ao monopólio da disseminação da palavra de Deus pelos ordenados, teólogos e pregadores profissionais (cf. Weber, Max, *As seitas protestantes e o espírito do capitalismo*, op. cit., p. 364). Para uma distinção entre seita (como uma associação voluntária dos religiosamente qualificados) e igreja (como uma instituição que administra a graça entre membros filiados pelo nascimento), ver: Weber, Max, *As seitas protestantes e o espírito do capitalismo*, op. cit., p. 351.

²⁰ Weber, Max, *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*, op. cit., p. 96; grifos do autor.

²¹ Cf. Weber, Max, *Rejeições religiosas do mundo e suas direções*, op. cit., especialmente pp. 391-392 e pp. 396-398.

apresentam-se como esferas de valor não-rationais em relação à racionalidade desta esfera religiosa²² que desqualifica o mundano e o humano enquanto forças criadoras. Para ela, os valores destas esferas apresentam-se como princípios de “desrazão”, representando o perigo de o fiel deixar de amar Deus acima de todas as coisas.

É justamente disto que trata *Breaking the Waves* ao mostrar como Bess volta-se para o mundo por meio de sua relação com Jan, algo que é construído não apenas pela história que é contada, mas pela maneira como Bess se porta frente às câmeras em alguns momentos do filme. Na sequência inicial, este redirecionamento ao mundo aparece pela maneira como a câmera mostra os olhares de Bess. No interior da capela, a ação é construída de modo a mostrar seu rosto majoritariamente em *close-up*, isolando-o do contexto e destacando suas feições e olhares mesmo quando outros personagens lhe dirigem a palavra. A garota olha em diferentes direções, erguendo e abaixando os olhos, sem dirigí-los aos seus interlocutores até o momento em que fala da música dos forasteiros. Apesar desta proximidade com Bess, a parte da sequência que se passa no interior da capela é construída de maneira a que a presença da câmera se dissimule²³, o que faz com que a ação apareça de forma naturalizada, como se a câmera – e em decorrência, o espectador – fosse uma testemunha invisível da ação. Algo diferente acontece quando Bess é mostrada saindo da capela. Encostada na parede do lado de fora do edifício, Bess gira a cabeça até olhar diretamente para a câmera e sorri, convertendo-a – assim como o espectador – em cúmplice da ação que se passa na tela. Acostumado à construção que esconde a presença da câmera, o olhar direto de Bess surpreende o espectador. Ela voltará a olhar diretamente para a câmera em vários outros momentos do filme, repetindo o movimento que aparece pela primeira vez nesta sequência e que mostra uma aproximação com o mundo ou com o que é da criatura, simbolizado pelo provocativo olhar que dirige ao espectador.

Já a música que se segue ao olhar entusiasmado de Bess não causa nenhuma surpresa. A trilha sonora que acompanha a introdução de cada um dos capítulos do filme merece destaque, pois alude à música dos forasteiros mencionada por Bess durante a

²² Pois, como aponta Weber, “nunca uma coisa é ‘irracional’ em si, mas sempre de um determinado *ponto de vista* ‘racional’. Para quem é irreligioso, toda conduta de vida religiosa é ‘irracional’, assim como para o hedonista é irracional toda conduta de vida ascética, por mais que, levando-se em conta o valor último *de cada qual*, se trate de uma ‘racionalização’” (Weber, Max, *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*, op. cit., p. 175, nota 31; grifos do autor).

²³ Aproximando-se, neste sentido, do modelo de decupagem clássica em que, a partir de uma construção que se pretende fiel à aparência das coisas do mundo e do comportamento humano, se busca criar um efeito de janela em que este mesmo mundo aparece como verdadeiro (cf. Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, pp. 42-46).

apresentação²⁴. As oito canções que integram esta parte da trilha sonora de *Breaking the Waves* foram lançadas desde o final da década de 1960 até meados da década de 1970 por artistas e bandas que marcaram presença na cena do rock britânico²⁵. Consideradas em seu conjunto, há um predomínio de canções associadas ao *glam* ou *glitter* rock inglês, movimento musical que se contrapunha ao elaborado estilo do rock progressivo e que, por causa disso, ficou conhecido pelo seu grande apelo comercial²⁶. Ainda que o vínculo do rock progressivo com os movimentos de contracultura da época possa ser considerado mais evidente²⁷, os artistas do *glam* rock se destacaram pelo uso de uma teatralidade ambígua em termos de gênero, apresentando com frequência indumentárias andróginas, brilhantes e provocantes. Neste sentido, a mistura destes dois estilos na composição desta parte da trilha sonora do filme dá pistas a respeito do conjunto de questões que permeiam a história de Bess e Jan e que se relacionam às transformações da moral sexual que se originaram nos anos 1960 e 1970.

Por fazerem referência à cena do rock britânico, esta parte da trilha sonora remete também ao espaço onde se desenvolve a história contada pelo filme. A presença de canções tradicionais escocesas, principalmente durante a festa de casamento do casal, torna este espaço mais circunscrito. Assim, torna-se possível depreender que a história se passa na Escócia. Ainda que a localidade não seja nomeada, outros elementos que se fazem presentes dão conta de informar ao espectador que a comunidade de Bess é costeira e muito próxima a uma cidade portuária, onde parte da história também se desenvolve. O vilarejo onde mora a protagonista é mostrado pela capela onde a comunidade se reúne, pelo salão onde se dá a festa de seu casamento, pelo cemitério e pelas moradias de seus habitantes,

²⁴ A introdução de cada um dos capítulos e do epílogo do filme se dá pela utilização de uma mesma estratégia, que consiste na apresentação de um plano geral do espaço acompanhado do uso de intertítulos (que enumeram e nomeiam estas divisões) e da parte da trilha sonora em questão.

²⁵ São elas: *All the way to Memphis* de Mott the Hoople (capítulo 1, *Bess gets married*), *In a Broken Dream* de Python Lee Jackson (capítulo 2, *Life with Jan*), *Cross-eyed Mary* de Jethro Tull (capítulo 3, *Life alone*), *A Whiter Shade of Pale* de Procol Harum (capítulo 4, *Jan's illness*), *Suzanne* de Leonard Cohen (capítulo 5, *Doubt*), *Good Bye Yellow Brick Road* de Elton John (capítulo 6, *Faith*), *Child in Time* de Deep Purple (capítulo 7, *Bess' sacrifice*) e *Life on Mars?* de David Bowie (epílogo, *The Funeral*). Os integrantes da banda Python Lee Jackson e o cantor Leonard Cohen são os únicos que não são britânicos neste conjunto de artistas, sendo originários de países que compõem a Comunidade Britânica de Nações como ex-colônias iguais e independentes; a Austrália e o Canadá, respectivamente.

²⁶ Cf. A Biassed History of British Glam Rock. *Articles*. Disponível via URL em: <http://www.doremi.co.uk/glam/articles.html>; acessado em 29 de novembro de 2013.

²⁷ De acordo com Sheila Whiteley, o caráter experimental e diversificado do rock progressivo simbolizava o desejo por uma sociedade alternativa, tornando-o um dos principais veículos comunicadores dos movimentos de contracultura (cf. Whiteley, Sheila. *The space between the notes: rock and the counter-culture*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1992, p. 2).

com destaque para a casa da mãe de Bess. A cidade próxima é vista principalmente por meio das imediações do porto, do campo de pouso, do hospital e do bar que servem de cenário as várias situações que envolvem seus personagens. Bess e Jan ocupam um quarto imediatamente após o casamento, provavelmente situado no alojamento onde se hospedam os trabalhadores da plataforma de petróleo quando estão na cidade. Além destes espaços, a plataforma marítima onde Jan e seus amigos trabalham constitui-se como um ambiente apartado e distante destas aglomerações, acessível apenas por helicóptero.

É à espera do helicóptero que traz Jan e seus amigos para a cerimônia de casamento que Bess reaparece, já vestida de noiva. Inquieta e com feição grave, ela anda de um lado a outro esbravejando que o noivo está atrasado, enquanto outra mulher tenta contê-la, sem sucesso. A visão de Bess vestida de noiva no campo de pouso contrapõe-se, assim, àquela imagem de excitação pela possibilidade de realização do casamento proposta no fim da apresentação do filme. Neste sentido, a sequência dá início a uma série de distanciamentos em relação às maneiras em que geralmente os preparativos, a cerimônia e a celebração de um casamento são mostrados pelo cinema, indicando ao espectador que este casamento não se dará de acordo com um roteiro padrão em que tudo ocorre harmonicamente, sem imprevistos e sem tensões. É justamente o atraso de Jan o que desencadeia a construção desta série de distanciamentos, aparecendo como uma quebra de “protocolo”, uma vez que usualmente seria ele a aparecer esperando pela noiva antes da cerimônia.

Ora, a despeito dos pedidos da mulher que a acompanha, Bess está tão frustrada com a quebra de “protocolo” que pouco se importa com o vestido, com o cabelo ou com a maquiagem para a cerimônia. A maneira como a mulher se dirige a ela e como se comporta em retribuição faz-lhe parecer infantil mais uma vez. Ainda que Jan não pudesse ser responsabilizado pelo próprio atraso, já que para chegar até a ilha ele dependia do transporte oferecido pela companhia para a qual trabalha, como uma criança que sabe que está fazendo birra, Bess recebe o noivo com tapas e golpes. Em sua primeira aparição, Jan parece saber lidar com ela muito bem, divertindo-se com a atitude da noiva e tomando-a em seus braços como uma forma de acalmá-la. Eles se abraçam e se beijam, mas Bess não desiste de demonstrar seu descontentamento com o atraso. A mulher que a acompanha intervém mais uma vez, levando-a para o carro que deixará o campo de pouso, seguido por outro em que vão Jan e seus amigos.

A sequência que mostra a chegada de Jan sugere também que a distância entre a plataforma onde ele trabalha e a ilha pode interferir significativamente no relacionamento

do casal. A atribuição do caráter de forasteiros a Jan e aos seus amigos tem nesta distância geográfica um primeiro ponto de partida, mas não se restringe apenas a isto. O modo descontraído como os amigos de Jan aparecem já no campo de pouso e a excitação demonstrada pela referência à bebida da festa de casamento sugerem que a conduta de tais personagens também será construída no filme a partir de uma distância em relação à conduta dos demais personagens que, na sequência em questão, faz-se presente pela figura da mulher que acompanha Bess.

Esta diferenciação entre a conduta dos forasteiros e a dos membros da comunidade de Bess continua a ser construída durante a cerimônia e a festa de casamento do casal. No interior da capela, enquanto todos os presentes aguardam o início da cerimônia sentados e em silêncio, o amigo de Jan que lhe serve de padrinho insiste em retirar a gravata do noivo de dentro do paletó, deixando-o desta maneira com uma aparência menos formal. Jan chama-lhe a atenção, dizendo que se trata de seu casamento e dando a entender com isto que a ocasião requer tal formalidade e contenção. A câmera, que então se desloca para as duas mulheres sentadas na primeira fileira de bancos da capela, mostra a mulher que acompanhara Bess no campo de pouso e ainda outra, visivelmente mais velha do que a primeira, lançando olhares reprovadores em direção aos dois homens, como se ambos não estivessem se comportando adequadamente. A proximidade delas em relação ao altar sugere que essas mulheres pertencem à família de Bess, o que será confirmado posteriormente.

O ministro inicia a cerimônia, pedindo aos presentes para se levantarem para a entrada da noiva. Seguindo o costume presbiteriano, não há música durante o rito, ouvindo-se apenas o canto dos presentes enquanto Bess é conduzida até o altar por um ancião. O ritmo da sequência é quebrado brevemente por outro olhar de Bess para a câmera. Desta vez, não só olha como mostra a língua, como que recusando a atenção que lhe é dispensada. A câmera deixa ver, então, alguns convidados mais jovens, vestidos de maneira menos sóbria que os demais e, neste sentido, a tensão entre aqueles que são mostrados como forasteiros e aqueles que são mostrados como membros da comunidade de Bess parece basear-se em um conflito de gerações, uma proposição que será explorada também durante a festa de casamento que se dará em seguida²⁸. Contudo, a diferenciação entre os forasteiros

²⁸ Ainda que nesta sequência proponha-se que o grupo formado por membros da *Kirk* seja integrado e coeso em termos de sua conduta, o desenrolar do filme mostrará que isto não é de todo correto. Uma das jovens que é vista durante a entrada de Bess na capela, ao contrário do que é sugerido por sua caracterização, é membro

e os membros da igreja aparece, nesta sequência, primordialmente pelas atitudes que chamam a atenção de membros de um ou outro grupo: a “falta” de sobriedade dos forasteiros e o “excesso” de compostura dos membros da igreja. Assim, se os olhares das duas mulheres sugerem o estranhamento dos fiéis perante os forasteiros, os olhares indagadores que Jan lança a eles enquanto o ministro conduz as orações retribuem este estranhamento. Nesta via de mão dupla, o lugar de Bess como membro da igreja é claramente marcado pelas falas do ministro, que chama atenção para o alinhamento entre suas ações e as crenças ascético-protestantes da *Kirk*, explicitadas pela primeira vez no filme:

- Ministro: Estamos aqui na Tua presença e em Tua Casa em adoração a Ti, autor de todas as dádivas boas e perfeitas... Tal como Cristo amou a Sua Igreja e deu a vida por ela, também nós O devemos amar e dar a vida por Ele. Se não for muito inapropriado, quero dizer que tu, Bess, tens demonstrado esse amor e essa devoção com a tua vida. Não foram uma vez nem duas que tu estiveste nesta Casa, dando o teu tempo e esforço para limpá-la. E sei que isso não foi para ser bem-vista aqui na Terra, mas foi por amor a Deus nos céus.

Assim, as falas do ministro propõem o poder criador de Deus e a importância modelar de Jesus Cristo para os demais fiéis da *Kirk* que devem, como ele, amar a igreja e sacrificar-se por ela. O caráter prático dessa moralidade e seu vínculo com o “outro mundo”, o mundo de Deus, aparece, a partir disso, pela menção ao comprometimento de Bess com Deus que se manifesta pela sua dedicação em limpar a capela, prática esta que não tem outro objetivo senão a glória divina. Ainda que não esteja em questão a vocação estritamente *profissional* de Bess, que era o que estava em jogo para Weber quando tratou das afinidades eletivas entre a condução ascética-protestante da vida e o desenvolvimento econômico capitalista, o ministro deixa claro que Bess agrada a Deus e à igreja porque cumpre com sua vocação, ou seja, com os deveres intramundanos que decorrem de sua posição pessoal na vida²⁹. Entre os deveres que advêm de sua posição e que, portanto, informam que posição é esta, está o de limpar a casa do Senhor. Deste modo, ainda que as

da *Kirk*, reaparecendo por diversas vezes durante o filme ao frequentar os ritos religiosos. Mais tarde este será o personagem que emprestará à Bess as roupas com as quais será tomada por prostituta. Dessa forma, sua presença colabora para que a tensão entre um maior e um menor alinhamento com os preceitos da *Kirk* esteja permeada por um conflito de gerações, ao mesmo tempo em que aponta para que a construção dos membros da *Kirk* enquanto grupo baseie-se, no filme, no que Norbert Elias e John L. Scotson chamam de *setor exemplar*, que se constitui na parcela mais *nômica* ou *normativa* de um grupo dominante, ou seja, “na minoria de seus ‘melhores’ membros” (Elias, Norbert; Scotson, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 23).

²⁹ Cf. Weber, Max, *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*, op. cit., p. 72.

falas do ministro não tenham como foco principal indicar a posição subalterna das mulheres no interior da igreja e neste arranjo social, ela está ali implícita³⁰.

Após o fim da cerimônia e durante a festa de casamento, fica mais claro em que os forasteiros mais se distinguem dos membros da comunidade de Bess. Os forasteiros são debochados, imodestos, querem ver os sinos tocarem, embriagarem-se e se divertirem. Seu comportamento está orientado, neste sentido, à obtenção de prazer. É justamente porque a busca por prazer os aproxima do mundo e de suas coisas, ou seja, da experiência sensorial, que os forasteiros são olhados com suspeição e desagrado pelos membros da *Kirk*. Isto se dá especialmente com os membros mais velhos, donde se estabelece que a diferenciação entre os grupos seja composta também por um conflito entre gerações. Contudo, porque a maioria dos forasteiros é composta por homens, a tensão entre os grupos se expressa, principalmente, por meio de uma disputa entre masculinidades.

Para Raewyn Connell, o gênero é um sistema de ordenamento social composto por configurações práticas complexas e que interage com outras formas de organização social, como a etnia, a classe, a nacionalidade e, neste caso em particular, a geração³¹. Tendo isto em vista, o que se entende como masculinidade e feminilidade resulta, simultaneamente, da posição que alguém ocupa no interior do sistema de relações de gênero, das práticas por meio das quais os homens e as mulheres se comprometem com esta posição e dos efeitos destas práticas sobre a experiência corporal, a personalidade e a cultura³². Porque o gênero não atua isoladamente, é possível depreender que existam várias masculinidades e feminilidades em um determinado contexto geográfico e histórico. De acordo com a autora,

há uma ordenação das versões de feminilidade e de masculinidade na sociedade como um todo que é análoga aos padrões de interação face-a-face no interior das instituições. As possibilidades de variação, claro, são muito maiores neste caso. A absoluta complexidade de relações envolvendo milhões de pessoas garante que diferenças étnicas, geracionais e de classe participem do jogo, mas no que diz respeito à organização do gênero em larga escala, este deve ser mais esquemático e

³⁰ Da mesma maneira que se faz implícita na própria análise weberiana em que, por questões históricas e epistemológicas, pouco se faz menção às mulheres no interior das seitas e igrejas protestantes. Neste sentido, a problemática da vocação profissional em Weber é estritamente masculina. Isto se explica, em parte, pela dificuldade em se identificar as atividades desenvolvidas no âmbito doméstico e que são, em sua maioria, de cuidado, com as noções de trabalho e profissão, que têm por base atividades desenvolvidas em situação de mercado (cf. Boris, Eileen. *Production, Reproduction, and the Problem of Home for Work*. Disponível via URL em: <http://sociologia.fflch.usp.br/sites/sociologia.fflch.usp.br/files/Eileen%20Boris%20Sess%C3%A3o%203%20%20%2029%2009%202013%20.pdf>, pp. 1-5; acessado em 24 de outubro de 2013).

³¹ Cf. Connell, R. W. [Raewyn]. La organización social de la masculinidad. In: Valdés, Teresa; Olavarria, José (eds.). *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Santiago: Isis Internacional, 1997, p. 38.

³² Cf. Connell, R. W. [Raewyn], La organización social de la masculinidad, op. cit., p. 35.

simplificado do que o é quando se trata de relações face-a-face. Neste nível, as formas de feminilidade e masculinidade são estilizadas e empobrecidas. Sua inter-relação está centrada em um único fato estrutural, a dominação global dos homens sobre as mulheres.

Este fato estrutural fornece a principal base para as relações entre os homens que definem a forma hegemônica de masculinidade na sociedade como um todo. A masculinidade hegemônica é sempre construída em relação as várias masculinidades subordinadas e em relação às mulheres. A interconexão entre diferentes formas de masculinidade é uma parte importante de como a ordem social patriarcal funciona³³.

Considerando o contexto onde se dá a celebração do casamento de Bess e Jan, é possível estabelecer que, naquela localidade, o modelo hegemônico de masculinidade se articula em torno da figura do ancião que primeiro aparece interrogando Bess na capela e a quem se dá maior atenção durante as sequências do casamento e da festa. Jan e seus amigos, por sua vez, como jovens forasteiros que são, fornecem um modelo alternativo e subordinado de masculinidade, que se articula com maior vigor em torno da figura de Terry, padrinho de Jan. Durante a festa, estes dois modelos são postos em relação em duas ocasiões consecutivas.

A primeira mostra a queda de braço facilmente ganha por Jan, personagem em torno do qual a sequência se organiza. Seu oponente é visto de costas rapidamente e o tom grisalho de seus cabelos sugere que ele seja um membro da igreja de Bess. Jan chama a esposa para junto de si, beijando-a antes de iniciar a disputa, que já está ganha mesmo antes de começar. Como na saída da igreja, o beijo simboliza a união do casal. Contudo, neste momento, o beijo também marca a intermediação do desejo heterossexual masculino no que se passará em seguida, uma vez que, como sugere Eve Kosofsky Sedgwick, este também pode ser compreendido como o desejo de um homem de consolidar a união com outro – ou, ao meu ver, neste caso, com uma masculinidade – que lhe é hierarquicamente superior por meio dos corpos das mulheres³⁴, apresentando, então, uma importante dimensão homosocial na sua constituição. Assim, este é um beijo que simboliza também a união de Jan com os homens da comunidade de Bess, colaborando para a legitimação da

³³ Connell, R. W. [Raewyn]. *Gender and Power*. Stanford: Stanford University Press, 1987, p. 183.

³⁴ Cf. Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985, p. 38. Neste sentido, as mulheres não apenas assumem o status de objeto do desejo heterossexual masculino, como também o status de canal ou veículo de seu desejo homosocial (cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 57). De acordo com a autora, sua noção de desejo aproxima-se do uso psicanalítico de libido, na medida em que se apresenta “não como um estado afetivo ou emoção particular, mas como uma força afetiva ou social, a cola que dá forma a uma relação importante, mesmo quando sua manifestação é hostilidade ou ódio ou algo menos emocionalmente carregado. O quanto esta força é propriamente sexual (o que, historicamente, significa que algo seja ‘sexual’) (...) [é] uma questão a ser perseguida” (Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 2).

demonstração de virilidade de Jan que dá sentido à queda de braço perante os convidados. Deste modo, a queda de braço não remete a uma luta por Bess ou por uma ascendência sobre ela, algo que o casamento tornara inquestionável para os membros da comunidade mesmo sem ter-se consumado, mas sim a que a masculinidade (heterossexual) de Jan se reitera pela sua união com Bess e que a feminilidade (heterossexual) dela, por sua vez, serve à sua realização. A masculinidade dele necessita da presença da feminilidade dela para ser reconhecida como tal. Eles se transformam, assim, em uma “equipe” que possibilita a realização da masculinidade de Jan em função da feminilidade de Bess³⁵. Não é à toa, então, que o oponente de Jan não lhe ofereça nenhuma resistência, pois a queda de braço aparece como um jogo em que ambos celebram o que compartilham em relação às mulheres em geral e a promessa de sua reprodução por meio do relacionamento de Jan com Bess. Ainda que se possa argumentar que a diferença entre os dois modelos de masculinidade seja reinserida no fim da sequência, quando o amigo de Jan lhe entrega uma lata de cerveja como troféu pela sua “vitória”, ele não aparece bebendo cerveja ao deixar a mesa para dançar com a esposa, mas sim um copo com limonada. Assim, o que fica marcado é o que aproxima os dois modelos de masculinidade presentes naquele contexto e a possibilidade de Jan identificar-se com o modelo hegemônico, a despeito de ele ser expressão, naquele momento, do modelo subordinado. O casamento, neste sentido, o coloca em uma posição intermediária em relação aos demais homens que participam do enredo, habilitando-o a transitar entre os dois modelos, algo que lhe seria interdito se não houvesse se unido a Bess.

A segunda ocasião ocorre em seguida, por meio de um duelo entre o padrinho de Jan e o ancião. Durante o duelo, as diferentes bebidas simbolizam, mais uma vez, os dois modelos em relação. A câmera mostra primeiramente Terry, sentado ao lado do ancião e sendo por ele observado, tomando de uma só vez o conteúdo de uma lata de cerveja. O líquido escuro escorre de seus lábios pelo pescoço e, ao terminar, Terry volta-se para o outro lado, “encobrimdo” de forma jocosa um arrote com uma das mãos. A câmera então se vira para o ancião, que enche um copo com limonada e repete o feito de Terry, tomando o conteúdo do copo de uma só vez até o líquido claro escorrer por sua barba³⁶. Crente que

³⁵ Do mesmo modo que a feminilidade de Bess se legitima por intermédio da masculinidade de Jan.

³⁶ As cores das bebidas tomadas durante a festa de casamento sugerem, neste sentido, uma contraposição entre pureza e poluição, características que são associadas a cada um dos modelos e que reforçam o predomínio do grupo de membros da *Kirk* sobre o dos forasteiros.

não teria suas ações repetidas mais uma vez, como uma demonstração final de virilidade, Terry amassa a lata de cerveja vazia com uma mão, sorrindo provocativamente em direção ao ancião. Entretanto, o homem não se dá por vencido. Ele repete novamente o feito de Terry, quebrando com a força de uma mão o copo de vidro vazio, fazendo seu oponente sobressaltar-se, surpreso e derrotado. Sem esboçar qualquer emoção ou incômodo, o homem retira calmamente com a outra mão um caco que ficara preso aos cortes e exhibe a mão ferida como um troféu.

Assim como a “vitória” de Jan havia sido testemunhada mais proximamente por Bess e um de seus amigos, a vitória do ancião é testemunhada pelos familiares da noiva, que assistem o duelo sem interferir. A estrutura dos “enfrentamentos” é, neste sentido, similar, constituindo-se em demonstrações de virilidade que envolvem não só os oponentes, mas também os “aliados” de cada um dos modelos de masculinidade colocados à prova. Contudo, há diferenças significativas em relação às maneiras como a presença destas testemunhas é mostrada nestas duas sequências. Apesar do posicionamento ambíguo de Jan em relação aos modelos de masculinidade em relação, não parece haver uma hierarquização entre ele e o amigo, que está ali para gratificá-lo. Em termos de masculinidade, o grupo dos forasteiros parece ser, assim, mais homogêneo que o da *Kirk*, sendo construído em termos de camaradagem e afinidade. Já o grupo de membros da *Kirk* é notadamente mais heterogêneo. O casal que testemunha o duelo é composto pelo homem que levara Bess ao altar e pela senhora que se sentara no primeiro banco da capela durante a cerimônia do casamento. Sentados lado a lado recebendo os cumprimentos dos convidados durante a festa de casamento, eles parecem ser os pais de Bess. Revelar-se-á mais tarde, todavia, que o homem é seu avô. Silencioso na maior parte do tempo, suas feições revelam pouco sobre sua figura durante a festa. Já a face da mãe de Bess expressa sem pudor sua ojeriza frente à conduta dos forasteiros, bem como seu contentamento quando o ancião dá provas de suas virtudes perante o rapaz. Se, por um lado, não há animosidade entre o ancião e o avô de Bess, o silêncio e a inexpressividade deste último propõem que ele ocupa, em relação ao primeiro, uma posição subalterna e aquiescente. O ancião que faz parte do Conselho ocupa, dessa maneira, uma posição hierárquica superior à do avô de Bess na comunidade. Já a participação de Bess e de sua mãe nos enfrentamentos se dá de maneira a legitimar o modelo de masculinidade “vitorioso”. Assim, ainda que apoiando modelos distintos, o comportamento de ambas parece ser orientado por uma feminilidade que se ajusta aos

interesses e desejos dos homens, colaborando para a manutenção de sua subordinação em relação a eles³⁷.

A construção dos forasteiros enquanto um grupo homogêneo é relativizada pela revelação de que Dodo, a mulher que acompanhara a noiva no campo de pouso e que fora apresentada a Jan como sua cunhada no início da festa, também não pertencera originalmente ao grupo dos membros da *Kirk*. Até então completamente identificada a este grupo, a maneira como conduz seu discurso deixa ver que Dodo não deixara de se identificar (e nem ser identificada) completamente com o status de forasteira, o que faz com que seu posicionamento seja ambíguo, ora aparecendo como tal, ora como membro da comunidade. Como Jan, ela fora admitida no grupo pelo casamento, adquirindo, assim, o “direito” de estar ali por causa do marido. Entretanto, ela confessa não ter sido fácil, o que sugere que tal “direito” opera mais como uma permissão de acesso à comunidade, garantindo nada mais que uma tolerância à presença dos forasteiros, não sua completa inserção. Segundo Dodo, Bess seria quem a teria acolhido imediatamente após seu casamento com Sam, irmão de Bess, e as duas teriam se aproximado ainda mais depois de sua morte, de modo que a cunhada havia se tornado a razão pela qual ela permanecera na localidade.

Apesar de compartilharem a maneira pela qual chegaram até a comunidade de Bess, Dodo também olha Jan com suspeição, mas ao contrário dos demais, ela verbaliza seu desconforto. Ao cumprimentar o casal pelo casamento no início da festa, quando é por fim apresentada formalmente a Jan, ela faz questão de mencionar que não haviam se encontrado antes porque tudo ocorrera rápido demais, comentário que surpreende Bess negativamente. Já durante o discurso, Dodo reitera que não sabe muito a respeito do noivo, algo que voltará a repetir pouco antes de seu retorno ao trabalho na plataforma. Dada a proximidade entre os personagens de Bess e Dodo, é de se estranhar que ela e Jan ainda não tivessem se encontrado antes da celebração do casamento. Contudo, seus comentários, mostrados imediatamente antes e depois dos “enfrentamentos”, colaboram para que Jan seja visto como pertencente ao grupo dos forasteiros, reelaborando a tensão que se estabelece em relação à admissão de Jan na comunidade de Bess a partir de outros termos, uma vez que o discurso é, ao contrário do sermão do ministro, baseado primordialmente nas relações

³⁷ Cf. Connell, R. W. [Raewyn], *Gender and Power*, op. cit., pp. 183-184. A esta forma de feminilidade Connell chamou de *enfaticada*, justamente por ser aquela que é a mais frequentemente reiterada como adequada (cf. Connell, R. W. [Raewyn], *Gender and Power*, op. cit., pp. 187-188).

interpessoais estabelecidas entre as duas mulheres³⁸. Assim, desde esta aparição, Dodo começa a se propor como um personagem que, a partir de um posicionamento ambíguo em relação aos dois grupos, é capaz de oferecer por vezes uma razão alternativa aos acontecimentos contados pelo enredo, interpretando os costumes e preceitos morais da comunidade religiosa à sua própria maneira. Neste caso em particular, a desconfiança que nutre por Jan não se deve à sua origem, mas porque, para ela, ele é um desconhecido. Este desconhecimento contrapõe-se à sua crença de que conhece a cunhada muito bem e de que ela precisa de sua proteção. O casamento de Bess e Jan torna-se, assim, uma fonte de preocupação para Dodo, uma vez que restringe a ascendência que tem sobre a cunhada. Este é, sem dúvida, um posicionamento singularizado no interior do filme e que se choca com a sequência que mostra a despedida dos noivos no fim da festa, uma vez que esta retoma os principais elementos que propõem a tensão entre o grupo dos forasteiros e o dos membros da *Kirk*³⁹, apesar de concentrar-se na felicidade do casal.

Tomando como gancho a afirmação de Dodo que, a partir de então, Bess daria seu calor a outro forasteiro, a sequência seguinte ao seu discurso mostra a primeira relação

³⁸ A base emocional do discurso de Dodo é, por si só, uma demonstração de sua relativa exterioridade em relação ao grupo dos membros da igreja, o que faz com que, naquele momento, ela represente o grupo dos forasteiros ao apresentar uma visão pessoalizada do mundo e de Bess. Neste sentido, seu discurso faz frente ao sermão que o ministro faz durante a cerimônia de casamento, identificando-a com o grupo dos forasteiros, inclusive no que tange ao “direito” de Jan de estar ali, que ela atribui à pessoa de Bess e não ao casamento propriamente dito. Apesar disso, no que se refere ao personagem de Bess, Dodo acaba por reiterar seu desapego com as coisas do mundo por intermédio da anedota sobre o empréstimo da bicicleta e pela afirmação de que a noiva daria qualquer coisa a qualquer um. Pelo olhar de Dodo, Bess aparece, então, como uma pessoa generosa e inocente.

³⁹ Entre os quais se destaca a indicação da origem eslava de Jan pela maneira com que ele, como um viking, desalinha os cabelos, bate no peito e sai da festa correndo com Bess nos braços. A sequência, apesar de poder ser interpretada como uma referência à origem do diretor, é significativa, uma vez que remete ao duplo imaginário que relaciona os vikings com os chamados povos “bárbaros” que ocuparam grande parte do norte da Europa desde o final do século VIII até o início do século XI. Assim, nesta sequência, coloca-se a ambiguidade entre, por um lado, a imagem romantizada do viking que integra as identidades nacionais eslavas e que se manifesta em Jan como base de sua força viril e, por outro, a imagem demonizada do “bárbaro” presente por séculos em várias culturas europeias, incluindo-se a britânica e que, de acordo com Else Roesdahl, construiu os vikings como sendo grupos de origem eslava que “apareciam em costas estrangeiras com suas embarcações, espadas nas mãos, realizando feitos sanguinários, pilhando igrejas, extorquindo dinheiro, envolvendo-se em batalhas, assassinatos e sequestros” (Roesdahl, Else. *The Vikings*. Londres: Penguin Books, 1998, p. 3). Dessa forma, a construção de Jan como viking nesta sequência reitera, tomando-se o ponto de vista dos membros da *Kirk*, os aspectos negativos associados ao forasteiro, como aquele que chega para destruir e usurpar. Outros elementos presentes no filme colaboram para a construção da origem eslava/viking de Jan, como o fato de ele ser um homem do mar (por trabalhar numa plataforma marítima de prospecção de petróleo) que vem, portanto, de fora, sem ter bens ou raízes, além do próprio nome do personagem. Jan é um nome de origem eslavo-dinamarquesa, derivado do correlato hebraico de João, que significa Deus é generoso. Já Nyman é um sobrenome dinamarquês e sueco que significa recém-chegado. O sobrenome é citado apenas uma vez durante o filme, quando a enfermeira chama Bess no hospital como Sra. Nyman.

sexual do casal. Puxando o marido pela mão, Bess leva Jan para dentro do banheiro feminino do salão onde ocorre a festa de casamento. As paredes vermelhas do ambiente contrastam com o branco dos objetos que o adornam, do mármore do piso e do vestido de noiva, construindo um ambiente que alude tanto à paixão quanto à pureza. Ela descalça os sapatos e retira a meia-calça e a calcinha rapidamente, jogando-as em um canto qualquer do aposento para então trancar a porta do banheiro. Seus trejeitos e feição mostram a ansiedade com que se prepara para ordenar ao marido que a “possua” naquele momento, e as suas preliminares da relação sexual se convertem em garantir o acesso do marido ao seu órgão sexual e impedir o acesso dos convidados à intimidade do casal. Em contraste, Jan a indaga sobre o lugar e a sua falta de romantismo, ao que ela responde que o banheiro é adorável. Apesar do calor do vermelho predominante no ambiente e da sugestão de Dodo durante o discurso, a resposta de Bess não convence pela maneira pragmática com que interpela Jan, o que faz com que ela pareça fria, ainda que ansiosa. Como que tentando reverter a situação, é só neste momento que ele se aproxima dela, perguntando carinhosamente se ela tem certeza de que é isto o que quer. Frente à sua resposta positiva, Jan a busca em um beijo, dando início a uma tentativa frustrada de iniciar as próprias preliminares da relação sexual que se seguirá. Contudo, ao ser beijada, Bess reage de maneira muito diferente do que reagira em todas as outras vezes em que Jan a tomara nos braços. Ao invés de retribuí-lo de maneira ardente como antes, ela dá um passo atrás, perguntando-lhe em seguida e repetidamente o que deve fazer. Sua atitude marca sua inexperiência sexual, mas também torna visível que os dois personagens experimentam aquele momento de modos diferentes.

Ao contrário do que parece ser para Jan, para Bess o primeiro ato sexual do casal nada tem a ver com paixão ou prazer. Desta forma, o anseio em entregar-se ao marido, em deixar-se “possuir” por ele, propõe a necessidade em consumir a aliança estabelecida pelo casamento o mais rápido possível⁴⁰. Converter-se em esposa de Jan passa, neste sentido, não apenas pelo rito social da cerimônia e da festa de casamento, mas pelo rito íntimo em

⁴⁰ Por um lado, seria de se esperar que Bess não esperasse obter qualquer prazer de sua primeira relação sexual, uma vez que, para a maioria das mulheres, a primeira penetração vaginal é dolorosa e a possibilidade de obtenção de prazer pela dor não é proposta pelo filme em nenhum momento. Por outro lado, mais importante que isso, parece-me que é a recusa de Bess em engajar-se em qualquer outro tipo de contato íntimo com o marido nesta sequência (o que poderia levá-la a obter algum tipo de gratificação) que marca o caráter genital desta relação sexual, construindo-a a partir de uma erótica orientada por valores religiosos. Assim, se é o desejo de Bess que leva o casal a relacionar-se sexualmente no banheiro, não estando, portanto, ausente, não é ele que, neste momento, predomina.

que a esposa virginal “entrega” seu órgão sexual ao marido como um presente. O caráter genital do ato sexual parece, neste sentido, estar vinculado a um ato mágico que a transforma não apenas em *sua* mulher, mas *em* mulher⁴¹. Talvez por isso, o significado de ser mulher esteja ainda perpassado, para muitos, ao “pertencimento” a um homem, a esta posição que faz emergir e realiza plenamente seu caráter de objeto de troca simbólica entre homens, e que se expressa pelo órgão sexual que é “possuído” por outrem⁴². Em contrapartida, nesta economia sexual, ser homem, ou o sujeito habilitado a “possuir”, dificilmente se negará ou poderá negar-se a fazê-lo, pois “possuir” o define tanto como homem quanto ser “possuída” define o que é ser mulher.

Neste sentido, não é surpresa que Jan não se negue a consumir o casamento no banheiro. Estabelecidas as regras da primeira relação sexual do casal por Bess, o ato em si torna-se absolutamente protocolar e pudico. Jan a encosta na parede, ergue seu vestido e a penetra em pé⁴³. Nada se vê dos corpos, e a câmera se fixa principalmente no rosto de Bess, ainda que deixe ver por vezes também o perfil de Jan, filmado de costas. Como ocorre frequentemente com imagens de relações sexuais, são as expressões faciais de Bess que informam ao espectador sobre o andamento do ato. Assim, torna-se possível perceber o momento preciso em que Jan a penetra quando seus olhos se cerram e sua boca se abre, sugerindo que sentira dor. O restante da relação sexual não dura mais que poucos segundos, durante os quais a face de Bess segue sugerindo algo de dor, surpresa e suplício, apesar de sua mudez indicar que busca permanecer impassível frente ao que se dá com seu próprio corpo. Sem ter prazer como fim da relação, Bess apenas agarra-se em Jan, abraçando-o e nele segurando-se enquanto ele é visto movimentar-se mais rapidamente, em um prenúncio

⁴¹ Implicando, portanto, em um processo de maturação pelo exercício da sexualidade. Ao considerar as especificidades do modelo de matrimônio do noroeste europeu no período que se estende do fim do século dezenove até a década de 1970, Weeks afirma que “o casamento era institucionalizado como a porta de entrada para a idade adulta e para as relações sexuais adultas, e seu papel na sociedade nada mais fez que fortalecer-se desde o século dezenove, na medida em que cerimônias celebradas pelas classes trabalhadoras tornavam-se tão formalizadas e comemoradas como aquelas das classes médias e altas” (Weeks, Jeffrey, *The World We Have Won*, op. cit., p. 36).

⁴² A parte, que é o órgão sexual, define e toma o lugar, desta maneira, do todo, ou seja, do “sexo” e da própria pessoa, de modo que não é o órgão sexual que se “possui”, mas a pessoa em si mesma. Assim, a sequência em questão traz à tona a força simbólica atrelada aos mecanismos de privatização do corpo feminino abordados por Sedgwick, em que um objeto de troca simbólica comum aos homens mascara-se como objeto de posse de um só (cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 59). Para uma discussão das relações de troca simbólica de mulheres entre homens e dos mecanismos que permeiam a constituição de seu status como objeto deste tipo de troca, ver: Rubin, Gayle. *The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex*. In: Reiter, Rayna R. (ed.). *Toward and Anthropology of Women*. Nova Iorque: Monthly Review Press, 1975, especialmente pp. 169-177.

⁴³ Não deixa de ser interessante como a construção da sequência retira a carga erótica que geralmente se propõe quando se apresenta, no cinema, relações sexuais nesta posição.

de que em breve chegaria ao orgasmo. O orgasmo de Jan não é mostrado, o que confirma mais uma vez que não é primordialmente sobre prazer que trata a sequência. Isto, contudo, não significa que seu orgasmo não deva ser sugerido, como é, pois a sugestão do orgasmo masculino reifica a construção de que a relação sexual concebida primordialmente a partir dos órgãos genitais concluiu-se, instaurando a possibilidade de realização de sua função reprodutiva.

Findo o ato sexual, Jan se recompõe rapidamente e deixa o banheiro, não sem antes dizer à Bess que há sangue em seu vestido. Assim como a dor durante a penetração, a menção ao sangue no vestido aparece como um clichê que reitera a virgindade perdida de Bess. Apesar disso, a menção ao sangue não fala apenas de sua “pureza” ou inexperiência sexual, necessárias à sua respeitabilidade local⁴⁴. Ela alude mais uma vez à aliança que se estabelecera e se consumara ali mesmo, pois como lembra Michel Foucault, o sangue “é uma realidade com função simbólica”, constituindo-se, por muito tempo, em “um elemento importante nos mecanismos do poder, em suas manifestações e rituais”⁴⁵. A partir da referência a ele torna-se possível, então, atribuir um novo significado às cores do ambiente, onde o vermelho e o branco aludem ao sangue derramado durante o desvirginamento, simbolizando a transformação de Bess à sua nova condição de mulher casada. Tal condição é admirada por ela no espelho, antes de também deixar o aposento e dividir com Dodo o seu feito⁴⁶.

Foucault conta que, até o final do século dezoito, as práticas sexuais europeias eram reguladas por alguns códigos, formulados pelas igrejas e pelos Estados, que fixavam os limites entre o lícito e o ilícito no interior do casamento. Este foi um período em que as relações entre os cônjuges estiveram sobre intensa prescrição e regulação. De acordo com o autor, “as proibições relativas ao sexo eram, fundamentalmente, de natureza jurídica. A ‘natureza’, em que às vezes se apoiavam, era ainda uma espécie de direito”⁴⁷ que estabelecia os termos da *aliança legítima* naquele momento. A profusão de discursos sobre

⁴⁴ De acordo com Weeks, especialmente entre os membros da classe trabalhadora do noroeste europeu, até a década de 1970 a contenção sexual era um elemento fundamental para que uma pessoa fosse considerada “respeitável” no interior de sua comunidade, mesmo após o casamento (cf. Weeks, Jeffrey, *The World We Have Won*, op. cit., p. 28).

⁴⁵ Foucault, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001, p. 138.

⁴⁶ Sobre o qual Dodo já se dera conta, pois encontrara Jan saindo do banheiro e vira Bess lavando o vestido em seu interior.

⁴⁷ Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., p. 39.

a sexualidade⁴⁸ que ocorreu no século dezenove teve sobre este sistema normativo dois efeitos. O primeiro foi que o que hoje se entende como casal heterossexual deixou de ser o foco de atenção. As regras da aliança, baseadas na monogamia, permanecem, mas fala-se cada vez menos de sua sexualidade, que assume um caráter “regular”. Em segundo lugar, são as sexualidades “periféricas” (como as das históricas, das crianças “precoces”, dos “loucos”, dos criminosos e dos que foram chamados homossexuais) que começam a ser escutadas e interrogadas, deixando de ocupar o lugar indistinto em que antes se situavam no rol dos pecados “contra a natureza”, destacando-se perante as outras práticas condenadas e transformando-se no ponto de referência a partir do qual a sexualidade “regular” se distingue enquanto tal⁴⁹.

É em torno destes dois efeitos que Foucault define o *dispositivo de aliança* e o *dispositivo de sexualidade*. Por dispositivo de aliança, o autor compreende “um sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens”⁵⁰. Neste momento do filme, o casamento e o sexo parecem estabelecer-se para Bess e para os demais membros da *Kirk* claramente nos termos deste dispositivo, ou seja, de uma aliança regulada por um sistema de regras da igreja que define o permitido e o proibido no interior do matrimônio monogâmico entre um homem e uma mulher, de modo a garantir a reprodução de suas relações e a manter a lei que o rege a partir do vínculo que se estabelece entre parceiros sexuais de status definido⁵¹.

De acordo com Foucault, este sistema tem em comum com o dispositivo de sexualidade a articulação com os parceiros sexuais, mas de um modo qualitativamente diferente, pois para o dispositivo de sexualidade não se trata mais do vínculo que os parceiros mantêm entre si com vistas à reprodução do corpo social, mas sim “[d]as

⁴⁸ Para Foucault, a constituição de homens e mulheres como sujeitos remete tanto à individualidade quanto à sujeição (cf. Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., p. 60). No século dezenove, diz ele, a sexualidade torna-se “a chave da individualidade: ao mesmo tempo, o que permite analisá-la e o que torna possível constituí-la” (Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., p. 137). “O que é designado como ‘o sujeito’”, diz respeito, então, às formas e às modalidades “da relação consigo através das quais o indivíduo se constitui e se reconhece como sujeito”. (Foucault, Michel, *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2001, p.11). Deste modo, nas palavras do autor, “a sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede de superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder” (Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., p. 100).

⁴⁹ Cf. Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., pp. 38-41.

⁵⁰ Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., p. 100.

⁵¹ Cf. Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., p. 101.

sensações do corpo, [d]a qualidade dos prazeres, [d]a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam”⁵², e que fazem com que o corpo seja intensificado e valorizado “como objeto de saber e como elemento nas relações de poder”⁵³.

Apesar de distintos, estes dois dispositivos estão, de acordo com Foucault, profundamente imbricados, uma vez que o dispositivo de sexualidade teria se instalado em torno do dispositivo de aliança por intermédio da família:

a célula familiar, assim como foi valorizada durante o século XVIII, permitiu que, em suas dimensões principais – o eixo marido-mulher e o eixo pais-filhos – se desenvolvessem os principais elementos do dispositivo de sexualidade (o corpo feminino, a precocidade infantil, a regulação dos nascimentos e, em menor proporção, sem dúvida, a especificação dos perversos). Não se deve entender a família, em sua forma contemporânea, como uma estrutura social, econômica e política de aliança, que exclua a sexualidade ou pelo menos a refreie, atenuando tanto quanto possível e só retenha dela as funções úteis. Seu papel, ao contrário, é o de fixá-la e constituir seu suporte permanente. Ela garante a produção de uma sexualidade não homogênea aos privilégios da aliança, permitindo, ao mesmo tempo, que os sistemas de aliança sejam atravessados por toda uma nova tática de poder que até então ignoravam. A família é o permutador da sexualidade com a aliança: transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo de sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança⁵⁴.

Assim, aliança e desejo se colonizam mutuamente a partir da família. É exatamente este processo, e os problemas que dele se originam, que *Breaking the Waves* deixa ver por meio do casamento de Bess e Jan. Quando Bess pede a Jan que a “possua” no banheiro, sem nem saber o que fazer ou o que esperar, ela nada mais quer que consumir a aliança que fizeram perante Deus e os demais membros da *Kirk*, realizando, dessa maneira, o prescrito pela lei. A lei, contudo, não diz que o casal deve consumir o casamento ainda durante a festa, de modo que, mesmo ao cumprir sua “obrigação” como esposa, Bess o faz interpretando a lei à sua maneira, sugerindo já a problemática presença do desejo no interior da aliança⁵⁵, presença esta realçada pelos tons quentes presentes no ambiente e que marcadamente se contrapõem aos tons claros predominantes no salão onde se dá a festa do casamento. Neste sentido, a aliança que Bess e Jan consomem no banheiro já não é aquela regida inteira e exclusivamente pela lei. A partir dela, Jan é quem tratará de incitar nela o desejo e o prazer que advêm da experiência da sexualidade, de um modo que faz lembrar os

⁵² Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., p. 101.

⁵³ Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., p. 102.

⁵⁴ Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., pp. 101-102.

⁵⁵ Um desejo que tem tanto o marido como objeto quanto a si mesma, uma vez que é por intermédio da prática sexual que ela se lança à idade adulta.

ideais de casamento “igualitário”⁵⁶ que passaram a circular na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos a partir da década de 1920 e que anunciavam a modernização da moral sexual vitoriana no interior das relações institucionalizadas entre homens e mulheres. Entretanto, de acordo com Weeks,

o ideal da harmonia sexual no interior do casamento, frequentemente tido como a base da espiritualidade do amor sexual, teve uma longa história e, desde os anos 1920, advogados apaixonados (...), mas a paixão da defesa de códigos sexuais mais brandos sinalizava, ela mesma, a natureza da oposição esperada na cultura como um todo. [Até o fim dos anos 1960,] os códigos sexuais continuaram extremamente conservadores, baseados na contenção e na abstinência⁵⁷.

Ora, contenção e abstinência também parecem estar na base da moralidade ascética da *Kirk* construída pelo filme de Lars von Trier. Deste modo, a incitação da sexualidade de Bess por Jan já poderia trazer tensões em relação aos valores professados pela igreja, valores que são, até certo ponto⁵⁸, compartilhados por ela. Contudo, se se tratasse apenas disso, o conflito entre a lei e a sexualidade ficaria circunscrito ao relacionamento do casal e à constituição de suas subjetividades, algo que esbarraria na imensa vontade e capacidade de Bess em aquiescer à vontade do marido. O que *Breaking the Waves* faz, então, é ampliar as fronteiras potenciais deste conflito por intermédio dos desdobramentos do acidente que paralisa Jan. A paralisia de Jan simboliza, então, não apenas o estancamento de um processo particular do casal em direção à ordem do desejo no interior da aliança, mas o impedimento de se desprezar a capacidade de resistência da lei em se deixar colonizar pelo desejo, o que, como sugerido por Foucault, acaba por impor-lhe limites⁵⁹.

A partir disto, é possível perceber que o filme elabora esta colonização mútua por meio de dois momentos diferentes que dão conta dos movimentos de avanço da ordem do desejo e de resistência da lei. Assim, durante o primeiro momento, tem-se a instauração da ordem do desejo no interior da ordem da aliança por meio da construção do casal e de sua

⁵⁶ O casamento “igualitário” (*companionate marriage*), amplamente ancorado na disseminação de técnicas contraceptivas, referia-se às “uniões nas quais os esposos controlavam intencionalmente sua fertilidade e abraçavam um ideal igualitário moderno. Jovens companheiros rejeitavam os modelos familiares patriarcais e concebiam o casamento como uma parceria mútua entre os esposos, delimitada mais por obrigações românticas que econômicas e comprometida com a satisfação das necessidades emocionais e sexuais de cada um” (Davis, Rebecca L. “Not Marriage At All, but Simple Harlotry”: The Companionate Marriage Controversy. *The Journal of American History*, Vol. 94, No. 4, 2008, p. 1140).

⁵⁷ Weeks, Jeffrey, *The World We Have Won*, op. cit. p. 37 e p. 38.

⁵⁸ Na medida em que Bess, ao reforçar os vínculos que mantém com o marido pela atribuição de uma dimensão espiritual à realização do amor sexual (conferindo, assim, qualidades ao relacionamento do casal que não são compreendidas pelos demais membros de sua família e comunidade), aproxima-se mais do ideal de harmonia no casamento abordado por Weeks do que da moralidade ascética da *Kirk*.

⁵⁹ Cf. Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., pp. 103-104.

relação, tendo como contraponto ao avanço do dispositivo de sexualidade a tensão que se estabelece entre os valores da *Kirk*, que representam a lei, e os valores dos forasteiros, que representam a ordem do desejo. Este momento se inicia já na primeira sequência do primeiro capítulo, *Bess gets married*, e se encerra quando Bess dá vazão às suas emoções e pede a Deus que traga Jan para casa durante o capítulo *Life alone*. De uma sequência à outra, passando pelo casamento, a festa, a lua de mel e o distanciamento físico dos amantes, este momento se encerra propondo o predomínio da ordem do desejo no interior da aliança por meio do apego de Bess a Jan.

Opondo-se a tal predomínio, é durante o segundo momento que a resistência à colonização do dispositivo de aliança pelo de sexualidade é construída mais fortemente pelo filme, algo que se dá principalmente a partir dos desdobramentos do jogo mágico⁶⁰ que se estabelece entre Bess e Jan após o acidente na plataforma de petróleo. O segundo momento estrutura-se, então, em torno de três partes. A primeira delas constrói o acidente e o início da recuperação de Jan como um período em que há um retrocesso do desejo no interior do casamento dos protagonistas e a consequente reaproximação de Bess com a igreja. Nesta parte do filme, mostrada a partir do acidente em *Life Alone* e durante *Jan's Illness*, o impedimento à realização do amor sexual leva a uma reconfiguração da relação do casal em que se estabelece o predomínio da lei sobre o desejo.

A vontade de Jan em libertar Bess de sua invalidez reinstaura a possibilidade da realização do desejo nesta configuração por meio de uma tentativa de desvinculação entre prazer e aliança, o que esbarra nos preceitos morais interiorizados por ela. É principalmente na parte mostrada em *Doubt* e *Faith*, a segunda deste momento, que a resistência da lei em deixar-se colonizar pelo desejo é construída a partir do conflito interno de Bess e da “desrazão” que permeia o jogo mágico que se estabelece entre os amantes, fazendo com que a autonomização do desejo em relação à aliança seja construída como “loucura”. Assim, os amantes são lançados no “desatino” que leva ao fracasso da tentativa de Jan em

⁶⁰ Por jogo mágico, compreende-se aqui a relação, permeada pela magia, que se estabelece a partir de Jan e Bess e por intermédio da qual o sacrifício de Bess é oferecido eficazmente a Deus em troca de sua graça – tanto para o benefício de Jan, que em sua decorrência se cura, quanto para Bess, em sua trajetória ascendente ao reino dos céus. Tal jogo mágico contrapõe-se, neste sentido, à concepção racional-ascética da *Kirk* de destino, pois implica na possibilidade de interferência humana sobre a vontade divina, algo que, sob seu ponto de vista, apareceria como superstição. Desde o momento da morte de Bess até a sequência final do filme, quando ocorre a confirmação de que fora aceita no reino dos céus, esta concepção de destino, que também implica no desconhecimento humano sobre sua salvação, é parcialmente restaurada.

libertar a esposa e ao rompimento definitivo de Bess com o ascetismo religioso de sua comunidade.

A ruptura definitiva de Bess com o ascetismo da *Kirk* é construído durante a terceira e última parte deste momento, mostrada durante o capítulo *Bess' sacrifice*. É também durante esta parte do filme que a punição da lei à “desrazão” dos amantes é ressignificada quando, no epílogo, depois de ser salvo pelo sacrifício de Bess, Jan impede que ela seja condenada ao inferno. A redenção mágica dos amantes problematiza o domínio da lei sobre o desejo, propondo, desta maneira, sua presença limitada no interior da lei.

Em termos gerais, ambos os momentos focam-se no comportamento sexual de Bess e na influência que Jan exerce sobre a esposa. Consumada a aliança, os termos das relações sexuais do casal modificam-se consideravelmente em direção a uma ampliação da experiência corporal, de modo a que as relações sexuais deixem de compreender primordialmente seus órgãos sexuais, como ocorrera durante a festa de casamento, para englobar, assim, outras partes de seus corpos. Isto fica visível nas sequências que mostram a lua de mel do casal e que constroem o desenvolvimento de sua vida sexual como uma progressão que tem como ponto inicial a ignorância de Bess em relação ao corpo de Jan e às sensações de seu próprio corpo e como ponto final o seu primeiro orgasmo.

Dessa maneira, as relações sexuais que são vistas em *Life with Jan* tornam-se qualitativamente diferentes daquela que consumara a aliança. Isto não significa dizer que, nesta economia sexual apresentada pelo filme, aquela fosse dispensável, pois como defende Foucault, o dispositivo de sexualidade coloniza o de aliança desde seu interior, instalando-se ao seu lado e com ele coabitando as relações familiares⁶¹. É exatamente por isso que não deve causar nenhum estranhamento a presença de referências à vida religiosa de Bess durante as sequências que mostram a crescente intimidade do casal, pois a instauração da ordem do desejo não suprime a ordem da aliança, mesmo quando o desejo parece tornar-se preponderante. Apenas quando se coloca a possibilidade de rompimento entre estas ordens, por intermédio da desvinculação da esfera erótica da esfera religiosa, é que o conflito entre as duas ordens ganha pleno sentido.

Como apontado anteriormente, é por intermédio de Jan que a sexualidade de Bess é incitada. Como forasteiro que é, é ele quem simboliza a presença do desejo no interior do casamento e quem redireciona as relações sexuais do casal para o domínio de sensações

⁶¹ Cf. Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., p. 102.

corporais mais abrangentes. No quarto em que passam a lua de mel, a sequência que dá início ao que é mostrado da lua de mel do casal começa de maneira similar à do banheiro. Contudo, quem se despe é Jan, e por completo, colocando todo seu corpo em cena. Bess, que segue vestida de noiva sentada num canto do aposento, parece surpresa pela atitude do marido e com sua primeira visão de um corpo masculino nu, mostrando-se curiosa com o que o casamento acabara de lhe proporcionar⁶². A câmera mostra seus olhos dirigirem-se ao pênis de Jan, a que se segue um sorriso de satisfação. Ele, por sua vez, ao perceber-se olhado intensamente por ela, se exhibe debochado, chacoalhando-se para que ela o admire. O olhar de Bess sugere e valida, dessa maneira, a potência sexual do marido, algo que é reiterado pela cena seguinte. Contudo, vale atentar aqui para a diferença que se estabelece já neste momento entre uma e outra sequência, pois o pênis já não é mais o órgão que consuma a aliança, mas o que satisfaz, passando a simbolizar o prazer no interior do casamento.

Sentados na cama, ela começa a explorar o corpo de Jan, tocando-lhe o peito nu suavemente. Seus olhos estão fixos no órgão sexual dele, mas sua mão se detém sobre sua barriga, como se avançar fosse uma ousadia. Novamente sem qualquer tipo de pudor, é ele, então, quem pega sua mão e a repousa sobre o órgão, enquanto a câmera deixa ver como os pelos pubianos emolduram seu pênis “inevitavelmente flácido”⁶³. A câmera se volta

⁶² De acordo com Weeks, em um regime de contenção sexual, como o da *Kirk*, “a timidez, as inibições e, com frequência, uma desejada ignorância eram comuns, tanto entre homens quanto entre mulheres (...). Por vezes, a falta de conhecimento professada demonstrava uma estratégia necessária, especialmente para as mulheres. A ignorância poderia constituir-se em uma parte necessária do saber, um aspecto essencial de uma identidade generificada aceitável, uma vez que ‘a ignorância implicava pureza moral, inocência e respeitabilidade’” (Weeks, Jeffrey, *The World We Have Won*, op. cit., p. 37 apud Fisher, Kate. *Birth Control, Sex and Marriage in Britain 1918-1960*. Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 2006, p. 27).

⁶³ Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art*. Nova Iorque: D.A.P., 2005, p. 206. Se fosse possível ver o pênis de Jan ereto, o que ele projetaria seria prazer e não outra coisa, mas é exatamente neste ponto que a construção filmica dos corpos e do sexo encontra fronteiras bem consolidadas. Amos Vogel conta que, mesmo com o que ele chama de “superação do tabu puritano da nudez pelo cinema”, iniciada especialmente a partir do final da década de 1960 pelas vanguardas escandinavas e estadunidenses, a apresentação de pelos pubianos e de pênis ainda era rara em meados da década de 1970, e até a nudez feminina frequentemente permanecia dissimulada por ângulos que fingiam mostrar o que na realidade escondiam (cf. Vogel, Amos, *Film as a Subversive Art*, op. cit., pp. 202-207). Com o tempo, partes dos corpos, como os seios, e de relações sexuais passaram a ser mostradas com mais frequência por cinemas ditos “comerciais”, mas isto se deu a partir de algumas estratégias bastante específicas e que apenas tornaram a sugestão do sexo mais gráfica. Desse modo, a apresentação do pênis ereto e do momento da penetração (de qualquer natureza) permaneceu majoritariamente encerrada no que se convencionou chamar de cinema “hardcore” ou “pornográfico”, supostamente produzido para um público predominantemente masculino, heterossexual ou gay (cf. Vogel, Amos, *Film as a Subversive Art*, op. cit., p. 219), ainda que filmes como *Império dos Sentidos* (*Ai no korîda*, Nagisa Oshima, 1976) e *Diabo no corpo* (*Diavolo in corpo*, Marco Bellocchio, 1986) tenham problematizado os limites entre o erótico e o “pornográfico” ao mostrar os pelos pubianos dos amantes, o pênis ereto em detalhes (principalmente durante as cenas de sexo oral presentes em ambos os filmes) e a penetração (como

novamente para o rosto de Bess, que entre risinhos, sopros e suspiros, balança a cabeça positivamente, aprovando-o. O exame que acabara de realizar vincula a potência do pênis de Jan com a possibilidade de seu próprio prazer, uma vez que, visivelmente flácido ou não, o pênis de Jan é algo que ela pode tocar, conhecer e com que pode brincar. O riso nervoso no qual ela se lança expressa, então e ao mesmo tempo, embaraço e excitação. Neste momento, ainda que sua inexperiência sexual esteja amparada pelo preceito religioso da abstinência e da contenção, o sexo no interior do casamento se apresenta nos termos de uma abertura em direção ao novo, o amor sexual.

Diferente do caráter que tinha a relação sexual construída na cena do banheiro e que se mantinha ao mostrar o olhar fixo de Bess sobre o pênis de Jan durante a primeira sequência da lua de mel do casal, o que se passa em seguida propõe que a experiência da sexualidade engloba todo o corpo, que se torna a sede de sensações antes nunca experimentadas por Bess. Assim, o momento que reitera a presença da ordem do desejo no interior do casamento ocorre quando Jan belisca o bico de seu seio e Bess reage como se estivesse experimentando algo inteiramente diferente e inusitado ao senti-lo enrijecer-se,

ocorre no filme de Nagisa Oshima, cujas imagens também se dedicam a explorar não apenas o pênis, mas também o órgão sexual feminino, tanto em sua exterioridade, quanto em sua interioridade). De qualquer maneira, a visão do pênis flácido de Jan traz à tona a contradição que permeia este tipo de imagem: se, por um lado, a recusa em se mostrar o pênis ereto deixa à imaginação a tarefa de projetar sua potência, o que pode fazer com que esta seja exacerbada pelo espectador, imagens de pênis flácidos sugerem o contrário, podendo assumir, neste sentido, um caráter desmistificador de todo o simbolismo atrelado ao membro. A reação de Bess nesta sequência e as referências ao pênis ereto de Jan que aparecerão mais tarde (primordialmente na forma de diálogos) parecem tentar neutralizar esta contradição, sugerindo a potência sexual de Jan mesmo quando ela não é mostrada.

deixando claro ao espectador que são as sensações do corpo, suas dores e seus prazeres que estão em jogo.

A relação sexual que é mostrada em seguida a esta cena é a primeira em que ela parece ter algum prazer, sendo esta justamente a única vez em que os corpos dos amantes aparecem por inteiro, unidos em um plano geral, em frente da câmera.

Vale atentar para o posicionamento da câmera nesta sequência, que deixa ver a relação sexual sem que sejam mostradas partes dos órgãos sexuais dos amantes, que ficam encobertos pelas sombras. Aqui, contudo, as maneiras convencionais de se mostrar o sexo no cinema colaboram para a proposição de que a sexualidade envolve todo o corpo. As sensações corporais são propostas, como ocorrera durante a cena no banheiro, por meio da aproximação da câmera em direção ao rosto de Bess, que é convertido em foco de expressão do que a câmera não pode e não consegue mostrar. Assim, são as expressões faciais dela que sugerem, mesmo à distância, a presença do desejo no casamento.

Há de se dizer que para Bess não parece haver, neste momento, contradição entre sexualidade e religião, uma vez que sexo e casamento estão interligados e a experiência de um só se dá tendo o outro como pré-requisito. Para ela, este conjunto tem como resultado o amor sexual, que na sua concretude se apresenta como uma graça e um desígnio divinos pelos quais faz questão de agradecer e teme perder. Apesar disso, o relacionamento com Jan tem sobre ela um efeito inesperado e que se relaciona com aquela solidão tipicamente

protestante de que fala Weber⁶⁴. Quando Jan, para quem aparentemente a vida sexual combate a solidão, pergunta-lhe com quem ela conversava, Bess é mostrada apoiada em um banco da capela “dialogando” pela primeira vez com Deus. A sequência propõe, assim, o seu relativo isolamento íntimo⁶⁵, isolamento este que é visto dissolver-se quando, durante a relação sexual, ela agradece a Deus e a Jan pelo amor que compartilha com ele.

Chegar ao orgasmo, contudo, requer mais que o proporcionado por esta primeira experiência do amor sexual. Para Bess, requer um tipo de descontrole alcançado apenas quando em face de um medo da morte forte o suficiente para despertar-lhe um desejo de vida que a faz sair de si mesma. As sensações de liberdade, força e controle propostas pela imagem do casal que enfrenta o vento à beira do penhasco cedem em face da brincadeira inconsequente de Jan, que finge lançá-la em um voo em direção ao mar. No interior do pequeno depósito onde se refugiam, as primeiras reações de Bess remetem à decepção e ao desespero, perante as quais Jan se mostra perplexo. A brincadeira de Jan desencadeia, assim, o turbilhão de emoções que alimentará a relação sexual que se dá em seguida, ali mesmo, no depósito. Em termos de desejo sexual, a breve sequência propõe uma ânsia e uma urgência que não se repetirão durante todo o filme, justificando, dessa maneira, a chegada de Bess ao clímax sexual. Deste modo, a ideia de que o orgasmo, por envolver um conjunto de sensações intensas e únicas, ao mesmo tempo inquestionáveis e inexprimíveis, seja capaz de lançar o ser humano em um momentâneo estado de perda de si mesmo cuja experiência só pode ser comparada à de uma *pequena morte em vida* reaparece em *Breaking the Waves* por meio da construção do orgasmo de Bess, pois como aponta Amos Vogel, o orgasmo é um acontecimento perturbador e anárquico, “um momento de total autocapitulação pela dissolução [do eu] no ser amado e, em consequência, no mundo”⁶⁶.

⁶⁴ De acordo com Weber, a solidão típica do asceta protestante seria ocasionada pela interpretação da doutrina a partir da qual se toma como intransponível a distância entre Deus e os homens e desvaloriza-se tudo o que se refere à criatura (cf. Weber, Max, *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*, op. cit., p. 96).

⁶⁵ O que explicaria, inclusive, porque Dodo sabe tão pouco a respeito de Jan antes do casamento. Há de se atentar, contudo, para que o isolamento íntimo de Bess não se refere a Deus – cuja distância em relação a ela fora transposta por intermédio de seus “diálogos” –, mas aos demais membros de sua comunidade, o que faz com que sua solidão não seja tão radical como aquela descrita por Weber. A maneira como Bess se relaciona com a divindade não segue, assim, completamente os preceitos protestantes. Por causa disto, ainda que notadamente cristão, o Deus concebido por Bess não é exatamente o Deus da *Kirk*, o que fica marcado pelo sotaque italiano que ela empresta à sua voz.

⁶⁶ Vogel, Amos, *Film as a Subversive Art*, op. cit., p. 219.

A aproximação de Bess com o mundo que se dá primordialmente por intermédio do gozo, tanto erótico quanto estético⁶⁷, marca a presença da ordem do desejo no interior da aliança e o início de seu distanciamento para com a religião. O gozo, neste sentido, não aparece como algo que deve ser reprimido por si mesmo e sem mais, como indica o questionamento da hipótese repressiva realizado por Foucault⁶⁸, nem porque se apresenta como uma possibilidade de redenção alternativa à da ascética protestante, como sugere Weber⁶⁹. Em relação à ética protestante, o gozo aparece como um perigo dada a sua ligação com as coisas do mundo; no limite, por meio dele, a vida, a morte, a dor e o prazer dessacralizam-se, tornam-se por demais humanos para que a racionalidade protestante, na qual tudo se origina e só tem sentido em Deus, sustente-se. É justamente por isso que a lei resiste e tenta impor seus limites. O que se dá em *Breaking the Waves* a partir do orgasmo de Bess começa a elaborar tal resistência pelo reforço da ética racional-ascética da *Kirk* a partir do estabelecimento do lugar subalterno ocupado pelas mulheres no interior da comunidade religiosa e pela desvalorização e controle das emoções que poderiam levar Bess a distanciar-se moralmente da igreja.

⁶⁷ Proposto pela sequência que mostra o casal no interior de uma sala de cinema, em que Jan aparece absolutamente encantado pela reação de Bess ao assistir, boquiaberta, o filme de Lassie. Além disso, a sequência sugere que a experiência do cinema também é uma novidade para Bess, algo com a qual ela tem contato apenas por causa do marido. Há, sem dúvida, algo de paternalista nesta construção, uma vez que o gozo só chega à Bess mediado por Jan. Mais tarde ele dirá a Dodo que Bess quer tudo, mas este tudo não faz referência ao mundo na sua totalidade (o que por certo seria uma impossibilidade), mas àquele que ele conhece e pode oferecê-la. O gozo e o mundo aparecem, neste sentido, como algo acessível ao feminino apenas quando mediado pelo masculino.

⁶⁸ Cf. Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., pp. 15-18.

⁶⁹ Cf. Weber, Max, *Rejeições religiosas do mundo e suas direções*, op. cit., pp. 396-400.

O perigo de tal distanciamento é anunciado durante a fala de um dos fiéis durante o culto, que alerta para a existência de membros que estariam preparados para voltar-se para o mundo em vez de fugir dele. Completamente absorta em seus próprios pensamentos, Bess não parece se dar conta de que o recado poderia dirigir-se a ela, algo que não escapa à percepção de sua mãe, que lhe lança olhares preocupados. Apesar de seu aparente alheamento, ao fim do rito, ela reclama que as mulheres não podem se manifestar durante o culto para o avô, afirmando que tal impedimento seria uma estupidez⁷⁰. Como se o que acabara de ouvir fosse um disparate, a resposta exasperada do ancião reinstaura e justifica o impedimento: “Segure sua língua, *mulher*”⁷¹. A sequência dá início à caracterização da *Kirk* como uma instituição sexista por restringir a participação de mulheres em ritos religiosos como cultos e sepultamentos, ao mesmo tempo em que sugere que, no interior da igreja, Bess é impedida de se expressar.

Tal impedimento é elaborado de forma mais incisiva quando ocorre o distanciamento físico entre Bess e Jan. A volta de Jan ao trabalho anuncia um período de intenso sofrimento para ela, durante o qual seu personagem é caracterizado com maior complexidade.

A proximidade da partida do marido faz com que Bess comece a dar sinais de “instabilidade emocional”. Sua dificuldade em controlar-se emocionalmente e guardar para si mesma seus sentimentos faz com que sua mãe diga que *comete histerias*, que seriam oriundas de sua incapacidade de lidar com o sofrimento. Para Josef Breuer e Sigmund Freud, o desencadeamento dos sintomas histéricos seria consequência de uma inaptidão em se processar psicologicamente o sofrimento físico ou emocional, fazendo com que o mesmo seja transferido para o inconsciente sob a forma de recalque e substituído por um conjunto

⁷⁰ Na *Kirk*, foi permitida a participação das mulheres nos Conselhos dos Anciãos em 1966, a ordenação como ministras em 1968 e a participação nos cultos como leitoras em 1970 (cf. The Church of Scotland. *Full text of all Acts 1931 to 2013*. Disponível via URL em: http://www.churchofscotland.org.uk/_data/assets/pdf_file/0018/4239/Acts_2013_for_printing.pdf, p. 31, p. 33 e p. 37; acessado em 29 de novembro de 2013). Dessa forma, em se tratando da *Kirk*, o impedimento do uso público da palavra pelas mulheres que aparece no filme estaria fazendo referência a um momento anterior a 1970 ou à situação das mulheres no interior da *Kirk* Independente até os dias atuais. Outros elementos narrativos (como os figurinos, os carros, a trilha sonora da abertura dos capítulos e até mesmo a citação ao personagem da cadela Lassie que aparece na sequência imediatamente seguinte à da reclamação de Bess) sugerem, entretanto, que a história se passe em algum momento entre o início da década de 1960 e meados da década de 1970, não sendo possível identificar com precisão quando ela acontece.

⁷¹ Grifos meus.

variado de sintomas físicos⁷². Se vulgarmente a histeria é associada à instabilidade e ao descontrole emocional femininos, tal como aparece na referência da mãe de Bess em *Breaking the Waves*, os casos analisados por estes autores sugerem que é exatamente uma tentativa excessiva em controlar-se em momentos que se tornam traumáticos o que desencadeia os sintomas histéricos, que acabam por tornarem-se símbolos destes momentos⁷³. Neste sentido, Bess não pode ser caracterizada como histérica, pois seu comportamento em nada sugere que lida com suas emoções por meio do recalque. Ao contrário, ela as expressa intensamente. Mesmo seus “diálogos” com Deus podem ser vistos inicialmente como um mecanismo psicológico, a partir do qual ela tenta realizar a mediação entre seus desejos e as demandas de seu contexto, geralmente tentando aproximar sua experiência da visão de mundo fornecida pela igreja. A ameaçadora voz de Deus que ela interpreta em frente às câmeras toma, com frequência, o lugar da voz de sua comunidade religiosa, seus preceitos e sua moral, pois como afirma Émile Durkheim, “Deus não é senão a expressão figurada da sociedade”⁷⁴ da qual o fiel é membro.

Contudo, é justamente porque seu comportamento é incontido que ele se torna problemático sob a ótica de sua mãe, que o vê como irracional porque denuncia seu apego ao mundo por intermédio de seu apego a Jan. Ela cobra da filha que se porte como as outras mulheres da comunidade, que se resignam frente à ausência dos maridos que vão trabalhar no mar ou nas plataformas de petróleo, sugerindo que em nada ela se difere delas. A partir da fala da mãe de Bess, fica sugerida não apenas a necessidade de superação do sofrimento pelo controle das próprias emoções, origem do comportamento contido e ensimesmado tido como apropriado aos membros da *Kirk*, mas também a ideia de que o casamento, concebido a partir da experiência das outras mulheres da comunidade, não serve de remédio à solidão. Ao contrário, naquele contexto, a vida de casada requer que as mulheres aprendam a viver sós. Além da ausência ocupacional masculina própria ao entorno, a necessidade de resignação frente à solidão é reiterada pela suposta viuvez de todos os demais membros da família, uma vez que, além da prematura viuvez de Dodo, nada se sabe da avó nem do pai

⁷² Cf. Breuer, Josef; Freud, Sigmund. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar (1983). In: Freud, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, Volume II*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, pp. 43-47.

⁷³ A este respeito, ver especialmente: Freud, Sigmund. Caso 2: Sra. Emmy Von N., idade 40 anos, da Livônia. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, Volume II*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 124.

⁷⁴ Durkheim, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 234.

de Bess. Por meio do conflito com a mãe, que reprime severamente as emoções da filha, revela-se, então, que Bess já fora internada em uma instituição para doentes mentais e que a família voltaria a interná-la caso acreditasse ser necessário. A informação, somada à percepção de Dodo de que Bess é suscetível, manipulável, fraca e que precisa de sua proteção por não ser “certa da cabeça”, reelabora o caráter infantil de Bess em termos de um “distúrbio psicológico”, ainda que este não possa ser apropriadamente identificado à histeria⁷⁵.

A visão de Jan a respeito da esposa aparece como um contraponto importante à da família de Bess. A maneira como Bess expressa seus sentimentos não constitui para ele um problema. Mesmo quando Bess se desespera no campo de pouso pouco antes de sua partida, manifestando sua dor de forma violenta, Jan se junta a ela e a imita, deixando claro que reconhece seus sentimentos, que os compartilha com ela e a apoia. A cena em questão é talvez a mais significativa no que se refere à construção do relacionamento de Jan e Bess antes do acidente, pois a partir dela é possível perceber que Jan não tenta impor a Bess um modo de ser, tal qual o fazem sua mãe e Dodo. Ao contrário, ele tenta comunicar-se com ela da maneira como ela o faz, lidando com a dor da separação da maneira como ela a manifesta, sem tentar contê-la ou desvalorizá-la. O personagem de Jan se apresenta, neste momento do filme, como um ponto de fuga para Bess, um refúgio contra a pressão exercida por seus familiares que buscam controlá-la ao impor-lhe uma conduta cotidiana que se caracteriza pela desvalorização das emoções e pelo domínio do sofrimento pela sua negação como formas de demonstrar seu comprometimento religioso.

Ao contrário, Jan reconhece e valoriza o desejo de Bess em experimentar o mundo e suas coisas. Ele se deixa encantar por suas reações e se regozija por poder proporcionar-lhe tal contato com o novo. Neste sentido, ele não é apenas apaixonado por ela, mas pelo que pode lhe oferecer. Seu amor por ela é perpassado, então, pela possibilidade de realizar-se enquanto provedor do que a Bess é negado pela condução ascética da vida. Ao reconhecer nela um desejo e uma força que os outros são incapazes de perceber, Jan não acredita de pronto na incrível influência que pode exercer sobre a esposa. Amá-la é criar as

⁷⁵ O que é corroborado pelo relatório do Dr. Richardson, lido pelo tribunal que se reúne para analisar o caso da morte de Bess durante o epílogo do filme, no qual a havia classificado anteriormente à sua morte como imatura, instável e obsessiva. Ao comentá-lo, o médico problematiza o próprio diagnóstico construído em termos de neurose e psicose sem, contudo, fazer qualquer menção à possibilidade de Bess ser histérica. Para ele, Bess se oferecera ao infortúnio por ser excessivamente boa (no caso, ser boa significa relacionar-se sexualmente com outros homens para salvar o marido, atendendo, assim, aos seus interesses e colaborando para sua própria subordinação).

oportunidades para que se satisfaça e se expresse⁷⁶, não manipulá-la como fazem os demais.

Já para Bess, seu relacionamento com Jan a liberta de sua relativa solidão íntima, solidão esta que é restabelecida com o retorno do marido ao trabalho. De volta à casa da mãe, ela passa o tempo esperando pelos telefonemas de Jan e contando os dias para o seu regresso, sentindo-se culpada por querer e precisar tanto de sua presença, principalmente porque os que estão à sua volta são incapazes de compreendê-la. A primeira parte de *Life Alone* mostra, assim, um período em que Bess sofre de uma saudade que lhe parece insuportável. As tentativas das mulheres de sua família em controlá-la apenas exacerbam a saudade que sente por Jan e, neste sentido, esta primeira tentativa de resistência da lei de nada mais serve que dar maior impulso ao distanciamento de Bess para com a igreja e para com seus preceitos morais.

Entregue inteiramente à intensidade de seus sentimentos, a sequência que a mostra gritando sobre os rochedos, sendo atingida pela água das ondas do mar bravio que sobre eles se quebram, apresenta o momento em que Bess cede inteiramente ao desejo que sente por Jan. Visto de costas e com as roupas molhadas, seu corpo confunde-se com os rochedos e, como eles, vai quebrando as ondas. A força da natureza, que agora ela enfrenta sozinha e sem temor, dá forma ao turbilhão de suas emoções. Só o que importa é seu amor pelo

⁷⁶ Assim, se o casamento de Bess e Jan se aproxima, neste momento, daquele ideal de casamento “igualitário”, torna-se claro que o reconhecimento e a realização dos desejos e das necessidades femininas constrói-se, no filme, de maneira tutelada, o que, sob meu ponto de vista, impede que Bess possa ser percebida plenamente enquanto sujeito pelo espectador. A tutela mantém, neste sentido, uma dose de desigualdade como constitutiva deste casamento “igualitário”.

marido, tudo mais perde importância. A sequência seguinte deixa isto claro ao mostrá-la pedindo a Deus que traga Jan de volta para casa, marcando, assim, o completo domínio da ordem do desejo no interior da aliança e o fracasso da religião em evitar que Bess sucumbisse ao seu amor pelo marido.

O acidente de Jan desencadeará uma reviravolta nesta configuração, dando início a um novo momento do filme. Atingido na cabeça por uma tubulação da plataforma, após Terry ter se fingido de morto depois de uma explosão, o acidente de trabalho deixa Jan paralisado por causa de um severo trauma cerebral⁷⁷. Dada a gravidade do acidente, o ocorrido provoca uma mudança substantiva na maneira como Jan trata a esposa. Sua primeira reação é de rechaço, visível desde o momento em que é transferido da plataforma para o hospital quando, ainda no interior do helicóptero, ordena aos gritos que a esposa não o toque. Enquanto se recupera da primeira cirurgia, Jan mergulha em uma sensação geral de impotência, que é manifestada tanto com os amigos, com os quais já não pode trabalhar nem se divertir, quanto com a esposa.

Neste sentido, a paralisia aparece como uma alienação do corpo e da potência masculinas. Como se a possibilidade de obter e dar prazer lhe fosse, assim, negada, o rechaço inicial de Jan para com Bess é construído a partir da recusa do desejo que sente pela esposa. Isto fica marcado pelo pedido que faz a ela para que o visite no hospital com roupas mais largas, uma vez que não quer ver os contornos de seu corpo. A roupa usada por Bess na sequência lhe havia sido presenteada pelo marido antes de sua partida, de modo que a solicitação de Jan propõe uma ruptura com aquele momento da lua de mel do casal. A partir de então, as solicitações de Jan para que Bess se vista de uma ou de outra maneira passam a fazer referência não apenas ao seu posicionamento em relação ao próprio desejo, mas também a uma tentativa de direcionamento do desejo da esposa, apresentando-se como um indicador de seu vínculo com ela e do que espera que faça em relação à sua sexualidade. Assim, como que por uma transferência de um ao outro, a paralisia que impede que Jan controle o próprio corpo se estende à Bess, cuja sexualidade passa a ser manipulada pelo marido. É claro que isto não ocorre imediatamente. Durante seu primeiro período de convalescença, Jan não sofre apenas em decorrência de seus ferimentos, mas pelo sofrimento que causa à esposa. Para ele, sua invalidez não aprisiona apenas a si

⁷⁷ Também no caso de Jan é possível traçar um paralelo entre a bondade e o oferecimento ao infortúnio, uma vez que fora por tentar socorrer o amigo – o único a fazê-lo entre os trabalhadores da plataforma – que ele se acidentara.

mesmo, mas também a ela. Por causa disto, ele recusa todas as demonstrações de carinho da esposa como uma forma de controlar o próprio desejo, uma vez que a paralisia o impede de realizar o amor sexual.

Entretanto, ao se considerar o proposto por Sedgwick sobre a existência de uma dimensão homossocial na constituição do desejo heterossexual masculino, torna-se possível atribuir novo sentido às maneiras como Jan passa a lidar com o próprio desejo e a tratar Bess após o acidente. Este não apenas afeta o relacionamento de Jan com a esposa, mas também se apresenta como um acontecimento que perturba os vínculos que mantinha com os amigos, não apenas porque ocorre em virtude da brincadeira de Terry, mas porque aparta Jan do mundo homossocial em que se ancorava sua masculinidade.

Sedgwick defende que as mulheres, ao circularem no interior da economia erótica dos vínculos estabelecidos entre homens como objetos de troca simbólica, assumem dois status diferentes e separados. O primeiro é o de objeto do desejo heterossexual masculino em si mesmo, entendido pela autora, como já apontado, como o desejo que um homem tem de estabelecer um vínculo com outro, de status superior ao seu, que se dá por intermédio dos corpos das mulheres. Já o segundo é o de propriamente tornar-se o canal por meio do qual estes vínculos se estabelecem, de modo que um homem passa a ser relacionar com outro por intermédio de uma mulher, como se ela assumisse o seu lugar⁷⁸. Importante destacar que, para a autora, com frequência o mundo homossocial masculino não tem seus contornos desenhados primordialmente a partir de relações de irmandade ou camaradagem, mas sim por relações de dominação e subordinação⁷⁹, que podem se tornar especialmente visíveis por meio da trapaça e da traição.

Assim, ao reinterpretar-se a brincadeira de Terry como uma forma de trapaça, não só torna-se possível problematizar a construção de camaradagem que permeia as relações homossociais construídas pelo filme entre Jan e seus companheiros de trabalho, mas

⁷⁸ Cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 38 e p. 57. Em Sedgwick, o status de objeto de troca simbólica aparece atrelado à ideia de que, simbolicamente, as mulheres são propriedade comum de todos os homens e que, ao serem convertidas funcionalmente em canal, ou meio de expressão, de seu desejo homossocial, cria-se a ilusão de que uma propriedade, que segue sendo comum, torna-se pertença de um só homem (cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 59). Este movimento de privatização, vinculado então ao segundo status assumido pelas mulheres no interior da economia dos vínculos masculinos abordada pela autora, é celebrado principalmente por meio do casamento, mas também pela conquista.

⁷⁹ Cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 66. Há, neste sentido, uma possível aproximação entre o proposto por Sedgwick e o proposto por Connell, quando esta última sugere que o sistema patriarcal não se ancora exclusivamente sobre a dominação das mulheres, mas também sobre a dominação de homens por outros homens (cf. Connell, R. W. [Raewyn], *Gender and Power*, op. cit., p. 183).

também perceber o que simbolicamente estava em jogo quando Terry fingiu ter morrido, ou seja, a preponderância do amigo sobre ele e sua tentativa de inverter momentaneamente o lugar simbólico que ocupava em relação a Jan. Até o momento do acidente, este último pode ser visto como ocupando uma posição hierarquicamente superior a dos amigos por ter se casado com Bess, convertida em uma vantagem simbólica que ele possui em relação aos demais homens com quem se relaciona⁸⁰. Que o acidente tenha levado Jan a acreditar que esta inversão convertera-se em um reposicionamento permanente, não somente em relação a Terry, mas em relação a todos os demais homens com quem se relaciona, apresenta-se como um duro golpe à sua masculinidade, desencadeando um processo por meio do qual esta será redefinida de modo a assumir um status inferiorizado.

Neste sentido, ao mostrar o rechaço do desejo que Jan sente pela esposa, o filme começa a mostrar como Bess torna-se, cada vez mais, o canal por meio do qual Jan passa a relacionar-se com os outros homens do enredo e com sua própria masculinidade. Deste modo, é contra ela e não contra Terry que ele se volta depois do acidente e logo após a visita dos amigos ao hospital, assim como será por intermédio de seu corpo, novamente posto em circulação pelo adultério, que ele buscará construir os vínculos que não só redefinam sua masculinidade como inferior à dos demais homens com quem se vincula, mas também por meio dos quais acredita poder incitar a sexualidade da esposa de forma a libertá-la de sua invalidez.

Bess, por sua vez, deixa-se tomar pela culpa, elaborando este momento de extrema adversidade como uma provação divina. As lógicas da culpa e da supremacia dos desígnios divinos estão nela por demais interiorizadas para que não se tornem uma fonte de sentido para o acidente. Este, enquanto um momento de completa desestruturação, faz com que Bess busque conforto e segurança no que lhe é familiar, de modo que a religião emerge como aquilo que é capaz de atribuir sentido ao acidente e indicar qual caminho seguir. A moral religiosa aparece, neste sentido, como aquilo que pode reparar situações de anomia, o *fix* de que falou Harold Garfinkel⁸¹. Assim, ficar ao lado do marido e fazer o que for possível para que melhore tornam-se expressão do quanto o ama e de que é capaz de agir altruisticamente, pois o acidente lhe provara que o tipo de amor que a fizera pedir por seu

⁸⁰ Neste sentido, é possível perceber como a relação de Jan e Bess tem efeitos sobre todos os vínculos homossociais de Jan, não se constituindo apenas como uma maneira de estabelecer novas relações com os homens da comunidade da esposa (cuja masculinidade é construída como hegemônica pelo filme).

⁸¹ Cf. Garfinkel, Harold. *Studies of the routine grounds of everyday activities*. In: _____. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1967, p. 35.

retorno constitui-se em uma forma de egoísmo. A partir deste ponto de vista, de fundo eminentemente religioso, o amor sexual aparece como egoísta porque, dada a sua vinculação com o prazer, busca apenas a própria satisfação, sem qualquer consideração com os demais. Expiar-se da culpa e provar seu amor por Jan exige que seja altruísta para com ele, colocando suas necessidades e seus desejos antes dos seus, ainda que se decepcione com o rechaço do marido. O retorno à religião e o redirecionamento de seus sentimentos pelo marido para um amor que se conforma à solidariedade são simbolizados pela sua participação na Ceia do Senhor, que tem como exigência a total obediência aos mandamentos divinos. A sequência em questão propõe, então, que durante o período da primeira convalescença de Jan há o predomínio da lei sobre o desejo, cuja força fora neutralizada pelo infortúnio.

É neste momento do filme que o personagem de Dodo ganha importância. Enfermeira do hospital que socorre Jan, ela passa a cuidar também dele⁸², ao mesmo tempo

⁸² Em primeiro lugar, o personagem de Dodo (cujo nome de origem grega, Dorothy, significa presente de Deus) alude ao papel dos diáconos. Assim, com sua participação (somada à do ministro e à do Conselho de Anciãos), todas as principais funções eclesiais da igreja presbiteriana fazem-se presentes no filme. Em segundo lugar, o *dodo* (ou dodô, em português) foi um tipo de pombo de grande porte, incapaz de voar, frequentemente encontrado nas Ilhas Maurício até o século dezessete. Segundo Samuel T. Turvey e Anthony S. Cheke, o dodô ocupa um lugar singular no imaginário britânico desde meados do século dezenove, tendo se tornado um ícone da extinção justamente por ter ensejado, no seio da sociedade vitoriana, o debate a respeito da possibilidade da atividade humana ser causa do desaparecimento de espécies animais (cf. Turvey, Samuel T.; Cheke, Anthony S. *Dead as a dodo: the fortuitous rise to fame of an extinction icon. Historical Biology*, Vol. 20, No. 2, 2008, p. 149), a partir do qual adveio a expressão “be (as) dead as a/the dodo” [estar (tão) morto como um/o dodô, expressão cujo sentido atual é o de remeter a algo que já não é mais importante ou popular (cf. Cambridge Dictionaries Online. *Be (as) dead as a/the dodo*. Disponível via URL em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/be-as-dead-as-a-the-dodo>; acessado em 13 de fevereiro de 2016)]. Neste sentido, o nome Dodo refere-se também tanto a alguém que não é capaz de deixar a ilha como a algo extinto, a um tipo de ser que pertence ao passado. Em terceiro lugar, contudo, de acordo com Turvey e Cheke, foi a inclusão de um dodô entre os personagens de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (publicado pela primeira vez em 1865) que teria popularizado a figura do animal entre os britânicos (cf. Turvey, Samuel T.; Cheke, Anthony S., *Dead as a dodo*, op. cit., pp. 157-160). O personagem criado por Lewis Carroll/Charles Lutwidge Dodgson é uma ave solene e pomposa (cf. Carroll, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, pp. 25-42), sendo geralmente considerada como uma caricatura do autor – alguém que teria, inclusive, tomado o nome da ave como apelido por causa de sua gagueira (cf. Turvey, Samuel T.; Cheke, Anthony S., *Dead as a dodo*, op. cit., p. 158). O interesse pela sexualidade de Carroll, alimentado pelo reiterado questionamento durante grande parte do século vinte sobre os relacionamentos que manteve ora com crianças ora com mulheres casadas, fez com que a este se atribuísse uma imagem que em muito se assemelha ao imaginário sobre a própria sexualidade vitoriana, envolta em mistérios e controvérsias. Impossível pensar na figura de Carroll sem remeter aos aspectos contraditórios da sexualidade vitoriana em si mesma que, enquanto defensora da contenção sexual, deu impulso ao deslocamento dos prazeres para o interior do casamento. Assim, a dupla referência que carrega o nome do personagem de Dodo em relação a esta ave, notadamente à sexualidade vitoriana (via Carroll) e à extinção (via animal), oferece uma chave de leitura sobre o que o personagem simboliza, isto é, a contenção sexual vitoriana, problematizando o processo de desestruturação do regime sexual vitoriano (mostrado no filme principalmente pela relação de Bess e Jan) ao trazer ao presente as bases de um passado frequentemente tido como *extinto*. Devido ao posicionamento relativamente

em que manter Bess sob controle lhe parece ser essencial. Temerosa de que ela “adoeça” e seja novamente internada, o cuidado de Dodo para com Bess torna-se excessivo. Por um lado, ela constantemente a estimula a deixar de lado seus sentimentos de modo a evitar que Jan sofra ainda mais, tentando, dessa forma, manipulá-la para que se contenha não por si mesma, mas como uma forma de ajudá-lo⁸³. Dodo torna-se, nesta parte do filme, uma mediadora do relacionamento do casal, aumentando sua influência sobre Bess. Por outro lado, porque tem contato direto com o mundo médico, Dodo ganha proeminência no tratamento de Jan, tornando-se um personagem cada vez mais presente na vida do casal, tanto durante o período em que Jan permanece internado no hospital, quanto no momento em que ele é levado para a casa da sogra⁸⁴. Além disso, é por intermédio dela que Bess se consulta com o Dr. Richardson, um dos médicos de Jan.

Sem dúvida, a consulta não vai ao encontro das expectativas da enfermeira. Richardson sugere que o sofrimento causado por eventos como a morte do irmão e o acidente do marido não devem ser tratados clinicamente nem contidos, como creem Dodo e os demais membros da comunidade de Bess, e que, portanto, ela não necessitava nem ter sido internada quando o irmão morrera nem ser medicada naquele momento. Tanto a dor emocional quanto sua expressão lhe parecem ser, neste sentido, próprias ao ser humano. Contudo, Richardson é o primeiro a se dar conta da intensidade da culpa sentida por ela, fornecendo uma chave de leitura interessante sobre o assunto ao chamar atenção para que o ser humano não teria tamanho poder sobre os eventos. Crer ser responsável pelo acidente apenas porque havia pedido a Deus pelo regresso do marido aparece, sob esta ótica, como o primeiro “desatino” de Bess, ao mesmo tempo em que fica sugerida que a culpa, tal qual ela a concebe, tem um quê de superstição, pois pressupõe a capacidade humana de influenciar o destino dos homens.

A proposta de Jan para que a esposa encontre um amante configura-se como um novo momento de desestruturação para Bess e dá início a uma nova parte deste momento do filme em que se dá a limitação do desejo no interior da lei. Ainda que o amor sexual pudesse desencadear uma tensão em relação à realização da moral protestante por favorecer

independente de Dodo frente aos preceitos morais da *Kirk*, é possível perceber que tais bases já não aparecem como atreladas apenas à religião, mas que permeiam a cultura como um todo.

⁸³ Quando Jan pede sua ajuda para libertar a esposa de sua invalidez e impotência Dodo, sem prever as consequências, indica-lhe exatamente a fórmula que usa.

⁸⁴ A proeminência de Dodo no tratamento de Jan garante, inclusive, mais acesso ao seu corpo do que tem Bess neste momento, algo que colabora para a construção do rechaço de Jan para com a esposa, pois, diferentemente do que faz com Bess, ele não recusa as demonstrações de carinho da cunhada.

uma valorização do humano, a sexualidade circunscrita aos limites impostos pelo casamento não é contrária à lei. O mesmo não pode ser dito sobre o prazer que se alcança fora dos limites do casamento, uma vez que este se contrapõe ao imperativo da fidelidade associada ao caráter monogâmico da relação, especialmente no que se refere às mulheres. Deste modo, se até aquele momento existia uma tensão entre a ordem do desejo e a ordem da aliança que se mostrava como uma ameaça à realização da moral protestante por estimular o apego de Bess a Jan, a proposta de adultério coloca, pela primeira vez no filme, o rompimento de Bess com a igreja como uma possibilidade a ser vislumbrada.

A proposta de Jan, feita com o propósito de libertar o corpo de Bess de sua própria incapacidade de realizar o amor sexual, desconsidera o vínculo que existe, para ela, entre casamento e sexualidade. Ela, por sua vez, ofende-se com a inaptidão do marido em compreender que é o único objeto de seu desejo e de seus sentimentos. Encontrar um (outro) amante lhe parece, neste sentido, um despropósito, algo absolutamente sem sentido, pois não é apenas contrário à lei que rege o casamento, mas aos seus sentimentos por Jan. Levada a termo, a proposta de Jan levaria a uma desvinculação entre prazer sexual e casamento, ou seja, a uma separação entre as ordens da aliança e do desejo, que dela se autonomizaria⁸⁵.

Frente a este novo momento de desestruturação, Bess buscará conforto e orientação mais uma vez na igreja. A proposta de Jan, contudo, não é algo para o qual ela consiga dar solução sozinha. O ministro a aconselha a reconciliar-se com o marido, desculpando-se por ter-se zangado. Ele reitera a necessidade de Bess manter-se forte para ajudar o marido, uma vez que é ela quem tem a Deus, enquanto Jan está desamparado. Convencida, Bess volta para casa e descobre que Jan fora novamente internado.

Enquanto isso, desesperado, Jan tentara o suicídio. Dodo, sem saber o que ocorrera, o socorre. Ele lhe pede ajuda para libertar a esposa e ela lhe entrega finalmente o jogo, lembrando-lhe que Bess não faz nada por si mesma, mas que faria qualquer coisa por ele. Após perder novamente os sentidos, Jan é levado ao hospital. Quando Bess vai até lá para saber do marido e se desculpar, Dodo a repreende por tê-lo deixado sozinho, afirmando que ela deveria escutá-lo, já que apenas ela poderia dar-lhe vontade de viver. Os conselhos do

⁸⁵ Isto não significa dizer, contudo, que uma autonomização de tal ordem implicaria na desestruturação das relações de dominação das mulheres pelos homens, uma vez que, de acordo com Sedgwick, o prazer torna a posição das mulheres mais agradável, mas não transforma seu caráter de objeto de troca simbólica no interior da economia sexual patriarcal (cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit, p. 65).

ministro e da cunhada reforçam a necessidade de se manter a aliança entre eles, ao mesmo tempo que abrem caminho para que Jan consiga convencê-la.

A segunda proposta de Jan aparece, neste sentido, como uma forma de incitar a sexualidade de Bess pela manipulação. A fórmula do jogo mágico que se estabelecerá entre os amantes é dada na sequência que mostra o diálogo que se dá entre o casal após Jan recuperar a consciência no quarto do hospital:

Jan: - Bess?

Bess: - Desculpe.

Jan: - Não, a culpa foi minha... Venha aqui. O amor tem muita força, não tem? Se eu morrer, é porque nem o amor conseguiu me manter vivo. Eu quase já não consigo lembrar como é fazer amor. E se eu esquecer isso, eu morro mesmo. Lembra quando eu liguei para você da plataforma? Nós fizemos amor sem estarmos juntos.

Bess: - Você quer que eu diga mais coisas daquelas? Eu também gostaria.

Jan: - Quero que procure um homem com quem faça amor e depois venha me contar como foi. Será como se eu e você voltássemos a estar juntos. E isso vai me manter vivo.

Bess: - Não sou capaz.

Jan: - Hoje de manhã, quando falei para você arranjar um amante, não pedi por você, pedi por mim. Porque não quero morrer. Tenho medo, você entende?

Bess: - Sim.

Jan: - Seremos só eu e você, Bess. Faça isso por mim.

Bess: - Não posso.

Jan: - Por favor.

A nova proposta deixa Bess ainda mais atordoada, pois coloca em conflito, de um lado, os seus próprios sentimentos e moralidade, e de outro, a vontade do marido e a culpa que sente pelo acidente. Bess sente-se, dessa maneira, compelida a tomar a responsabilidade pelo destino do marido para si. O jogo mágico que se estabelecerá a partir de então alimentará sua crença de que apenas por meio de seu sacrifício⁸⁶ Jan permanecerá

⁸⁶ Segundo Marcel Mauss e Henri Hubert, em sua generalidade, “o sacrifício é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa” (Mauss, Marcel; Hubert, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.19; grifos dos autores suprimidos), podendo assumir formas bastante variadas. Apesar disso, o sacrifício de Bess em muito pouco se assemelha àqueles abordados pelos autores, não apenas porque não se realiza em conformidade com ritos religiosos estabelecidos comunitariamente (ritos estes pelos quais se interessam os autores), mas porque é do tipo considerado por Mauss e Hubert como sendo o mais “perigoso”, uma vez que o contato com o sagrado se efetua de forma direta (não havendo, assim, um sacrificador que intermedeie cerimonialmente a realização do ato entre o sacrificante e o sacrificado de modo a assegurar a eficácia da comunicação entre o sagrado e o profano) (cf. Mauss, Marcel; Hubert, Henri, *Sobre o sacrifício*, op. cit., pp. 25-54 e especialmente p. 29). Contudo, o sacrifício de Bess constrói-se enquanto tal por ser um ato embasado em uma confiança inabalável – advinda da fé religiosa – em seu resultado automático, pois sacrificar “trata-se de efetuar um ato religioso com um pensamento religioso (...) desde o princípio o sacrifício exige um *credo* (...) o ato implica a fé” (Mauss, Marcel; Hubert, Henri, *Sobre o sacrifício*, op. cit., pp. 34-35; grifos dos autores).

vivo, pois sua recusa parece ter sobre ele um efeito nocivo, enquanto suas tentativas de se relacionar com outros homens parecem ser-lhe benéficas.

As sequências seguintes estabelecerão as regras do jogo. Ao encontrar Richardson na saída do hospital, a possibilidade de relacionar-se sexualmente com ele parece cruzar-lhe a mente, o que faz com que Bess perca os sentidos. Richardson mais uma vez se apresenta como um contraponto à situação, lembrando-lhe que ela deveria pensar um pouco em si mesma e se divertir. Recuperada do desmaio, ela retorna ao quarto onde Jan estivera, mas encontra outro paciente em seu lugar. A piora de Jan é sugerida por meio de um novo procedimento cirúrgico, um acontecimento que leva Bess a decidir-se pelo sacrifício, proposto como prova do amor que sente por Jan a ser dado a Deus em troca de sua vida.

Como Richardson lhe sugerira que se divertisse, ela vai ao seu encontro no fim do dia. Vestida com as mesmas roupas que lhe foram presenteadas antes pelo marido e que remetem ao período de maior intimidade do casal, Bess vai ao apartamento de Richardson com o intuito de seduzi-lo. Ela bebe e dança, exibindo-se para o médico sem, contudo, dar-lhe ouvidos. Fica claro que ele a vê, naquele momento, como mera paciente. Irritado pela inconveniente visita e pela atitude de Bess, ele insiste para que ela fale com ele. Ignorando seus pedidos, Bess o deixa na sala e dirige-se ao quarto, onde ele a encontrará totalmente nua sobre sua cama.

Mais experiente, Bess oferece todo o seu corpo ao médico, mas Richardson se recusa a dormir com ela, pedindo-lhe, em contrapartida, que se vista e que volte para casa. Humilhada, Bess cai no choro sem poder compreender a rejeição do médico, que esclarece que falará com ela no hospital caso ela assim o deseje, mas que não fará sexo com ela. Ela insiste, desesperada, talvez porque, naquele momento, Richardson pareça ser sua única opção para satisfazer a vontade de Jan. Apesar da rejeição, Bess tenta convencer o marido de que o ato se concretizara, descrevendo a ele o que imaginara que deveria ter acontecido. Ao descobrir que a história fazia referência a Richardson, Jan deduz que não poderia ser verdade, o que é confirmado por Bess. A sequência propõe que Bess não encontrará um amante entre seus conhecidos, um desafio que é resolvido por Jan em seguida.

Logo após ser retirado de respirador mecânico, Jan chama Bess para perto de si e sugere que estão juntos em um ônibus. Ela interpreta o delírio do marido como um roteiro a ser seguido, deixando o aposento pouco antes de Jan perder novamente a consciência e ter de ser novamente entubado. Richardson a procura no ponto de ônibus próximo ao hospital.

O médico se mostra disposto a conversar com ela sobre o que acontecera na noite anterior, mas Bess se esquivava dele, tomando o ônibus que chega em seguida.

A sequência seguinte a mostra no interior do veículo. Um homem que entrara depois dela e que se sentara na parte de trás do ônibus chama-lhe a atenção. Virando-se em sua direção, o homem retribui seu olhar com uma piscadela. Para a surpresa do homem, Bess senta-se ao seu lado, abre-lhe o zíper da calça e toca seu pênis até que chegue ao orgasmo. A câmera fixa-se ora no rosto do homem, ora no dela, e o contraste entre o prazer dele e o desgosto dela torna-se evidente. Em nenhum momento ela demonstra estar pensando no marido ou se satisfazendo com a situação. Enojada, ela se levanta do assento imediatamente após fazê-lo chegar ao orgasmo. O homem tenta segurar seu braço, mas ela se desvencilha dele e desce do ônibus em um ponto qualquer da estrada, onde vomita. A intensa reação física marca, assim, seu estranhamento em relação a si mesma e seu rechaço pelo que acabara de fazer. Ela pede perdão a Deus por ter pecado ali mesmo, consolando-se ao fazer referência à Maria Madalena como aquela que pecara e ainda assim subira ao reino dos céus.

Ao contar a Jan o seu feito, seu conflito interno desaparece por completo. Diferente do seu primeiro relato, em que Richardson aparecia como o sujeito da história apesar de não ser nomeado por ela, Jan toma o lugar do desconhecido do ônibus quando Bess lhe narra o ocorrido: “Me sento atrás no ônibus e você está lá... E está tão excitado que aquilo quase estoura sua calça. Eu abro o zíper e te toco. Estou tocando seu pau”. Jan parece perturbado pelo relato de Bess e a câmera mostra a mão que tocara o desconhecido acariciando-lhe a face. Imobilizado, Jan pode apenas cerrar os olhos e os lábios. A partir deste momento, contudo, ele já não recusará o toque de Bess como fizera durante seu primeiro período de convalescença. Não fica claro se a mudança de atitude de Jan para com ela se dá porque ela aquiescera à sua vontade, confirmando assim seu novo lugar na hierarquia dos vínculos masculinos, ou se porque, ao fazê-lo, ela se “diminuía” perante ele, aproximando-se da percepção inferiorizada que Jan passa a ter sobre si mesmo depois do acidente. Entretanto, o plano não sugere uma reaproximação do casal, mas sim a “traição” de Bess, que se propõe enquanto acesso ao corpo de outro homem. Mais tarde Jan parece começar a se indagar sobre a proposta que fizera à esposa, perguntando-lhe se ela acreditava que se tornavam maus quando em face da morte.

Ao dedicar-se à análise dos vínculos que se estabelecem entre homens por meio da traição em *The Country Wife* de William Wycherley (1675), Sedgwick a define como “um

ato sexual realizado em um homem por outro”⁸⁷, a partir do qual se estabelece uma ligação de caráter “*necessariamente* hierárquico na estrutura, com um participante ‘ativo’ que está claramente em ascendência sobre o participante ‘passivo’”⁸⁸. A diferença de poder entre os homens envolvidos neste tipo de relação triangular pela posse de uma mulher adviria fundamentalmente de uma diferença de saber⁸⁹, uma vez que aquele que é traído não deveria sequer tomar conhecimento de que dela participa⁹⁰. Se, como defende a autora, a masculinidade é definida por meio dos vínculos que os homens estabelecem entre si⁹¹ e a traição com frequência define a masculinidade daquele que trai como hierarquicamente superior à daquele que é traído, ainda que Jan inverta a hierarquia do saber que geralmente caracteriza a traição, sua proposta para que Bess relacione-se sexualmente com outros homens não parece referir-se a um desejo de disputar com outros homens um lugar superior na hierarquia dos vínculos masculinos, mas, ao contrário, a um desejo de libertar a esposa de sua condição inferiorizada, o que só consegue fazer se assumir inequívoca e permanentemente uma posição inferior à dos demais. Ainda que se possa argumentar que, ao recolocar o corpo de Bess em circulação Jan redefine-se como sujeito de trocas simbólicas com outros homens, um status ao qual ele parece se apegar como última tábua de salvação para sua masculinidade, mesmo quando parece dar-se conta dos efeitos que, ao fazê-lo, recaem sobre a esposa, a proposta que faz a Bess configura-se como um “desatino” porque, no que se refere especificamente à sua masculinidade, abrir mão da posse da esposa dessa maneira não pode lhe trazer qualquer ganho simbólico direto. Neste contexto, ser bom ou mau em face da morte parece dizer muito mais respeito a como determinado personagem age em relação à manutenção dos lugares que ocupam ou deveriam ocupar no interior do sistema de trocas sexuais. Assim, na medida em que Jan utiliza-se do sistema para engajar-se em vínculos que não lhe trazem qualquer benefício, ele passa cada vez mais

⁸⁷ Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 49.

⁸⁸ Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 50.

⁸⁹ Saber aqui se refere não apenas a que a traição está sendo cometida, mas a como manipular as relações que a partir dela se estabelecem, o que implica na tentativa de manutenção de um “controle cognitivo sobre o sistema simbólico que rege o intercâmbio sexual” (Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 51).

⁹⁰ Cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 50. A importância do saber e seus efeitos sobre a masculinidade e sobre os vínculos homosociais daquele que sofre o adultério foram recorrentemente tematizados pela literatura, tal como acontece em *Dom Casmurro* de Machado de Assis (1899). Para uma análise dos vínculos estabelecidos entre os personagens de Bento e Escobar, ver: Miskolci, Richard. Segredos de um casamento em *Dom Casmurro*. In: _____. *O desejo da nação. Masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo. Annablume, 2012, pp. 123-145.

⁹¹ Intermediados ou não por uma mulher. Deste modo, para a autora, a heterossexualidade masculina se apresenta como um caminho (problemático em muitos aspectos, mesmo quando esta é obrigatória) para a satisfação de seu desejo homosocial (cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 50).

a questionar as próprias ações, interpretando-as como fruto da maldade. Ao mesmo tempo, por seguir servindo aos interesses do marido e continuar realizando seu status de objeto simbólico de troca, abre-se caminho para que as ações de Bess possam ser atreladas à esfera da bondade.

Entretanto, se a cada encontro com um novo desconhecido o status de Bess enquanto objeto simbólico de troca entre homens torna-se mais visível perante os olhos do espectador, o filme deixa ver também a ambiguidade que tal status carrega, uma vez que, segundo Sedgwick, as mulheres são, “ao mesmo tempo, objetos de troca simbólica e também (...) *utilizadoras de símbolos e sujeitos em si mesmas*”⁹². Assim, àquela altura, Bess já parecia ter provas de que o jogo entre os dois surtia resultados sobre a saúde do marido, que depois de leve melhora, fora desentubado. Seu coração se enchera de esperança e confiança, fazendo-a prometer a ele que não o deixaria morrer. Apesar de sua conduta sexual se apresentar como uma transgressão ao imperativo de fidelidade no casamento, o jogo mágico permite que ela reelabore o adultério de modo a manter o vínculo com o marido, uma vez que é incapaz de realizar a separação entre casamento e prazer.

Deste modo, as regras do jogo mágico entre os amantes estão finalmente estabelecidas: Bess acredita que adquirira o poder de salvar o marido ao relacionar-se sexualmente com desconhecidos. Sua sexualidade torna-se, assim, uma oferenda sacrificial, um meio de alcançar a graça divina e interferir nos ditames do destino. Ainda que a maneira como Bess atribua significado ao jogo esteja permeada por elementos religiosos, a contradição com a racionalidade ascética da *Kirk* não poderia ser mais evidente. O jogo traz de volta a magia, mas tal reencantamento aparece no filme como uma ruptura radical e singularizada com a racionalidade ascética, que só a pode conceber coletivamente enquanto superstição e “desatino”. Se até este momento a lei resistira ao avanço do desejo por meio do reforço de seus valores sobre o sujeito, uma vez que a ruptura é levada a termo, a única saída que lhe é conhecida é a punição e a exclusão.

É sob este pano de fundo que se construirá, então, a excomunhão de Bess. Entretanto, para que isto aconteça, o jogo mágico entre ela e Jan deve tornar-se conhecido dos demais personagens da trama. A primeira a saber é Dodo. Tentando mais uma vez protegê-la, a enfermeira percebe o quão esperançosa Bess se tornara após a melhora de Jan e decide alertá-la para a instabilidade de seu quadro de saúde. Ela, por sua vez, confessa-lhe

⁹² Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 50; grifos meus.

que fora ela quem o salvara e que poderia voltar a fazê-lo se ele piorasse. Bess sustenta que o amor pode salvar o marido e que ela lhe conta histórias que os fazem sentir como se estivessem novamente juntos. Referindo-se aos conselhos da cunhada, que antes lhe pedira para que o escutasse, ela lhe conta que faz o que Jan lhe pede. Dodo reage, afirmando que Bess não deveria deixar que ele tivesse sobre ela tanta influência, pois a doença era algo muito poderoso. A fala de Dodo opõe-se à de Jan, que antes usara as mesmas palavras para falar do poder do amor. Ao escutá-la afirmar novamente que salvara Jan, Dodo perde a paciência e a chama de estúpida. Ela, que sempre a defendera perante os demais apesar de acreditar na sua fraqueza, percebe com toda a clareza o que se passa com Bess. Segundo ela, a cunhada estaria se perdendo em um mundo de faz de conta. Assim, apesar de todas as contradições e ambiguidades de seu comportamento em relação à Bess, Dodo é o personagem que melhor a decifra.

Os detalhes do jogo entre Bess e Jan lhe ficarão evidentes apenas na sequência seguinte. Em face da necessidade de um novo procedimento cirúrgico, Jan volta-se novamente contra Bess, dizendo-lhe que a esposa quer fazê-lo sentir-se culpado, de que se veste como se ele já estivesse morto e que talvez fosse exatamente isto o que ela queria. Bess desespera-se, mas Jan não desiste de atacá-la. Ele insiste para que ela faça o que ele havia lhe pedido e, ao ouvi-la responder que já o fizera, desvaloriza seu encontro no ônibus, sugerindo que ela precisava não apenas repetir o feito, mas ir além. Em sua própria defesa, Bess volta a dizer que o ama e que não ama nenhum outro homem, dando novamente expressão ao conflito interno que denuncia a violência que lhe impõe a vontade do marido.

Dodo, que permanecera no interior do quarto de hospital, testemunhara o momento em que Jan dissera com todas as palavras que pedira à esposa para que saísse com outro homem. Estupefata, ela retira Bess do quarto e a coloca contra a parede, no momento que é o de maior tensão entre as duas. Dodo a esbofeteia e pergunta-lhe se está dormindo com outros homens para alimentar as fantasias de Jan. Consentindo, Bess apenas responde que ele melhorara. Novamente Dodo tenta desvincular os atos de Bess do estado de saúde de seu marido, dizendo-lhe que qualquer que fora a relação que ela estabelecera entre um e outro só podia ser coisa de sua cabeça. Contestando o dito por Dodo, Bess lhe diz que Deus a havia mandado honrar o marido. A incapacidade de Dodo em compreender o caráter absoluto do mandamento divino que justifica que Bess obedeça ao marido, mesmo quando tal obediência a leva à “desrazão”, faz com que Bess retome a diferença entre os forasteiros e os membros da *Kirk*. A ambiguidade do posicionamento de Dodo no interior da

comunidade religiosa reaparece durante a discussão entre as duas, tornando-se evidente que, ainda que ela frequente a igreja e tenha decidido permanecer na localidade por causa de sua relação com a cunhada, ela não concorda com todos os preceitos da *Kirk*, acreditando que uma mulher deva tomar suas próprias decisões. Assim, Dodo volta a ser portadora daquela razão alternativa que manifestara durante o casamento de Bess e Jan, ainda que não consiga convencer a cunhada de que o jogo mágico que se estabelecera entre o casal fora fruto dos delírios que acometeram Jan devido à sua precária condição de saúde. Ao fim da discussão, Dodo retrocede, desculpando-se com a cunhada por ter perdido a paciência com ela novamente.

Desprezando a maneira como Jan se dirigira a ela antes da discussão com Dodo e tudo o que a cunhada lhe dissera, Bess decide continuar a salvá-lo. As questões que se coloca exprimem claramente a dinâmica de seu sacrifício: “Vou para o inferno? Quem você quer salvar? A si mesma ou a Jan?”. Apesar de ser vista limpando a capela mais uma vez, o distanciamento com a igreja, enquanto instituição que administra a graça⁹³, é proposto pelo desprezo com que escuta a interpelação do ministro, que vai até ela para dizer que notara sua ausência nos cultos e que Deus se enfurecia contra aqueles que lhe viravam as costas. Mais tarde, a ameaça do ministro parece encontrar nela alguma ressonância, quando já não conseguir encontrar respostas que a ajudem a compreender o que se passa consigo. Entretanto, mesmo quando Deus se cala em seus “diálogos”, o silêncio divino reitera o distanciamento entre ela e a igreja, pois Bess não precisa da instituição para intermediar sua relação com a divindade, com quem se comunica tanto pela fala quanto pelos seus atos.

Assim, enquanto Jan passa pela nova cirurgia, ela busca a ajuda de uma das jovens frequentadoras da igreja para vestir-se de forma mais provocante, reaparecendo em seguida em um bar. Única mulher no estabelecimento, sua presença é notada por todos os homens à volta. Ela pede uma bebida e dirige-se à mesa de mais um desconhecido. Como o primeiro, Bess escolhera um homem mais velho que Jan, de aspecto bastante diferente do marido. A abordagem de Bess faz com que ele lhe pergunte quanto custa o programa. As roupas provocantes e a maquiagem carregada fazem-na ser identificada como uma prostituta, invocando um imaginário recorrente sobre a mulher decaída. Talvez porque antes fizera referência à Maria Madalena, Bess não contesta tal identificação. Ao contrário, ser confundida com uma prostituta parece facilitar os encontros com os desconhecidos. Assim,

⁹³ Cf. Weber, Max, *As seitas protestantes e o espírito do capitalismo*, op. cit., p. 351.

a associação da figura da prostituta com o pecado não parece ser problematizada neste momento pelo filme, que se apropria de um estigma para enfatizar sua “queda”. Sob este ponto de vista, Bess vai, então, de um polo ao outro, de esposa à prostituta, do alinhamento para com as normas religiosas à sua transgressão. Porém, se Bess decai em uma ordem moral, que é a da *Kirk*, ela ascende em outra. A salvação dos amantes construída no final do filme sugere, desta maneira, que sua trajetória não é propriamente de queda, mas sim de ascensão, e o que aparece ali como decaída no pecado constitui-se como seu contrário. Desta forma, o que para a *Kirk* é interpretado como “desatino” e pecado, culminando no processo a partir do qual se dá o rompimento com a racionalidade de sua ordem moral, não o são segundo os valores que orientam às ações de Bess na sua busca pela salvação de Jan.

Bess leva o homem a um lugar isolado e deixa-se, aos prantos, “possuir” por ele. Por meio de um paralelismo de imagens, Jan aparece sendo reanimado pela equipe médica durante a cirurgia, propondo ao espectador a eficácia do jogo mágico entre os amantes. Mais tarde, ao vê-la no hospital vestida daquela maneira e compreendendo o que provavelmente se passara, Jan lhe pede que o deixe morrer, pois teria maldade na cabeça. Ela, mais uma vez reafirma seu amor por ele, dizendo-lhe que não se importa com o que ele tem na cabeça, de modo que a sequência propõe que o jogo entre os dois saíra do controle de Jan e que Bess se entregara a ele de modo a não poder ser demovida.

Apesar disso, outros personagens continuarão a tratar de fazê-lo. Depois de Dodo, é a vez de sua mãe intervir. A senhora pede-lhe novamente que se comporte enquanto estiver sob seu teto, mas diferente do que acontecera anteriormente, ela não faz referência ao comportamento das outras mulheres da comunidade e sim ao de um ser humano decente. A “indecência” do comportamento de Bess, ou seja, seu afastamento dos preceitos morais que regem a conduta dos membros de sua comunidade religiosa, ganha na fala da mãe um contorno mais geral, ampliando para além do gênero a questão da “queda” no pecado. Ao mesmo tempo em que apela para o sofrimento que o comportamento da filha lhe causa como uma forma de manipulação, ela deixa claro que o avô já não consegue mais defendê-la perante o Conselho dos Anciãos. A diferenciação entre a mãe que sofre e o avô que pode ou não intervir institucionalmente remete mais uma vez aos lugares de gênero ocupados pelos membros da *Kirk* e à vinculação do feminino com a esfera privada e do masculino com a esfera pública, mas propõe também que em face da excomunhão – que aparece pela primeira vez expressamente como uma possibilidade no filme –, Bess não será excluída

apenas da igreja, mas também da casa da mãe. Neste sentido, estar sob o teto da mãe assume um significado mais amplo em relação ao pertencimento comunitário, a partir do qual a igreja remete à dimensão pública da lei (a casa do pai) e a casa da mãe à sua dimensão privada⁹⁴. A fala da mãe de Bess propõe, assim, sua excomunhão como uma possibilidade cujo significado ela parece não compreender, algo que se confirmará quando ela lá buscar refúgio depois de ser agredida pela primeira vez no navio.

Indiretamente, a fala da mãe de Bess também estabelece o vínculo entre aqueles que foram mostrados vendo Bess na companhia de outros homens e sua comunidade, como a mulher que se vira para observá-la sentada ao lado do primeiro homem no ônibus e o ancião que a vê passar pela estrada com o segundo homem em sua garupa. Estes se tornam os olhos da *Kirk*, e ainda que não sejam vistos denunciá-la, é possível depreender que sejam responsáveis por fazer chegar até os ouvidos da mãe, do avô e dos anciãos do Conselho as notícias sobre seu comportamento “transgressor”. A existência de uma estrutura de mexericos, como aquela de que trataram Norbert Elias e John L. Scotson, ficara implícita já durante o enterro de Anthony Dod Mantle, quando Bess, sem manifestar qualquer tipo de surpresa perante a declaração de Jan de que o ministro dissera que o morto iria para o inferno por seus pecados, diz que “todos” sabiam que isto iria acontecer. De acordo com estes autores, em um grupo coeso e integrado como o formado pelos membros da *Kirk*, cuja identidade se baseia em uma autoimagem que se pretende superior à de outros grupos que lhe são interdependentes, a fofoca torna-se um meio de controle social bastante eficaz. Neste sentido, tal estrutura de mexericos envolve tanto a fofoca elogiosa, que se refere àqueles que se conformam às normas e às restrições do grupo em questão, ou seja, compartilham com ele de seu carisma grupal, quanto a fofoca depreciativa, que se refere àqueles suspeitos de transgressão destas mesmas normas e restrições. Deste modo, a estrutura de mexericos não necessariamente se aplica apenas aos membros de outros grupos, mas figura ora como um reforço integrador ora como uma ameaça que paira sobre os membros do grupo que se pretende superior, colaborando para que estes se mantenham alinhados aos seus preceitos sob o risco de serem excluídos do carisma grupal⁹⁵.

⁹⁴ Impossível não pensar que não é à toa que Bess tenha um avô e não um pai, pois sua presença poderia perturbar a construção da complementariedade da estrutura (heterossexualizada) entre a família e a igreja realizada pelo filme.

⁹⁵ Cf. Elias, Norbert; Scotson, John L., *Os estabelecidos e os outsiders*, op. cit., pp. 20-26 e pp. 124-125.

Além de Dodo e de sua mãe, Richardson também tratará de demovê-la. O médico retribui a inoportuna visita que antes Bess lhe fizera indo encontrá-la na casa de sua mãe. Ele a alerta dizendo que se envolvera em algo sobre o qual não tinha controle, pois Jan a estava forçando a dormir com outros homens, algo que não era de seu feitio. Bess novamente apresenta a fórmula do jogo mágico que estabelecera com o marido, mas desta vez fornece uma explicação do porquê tem certeza de que o salva:

Bess: - Eu não faço amor com eles. Faço amor com Jan e impeço que ele morra. (...) Às vezes nem preciso contar a ele o que fiz. O Jan e eu temos uma ligação espiritual. Deus deu a cada um um dom. Eu sempre fui burra, mas nisto sou boa. Deus deu a todos um talento.

Richardson: - Qual é o talento do Jan?

Bess: - Ele é um grande amante.

Richardson: - E qual é o meu, então?

Bess: - Eu não sei. Você ainda não descobriu?

Richardson: - Estou vendo... E qual é o seu talento, Bess? Porque não é o de se entregar a homens que nunca viu na vida.

Bess: - Saber acreditar.

O jogo mágico entre ela e Jan lhe parece, desta maneira, como mais um desígnio divino, pois Deus lhe deu a capacidade de acreditar não apenas nele, mas na sua capacidade de intervir sobre o destino do marido. Richardson tenta fazê-la voltar a si, implorando para que ela o escute, mas diante dele sua crença parece ser soberana. Para ele, Jan representa um perigo do qual quer salvá-la. Se quando ela o visitara, Richardson deixara-se dominar por sua ética profissional, ele agora assume o lugar do rival, surpreendentemente declarando se importar com ela, amá-la. A fidelidade de Bess para com os sentimentos que nutre por Jan faz com que ela se feche frente à declaração do médico, dando por encerrada a conversa entre os dois. Ela pode admitir que desconhecidos a toquem e a “possuam”, mas o único que pode amá-la é Jan. Bess rechaça Richardson não apenas para dar-lhe o troco por tê-la humilhado, mas porque não tem nenhum interesse em encontrar um novo amante. Nunca tivera.

Assim, mais que qualquer outra coisa, a conversa que os dois mantêm na casa da mãe de Bess expõe o fracasso de Jan em libertar a esposa de sua invalidez. Se a primeira proposta que lhe fizera remetia a uma nova incitação à sua sexualidade, que poderia ser exercitada por ela se encontrasse um amante sem que ninguém soubesse, o jogo mágico entre os dois a colocara em uma situação completamente oposta ao que Jan pretendia. Ao invés de se tornar sujeito de seu desejo e de seu prazer, Bess tornara-se mero objeto, portadora de uma sexualidade destituída de qualquer possibilidade de gratificação. O vínculo com o marido que se reiterara por intermédio do jogo estabelecido entre ambos a

impede, assim, de se relacionar emocionalmente com outros homens, de desejar e encontrar satisfação sexual. Ainda que defenda que não faça sexo com estranhos, mas sim com Jan, ao se considerar as imagens que a mostram relacionar-se com estes homens, fica claro que o exercício de sua sexualidade tornara-se para ela uma fonte de sofrimento e que a conexão com o marido é por ela elaborada apenas *a posteriori*, de modo a dissimular a violência de sua sujeição à vontade dele e sua incapacidade de se entregar ao prazer pelo prazer. Entretanto, ao mesmo tempo, Bess torna-se sujeito de sua vida e de sua relação com o divino, deixando-se guiar por uma moralidade e uma racionalidade que lhe são próprias, por mais perturbadoras que possam parecer ao espectador.

Assim como Jan fracassara ao tentar libertá-la, Richardson fracassa ao tentar salvá-la. Assim como o marido, tampouco o rival desiste na primeira tentativa. Para ele, a única maneira de demover Bess é separar o casal. De volta ao hospital, ao perceber a momentânea lucidez do paciente, o médico lhe informa que o transferirá para Glasgow. Jan deixa claro que não quer mais passar por cirurgias, o que sugere que desistira de viver. Richardson consente sem titubear, pois a viuvez libertaria Bess definitivamente de Jan. Contudo, o médico sabe que ela tentaria de todas as formas salvá-lo e que uma inevitável piora no quadro de saúde do marido apenas a estimularia a relacionar-se sexualmente com mais desconhecidos. Com base nisto, ele convence Jan a assinar uma autorização para voltar a interná-la. Apesar de saber que nunca mais a veria, ele concorda, de modo que os dois homens tentam tomar o destino de Bess de suas mãos. A sequência marca o fim das tentativas de fazê-la realinhar-se voluntariamente ao seu antigo modo de vida, abrindo caminho, então, para que se dê a punição da transgressão pela exclusão, seja por meio da internação, seja por meio da excomunhão.

Enquanto isso, Bess está confusa e já não consegue compreender o que se passa à sua volta. Aqueles que lhe são próximos parecem ter-se voltado contra si e ela já não consegue realizar a mediação entre as demandas de seu contexto e aquilo em que acredita. É neste momento que seu Deus se cala. Aquiescer à vontade do marido reaparece, então, como seu porto seguro, única coisa capaz de guiá-la na anomia, fazendo com que ela já não precise que o marido piore para obedecê-lo. O jogo passa a ser aquilo que lhe dá um norte e ela reaparece no porto da cidade, vestida como prostituta, à procura de um novo desconhecido.

Ela observa algumas mulheres serem levadas por um barqueiro às embarcações ancoradas perto do porto e pede-lhe que a leve também. Inicialmente, o barqueiro se recusa

a fazê-lo por causa das outras mulheres que se prostituem nos barcos, mas Bess vira que nenhuma delas fora levada ao único navio que ali se encontrava e o indaga a este respeito. O homem lhe diz que já não vai até lá, pois as mulheres se recusam a subir a bordo. A informação não desestimula Bess, que pede que a leve ao navio, já que as outras mulheres não poderiam se zangar se o fizesse.

No interior do barco, Bess compreende o porquê das outras não quererem frequentar o navio. Dois homens a levam até uma cabine. Sobre a mesa, a câmera deixa ver uma arma de fogo. O que parece estar no comando pede que ela faça sexo com o marinheiro para que ele assista. O marinheiro a puxa prontamente para si, e a face do primeiro homem toma a tela, mantendo os olhos vidrados no que se passa à sua frente. A presença do outro homem na cabine, talvez porque se apresentasse como um paralelo ao jogo que estabelecera com Jan, fazendo-o parecer “perverso” como aquele homem, a faz desistir. Ela, então, passa a tentar se desvencilhar do marinheiro, enquanto pede para ir embora. O primeiro homem tenta subjugá-la, cortando-lhe as costas com uma faca, fazendo-a soltar um estridente grito de dor. A agressão faz com que Bess reaja, chutando o homem que cai para trás. Ela consegue pegar a arma de cima da mesa e trancá-los em um dos compartimentos do navio, conseguindo, assim, escapar. Como de costume, ela busca refúgio na capela.

Bess entra no edifício durante o culto. O mesmo fiel que antes alertara sobre a existência de membros da igreja prontos para voltarem-se ao mundo é visto em pé, dirigindo-se aos demais: “Porque só há uma maneira de nós, pecadores, alcançarmos a perfeição aos olhos de Deus. Por meio do amor incondicional pela palavra, do amor incondicional pela lei”. Desconsiderando a proibição imposta às mulheres, Bess o interpela: “Eu não entendo o que quer dizer. Como se pode amar uma palavra? Não se pode amar palavras. Ninguém se apaixona por uma palavra. Mas se pode amar outro ser humano. Isso é perfeição!”.

A postura de seu avô, que aparecera abaixando a cabeça no momento em que ela começara a falar, anuncia que a interferência de Bess lhe traria graves consequências. Ao manifestar-se, Bess não apenas desrespeita o impedimento ao uso da palavra pelas mulheres durante o culto, mas expressa sua total ruptura para com os preceitos da *Kirk*, pois não há nada mais mundano e nada mais incoerente com a conduta ascético-protestante da vida que a supremacia do desejo sobre a lei. Ao finalmente admitir que seu amor pelo marido adquirira mais sentido para ela que sua devoção aos mandamentos divinos e aos preceitos da *Kirk*, Bess inviabiliza sua permanência na igreja, convertendo-se em forasteira.

Nem o avô nem a mãe poderiam intervir por ela a partir de então. Da suspeita de transgressão, passando pela confirmação e pela intervenção daqueles que a queriam bem, a segunda parte deste momento do filme termina quando Bess rompe definitivamente com a moral da igreja, ato pelo qual é imediatamente punida.

Assim, o ministro toma de volta a palavra para expulsá-la da *Kirk* e anunciar que, a partir daquele dia, lhe seria negado o acesso à igreja e a todos dali que a conheceram. A excomunhão assume, neste sentido, o significado de uma primeira morte para Bess. É por esta morte, de cunho simbólico, que se abre caminho para que Bess se entregue à morte física.

Levada para fora da capela, Bess busca por Jan no hospital, onde encontra dois policiais à sua espera. Dodo é quem lhe conta que seria internada, revelando também que fora Jan quem assinara a autorização para sua internação. Bess se recusa a acreditar que o marido fizera tal coisa, pois isso significaria que também ele a havia expulso de sua vida e que seria impedida de salvá-lo. Apesar de ser levada à força, os policiais se descuidam, possibilitando que ela escape da viatura. Depois de dormir em um dos bancos do bar, Bess volta a circular pela cidade na manhã seguinte. Ela encontra alguns adolescentes da igreja e eles passam a molestá-la, chamando-a de puta e atirando-lhe pedras durante todo o caminho da cidade para a casa de sua mãe, que se recusa a abrir-lhe a porta, e de lá até a capela, onde ela também já não pode entrar. Perseguida pelos adolescentes, ferida e exausta, Bess sucumbe do lado de fora da edificação, perdendo os sentidos mais uma vez.

Após ser vista pelo ministro, que a ignora, Dodo a encontra desmaiada. Seu relativo status de forasteira permite que a auxilie, mas, mais uma vez, Dodo age de modo ambíguo com a cunhada, contando-lhe que Jan estava à beira da morte. Entregá-la ao sacrifício aparece ali como prova do amor de Dodo por Bess, uma vez que a cunhada já não pode protegê-la. Apesar das consequências, ela finalmente se resigna a deixá-la livre para decidir seu próprio caminho. Ao vê-la partir, Dodo ainda lhe pergunta se há algo que poderia fazer por ela. Bess nega categoricamente, mas pede que reze pela cura de Jan. Sua escolha é clara, é a ele quem ela quer salvar. Se logo após o acidente ela havia pedido à cunhada que rezasse com ela pela sua cura, agora ela lhe pede que o faça sozinha, sugerindo assim que sairia de cena. A partir deste momento, seu sacrifício final torna-se previsível. Enquanto o barqueiro a leva de volta ao navio, ela enfrenta o medo da morte dando novamente voz a um Deus benevolente, sua única companhia no sacrifício pela vida de Jan.

Gravemente ferida pelos homens do navio, Bess ainda será levada ao hospital. Ela pede para ver o marido, perguntando a Dodo se ele melhorara. Diante de sua negativa, a garota reconhece que talvez estivesse equivocada em relação à sua capacidade de salvá-lo. Rodeada por Dodo, sua mãe e Richardson, Bess morre pouco depois. O momento é dramático, pois tudo leva a crer que ela se sacrificara em vão.

Por um lado, a dúvida a respeito da eficácia do jogo mágico que acompanha Bess no momento de sua morte reforça a construção do jogo dos amantes enquanto “desatino”, fazendo com que seus atos possam ser identificados ao universo da “loucura”. Por outro lado, a dúvida também colabora para que se possa atribuir um estatuto de verdade à racionalidade protestante, que concebe a magia como superstição e heresia. O que aparece como “loucura” se vincula, neste sentido, como um processo de ruptura para com a racionalidade protestante enquanto verdade, ou seja, como um processo que para os membros da *Kirk* é de “*desrazão*”, enquanto para Bess é de uma racionalização de valores absoluta.

Assim, o jogo mágico que se estabelece entre Bess e Jan é construído como “desatino” não porque Bess perdesse o uso da razão, mas porque, como afirmou Foucault a respeito de Bargedé, ela “caiu à margem da ordem moral que lhe é própria”⁹⁶. A “loucura” de Bess é, então, aquela que este autor chama de *loucura moral*, caracterizada pelo erro ético, pela desobediência às normas religiosas⁹⁷. A tentativa de internação, por um lado, e a excomunhão, por outro, nada mais são que respostas a esta incursão no erro. Respostas que buscam subtrair Bess e os outros da desonra e de vergonha⁹⁸ que seu “desatino” causa, mas que a lançam na escuridão do esquecimento e do infortúnio do jogo mágico que mantém com o marido.

É certo que o “desatino” de Bess se propõe como uma ilusão, um faz de conta que mescla pelos menos dois tipos clássicos de “loucura”: a da vã presunção (que lhe credita o poder de fazer com que Jan volte para casa, ainda que acidentado, mas também lhe dá o poder de salvá-lo, ou seja, de tomar o lugar de Deus) e a do amor desesperado (aquele que se frustra em seu excesso e que é capaz de buscar na morte a união eterna com seu objeto)⁹⁹. É certo também ser possível patologizar o comportamento de Bess de maneira a

⁹⁶ Foucault, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 136.

⁹⁷ Cf. Foucault, Michel, *História da Loucura na Idade Clássica*, op. cit., 2003, p. 139.

⁹⁸ Cf. Foucault, Michel, *História da Loucura na Idade Clássica*, op. cit., 2003, p. 146.

⁹⁹ Cf. Foucault, Michel, *História da Loucura na Idade Clássica*, op. cit., 2003, pp. 37-38.

concebê-lo como neurose ou psicose. Estes são termos que aparecem no epílogo do filme e colaboram para que o espectador consiga dar algum sentido ao comportamento de Bess, mas que não são construídos de forma incisiva. O estigma da patologia mental, talvez pela sua recorrente identificação com o universo feminino, é assim evitado. Diz-se que Bess comete histerias, que ela não é “certa da cabeça”, mas até o epílogo ninguém ousa chamá-la de neurótica ou psicótica. E, mesmo ali, esta possível patologização de sua conduta é problematizada pela incerteza demonstrada por Richardson ao ser chamado a dar sua opinião de especialista no tribunal após a morte dela. Desse modo, a explicação que ele não tem coragem de validar, a de que Bess sofria de bondade, colabora mais significativamente para que o espectador atribua sentido à sua conduta do que qualquer patologia mental.

Assim, não é o “desatino” de Bess que se constrói como patologia ou delírio, mas o de Jan, que se dá como desdobramento de sua doença. No que lhe diz respeito, propõe-se a “loucura” como uma doença cuja origem está no corpo, em um cérebro ferido que se tenta curar à exaustão e que pode, por isso, ser transitória. É pela conjugação deste delírio de origem física e pelo erro ético de Bess que se estabelece o jogo mágico que levará à surpreendente salvação dos amantes.

Se a morte de Bess coloca em dúvida a eficácia do jogo mágico dos amantes, o epílogo a restaura¹⁰⁰. A “milagrosa” cura de Jan é sugerida ainda durante a audiência sobre a morte de Bess, quando reaparece sentado sobre uma cadeira de rodas, sendo confirmada em seguida, ao ser visto andando com o auxílio de muletas do lado de fora da capela, à espera da decisão do Conselho de Anciãos sobre o sepultamento da esposa.

Sabendo que Bess seria condenada ao inferno por ter assistido ao sepultamento de Mantle, Jan decide salvar a esposa da condenação como retribuição por seu sacrifício. Sem se darem conta de que ele furtara seu corpo, os homens da *Kirk* enterram um caixão cheio de areia¹⁰¹. Os amigos o ajudam a levar o corpo de Bess para um navio, de onde ele a lança ao mar. Na manhã seguinte ao seu sepultamento, Jan é acordado por Terry. Apesar de estarem distantes da ilha, sem nada ao seu redor, todos da embarcação escutam sinos tocarem ao longe, como um sinal de que Bess fora aceita no reino dos céus. A simbologia em torno dos sinos é importante, uma vez que eles aludem ao prazer. Quando o ministro dissera a Jan que a capela não tinha sinos porque eles não eram necessários à adoração de

¹⁰⁰ Assim como também restaura o desconhecimento que tem o protestante sobre sua salvação.

¹⁰¹ O caixão cheio de areia assume aqui um significado especial, uma vez que é areia o que fica após a passagem das ondas. Dessa forma, a caracterização de Bess como quebra-ondas se completa.

Deus, Bess propora que eles o colocassem no lugar. Deste modo, a aparição dos sinos na sequência final de *Breaking the Waves* simboliza não apenas a eficácia da magia, mas a presença do desejo no interior da aliança. Se a autonomização do desejo em relação à lei aparece como “loucura”, a lei, por sua vez, não se impõe de forma soberana.

A partir do tema da sexualidade no casamento, *Breaking the Waves* problematiza a fidelidade e a norma que rege o caráter monogâmico dos relacionamentos heterossexuais. Se a primeira proposta de Jan redundava em uma tentativa de desvinculação entre o desejo e o casamento, o que no limite não restringiria o exercício da sexualidade de Bess apenas às experiências heterossexuais, a segunda proposta é bem clara no que tange ao direcionamento de seu desejo, pois Bess deve encontrar *um homem* com quem se relacionar sexualmente. Não se trata aqui de projetar uma temática homossexual onde ela explicitamente não existe, mas sim de apontar para o que impede que ela se estabeleça como possibilidade mesmo quando Bess é vista na cama ao lado de Dodo com muito mais recorrência do que é vista ao lado do próprio marido e quando a homosocialidade do ambiente de trabalho de Jan é marcada pelas imagens dos trabalhadores nus, banhando-se ao fim de um dia de trabalho. O companheirismo assexuado das relações entre personagens do mesmo sexo colabora não apenas para um reforço da norma heterossexual ao negar a possibilidade do desejo entre sujeitos do mesmo sexo¹⁰², mas também para a construção fílmica do que é o desejo em si mesmo, uma vez que este é nele exclusivamente heterossexual. *Breaking the Waves*, neste sentido, evidencia como a norma heterossexual não está simplesmente implícita no discurso como um dado da “natureza”. Ela precisa ser reiterada até mesmo em um filme que trata da sexualidade no casamento heterossexual e da suspensão de seu caráter monogâmico.

O filme, entretanto, coloca outro problema, que é o da identificação do desejo com o masculino. O corpo que deseja é, neste sentido, o corpo de Jan. Ainda que ele tente incitar em Bess o desejo, é o seu próprio que prevalece, de modo que o dela é constituído por seu intermédio, sendo dele dependente e por ele manipulado. A bondade de Bess aparece,

¹⁰² Este reforço se dá também pela maneira como Bess passa a intermediar os vínculos masculinos que Jan estabelece pelo adultério, uma vez que este se configura como um caminho heterossexualizado (e heterossexualizador) para a satisfação de seu desejo homosocial.

assim, como um alinhamento ao desejo e aos desígnios masculinos. Bess é boa porque aquiesce, ora às normas de conduta da *Kirk* (as normas do pai), ora às normas de conduta do marido. Se sua bondade legitima que ela seja salva por Jan, fazendo com que ele tome nas mãos a responsabilidade por sua “desrazão”, o questionamento do alcance da liberação sexual feminina, tão celebrada a partir do fim dos anos 1960, fica implícito, apontando para a necessidade de se continuar a pensar sobre os limites a que se submete o feminino no que se refere à sua constituição enquanto sujeitos do desejo. Neste sentido, *Breaking the Waves* é um filme que continua a falar da submissão feminina, mas de uma submissão que se refaz em tempos de liberação sexual.

Já no que se refere à figura do casal heterossexual, a problematização que se dá em *Breaking the Waves* se dá em torno do questionamento da fidelidade no casamento. A supremacia do desejo de Jan, a partir da qual Bess é compelida a romper com o caráter monogâmico da lei que rege o casamento, coloca ao espectador a questão sobre o significado da fidelidade. Para aqueles que a concebem como uma questão de ordem sexual, Bess é infiel com Jan. Para aqueles que a concebem como uma questão de ordem moral, não há dúvidas de que ela lhe é fiel até o fim. Talvez o que mais se sobressaia no dilema entre fidelidade-infidelidade que se constrói no filme é que, ao conceber a infidelidade sexual como fidelidade moral, *Breaking the Waves* não encontra outra saída a não ser construí-la enquanto “loucura”, pois não há uma ordem sexual que não seja moral.

A este respeito, foi dito anteriormente que *Breaking the Waves* faz referência às questões relativas às transformações da moral sexual que se originaram nas décadas de 1960 e 1970. Naquele momento, a moral sexual que estabelecia os lugares de homens e mulheres nas suas relações interpessoais foi problematizada não apenas por meio dos movimentos de contracultura, mas também pelo cinema. Ao ocupar-se da análise de uma série de filmes produzidos desde os anos 1960 até o início dos anos 1980, Paulo Menezes destaca o lugar que o sexo e a sexualidade ganharam naquelas décadas, no que diz respeito tanto ao elemento social que expressavam quanto aos tipos de imagens que propunham ao espectador, imagens estas que demandariam sua tomada de posição sobre seus próprios valores e moralidade, até então insuspeitos, bem como dos lugares que ocupavam na ordem

social¹⁰³, uma vez que “o sexo e as relações entre as pessoas são colocados em questão (...) como uma dimensão essencial das possibilidades de qualquer transformação social”¹⁰⁴.

Miriam Adelman mostra como a busca por transformação social e a experimentação em torno da construção de formas de vida alternativa que se deram no interior dos movimentos de contracultura estiveram atreladas a uma complexa crítica da família nuclear:

a crítica da família nuclear tornou-se um eixo fundamental da visão contracultural da sociedade porque, de certa maneira, tal forma de família – como “ideologia e instituição” – representava tudo aquilo que a contracultura impugnava em termos de “sociabilidade moderna”: um modelo que incentivava o consumo e a competitividade, as hierarquias de gênero e idade, e a privatização da vida social; que exigia a submissão à moral sexual, aos imperativos da ordem e do controle social e às pressões normatizadoras que estes impunham aos indivíduos. (...) Contra o disciplinamento e a autoridade, construíram um utópico discurso de relacionamentos mais livres e um apelo às possibilidades lúdicas e sensuais da vida que, na visão deles, a sociedade ocidental moderna negava ou reprimia¹⁰⁵.

Como pode ser depreendido do exposto por Adelman, os movimentos de contracultura propunham outro lugar para o desejo e o prazer, não a família nuclear. O *amor livre* é, neste sentido, um amor que busca libertar-se de suas amarras institucionais, o que, por certo, também incluía o casamento. Ao retomar-se o proposto por Weeks a respeito das mudanças no sistema de matrimônio presente na Inglaterra e em algumas

¹⁰³ Cf. Menezes, Paulo. *À meia-luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2001, pp. 257-270.

¹⁰⁴ Menezes, Paulo, *À meia-luz*, op. cit., p. 269.

¹⁰⁵ Adelman, Miriam. *A Voz e a Escuta: Encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2009, p. 59. Não estou ignorando aqui os desdobramentos da discussão realizada por Adelman no que se refere à importância do paradoxo entre este discurso utópico de crítica da família e o posicionamento subalterno das mulheres no interior destes movimentos, paradoxo este que, como mostra a autora, foi crucial para a articulação de um novo momento do movimento de mulheres nos anos seguintes. Se, por um lado, a articulação deste movimento emergiu das dificuldades e impasses às transformações almejadas pelos movimentos de 1968, por outro, Adelman mostra também como este foi um movimento cujo impacto sociopolítico suscita menos dúvidas na seara dos questionamentos sobre o alcance destas transformações quando se amplia o debate para além da Nova Esquerda (cf. Adelman, Miriam, *A Voz e a Escuta*, op. cit., 53-68). Remetendo à caracterização de Eric Hobsbawm sobre o século vinte e à discussão realizada por Julie Stephens sobre a importância do movimento de mulheres em relação à contracultura, Adelman chama atenção para que esta autora “resgata a crítica feita por historiadores da década, que argumentaram que a narrativa convencional sobre a política radical da época dá prioridade à Nova Esquerda masculina, inserindo um viés na sua análise que a faz muito diferente do que seria a avaliação que considerasse realmente a experiência radical das mulheres: dessa forma, a narrativa da desilusão e esgotamento transforma-se numa narrativa de mudanças que – ainda contraditórias e incompletas – fazem com que o ‘breve século XX’ também seja conhecido como ‘o século das mulheres’” (Adelman, Miriam, *A Voz e a Escuta*, op. cit., p. 68). Em termos de impacto sociopolítico, os movimentos lésbico e gay parecem ter tido igual importância. Neste momento, no entanto, meu foco recai sobre a questão do lugar do desejo na ordem social que os movimentos de contracultura se propunham a construir, tal qual discutido a seguir.

partes da Escócia após a década de 1960, no que se refere ao já abordado desmantelamento da deferência ao casamento e da contenção sexual¹⁰⁶ e também à separação entre sexo e reprodução, relações heterossexuais e casamento e casamento e parentalidade¹⁰⁷, é possível perceber o caráter contraditório da referência de *Breaking the Waves* às transformações da moral sexual que se originaram nas décadas de 1960 e 1970. No filme de Trier, estas transformações passam a simbolizar o avanço da ordem do desejo em si mesmo. Se o filme consegue estabelecer, por intermédio da religião, relações entre família e lei que possibilitam ao espectador colocar a moralidade que dá suporte aos relacionamentos interpessoais sob suspeita, o lugar em que *Breaking the Waves* aloca o desejo e estes relacionamentos é o casamento. Neste sentido, há um deslocamento importante da questão da autonomização do desejo perante a lei para a questão das inter-relações entre desejo e lei, apontando para a possibilidade de (re)institucionalização do desejo e das relações interpessoais por meio do casamento, tema que o filme, em última instância, debate.

Dessa maneira, o filme constrói o avanço da ordem do desejo como um problema, a partir do qual nele se estabelece a dupla associação entre sexo como via de acesso ao novo e à vida e entre sexo como via de acesso à morte. Esta dupla associação só ganha pleno sentido ao atentar-se para o momento em que o filme foi produzido, uma vez que este coincide com o auge da crise da AIDS no oeste da Europa¹⁰⁸, de modo que esta adquire no

¹⁰⁶ Cf. Weeks, Jeffrey, *The World We Have Won*, op. cit., p. 24.

¹⁰⁷ Cf. Weeks, Jeffrey, *The World We Have Won*, op. cit., p. xi.

¹⁰⁸ Considerando, em seu conjunto, os 52 países incluídos na Região Europeia da Organização Mundial de Saúde (OMS), entre 1982 até 2005, o maior número de novos contágios pelo vírus HIV relatados ocorreu em 1994 e o maior número de mortes causadas por doenças associadas à AIDS ocorreu em 1995. Contudo, entre 1985 e 1991, praticamente não houve casos de contágio pelo HIV e de mortes causadas por doenças associadas à AIDS relatados nos países do leste da Europa. O vírus HIV teria se disseminado primeiramente, então, nos países a oeste deste continente, onde se concentrou o maior número de novos contágios e de vítimas de doenças associadas à AIDS até meados da década de 1990, quando políticas de vigilância, de prevenção e de tratamento começaram a se mostrar eficazes na redução da taxa de mortalidade associada à síndrome {cf. Matic, Srdan. Twenty-five years of HIV/AIDS in Europe. In: Matic, Srdan; Lazarus, Jeffrey V.; Donoghoe, Martin C. [eds.]. *HIV/AIDS in Europe. Moving from death sentence to chronic disease management*. Copenhagen: World Health Organization, 2006, p. 6 e p. 9 [Fig. 1.2: Reported AIDS deaths and new AIDS cases, WHO European Region (52 countries)]}. No que se refere especificamente ao Reino Unido, das 19.210 mortes causadas por doenças associadas à AIDS até 2009, 12.105 (63,01% do total) ocorreram até 1996, sendo que 44.853 pessoas haviam sido diagnosticadas como portadoras do vírus HIV e 14.776 haviam desenvolvido a síndrome, o que representa uma taxa de mortalidade de 81,92% entre todos os casos associados à AIDS diagnosticados até 1996. Entre 1997 e 2009, esta taxa caiu para 62,94%, sendo que outras 64.440 pessoas foram diagnosticadas como portadoras do vírus HIV, 11.287 pessoas desenvolveram a síndrome e 7.105 morreram por doenças associadas à AIDS [cf. Harker, Rachael. HIV and AIDS statistics. *House of Commons Library*, 29 de novembro de 2010, p. 3 (Tabela 1: HIV and AIDS diagnoses, and HIV-related deaths, UK 1994-2009). Disponível via URL em: <http://www.nhshistory.net/aidsdata.pdf>; acessado em 11 de março de 2016]. De acordo com Rachael Harker, entre 1999 e 2011, o contato heterossexual constituiu-se como a forma de contágio pelo HIV mais comum no Reino Unido (cf. Harker, Rachael. HIV and AIDS

filme um caráter espectral. Assim, ainda que a crise da AIDS não seja diretamente tematizada pelo filme, ele deixa ver os aspectos contraditórios que se faziam presentes nos diversos discursos que relacionavam a disseminação do vírus HIV à prática do amor livre, e que, independentemente de poderem ser ou não associados à “defesa da moral e dos bons costumes”¹⁰⁹, acabavam por sugerir que, naquele momento, “a única resposta significativa a ser dada à AIDS era a abstinência, o celibato ou, na melhor das hipóteses, a monogamia mútua”¹¹⁰. Que o filme associe o sexo como acesso ao novo, à vida e à morte, ao contar a história de um casamento heterossexual que coloca justamente a monogamia em suspensão, é, neste sentido, revelador do impacto que a crise da AIDS teve sobre a moralidade que dava suporte ao regime heterossexual e do tipo de questões que suscitou. Entretanto, é importante notar que também neste ponto *Breaking the Waves* está construindo a questão pelo seu contrário¹¹¹, pois foi primordialmente as relações entre masculinidade e monogamia que a crise da AIDS veio a problematizar. Neste sentido, o filme de Trier, ao suspender a norma que rege a monogamia feminina no interior do casamento heterossexual, acaba por trazer as normas que a regem à tona, expondo seus contornos, seus limites e os mecanismos de exclusão utilizados no combate à transgressão e à dissidência, mas também expressa o quão perturbador era o desafio de simbolizar uma relação diferencial entre masculinidade e monogamia neste momento em que diferentes forças sociais a promoviam como uma questão de vida ou de morte *também* para os homens¹¹². É claro que esta relação diferencial não se punha como problema a ser encarado apenas por homens heterossexuais¹¹³, assim como tampouco teve influência apenas sobre o comportamento

statistics. *House of Commons Library*, 25 de outubro de 2012, p. 4. Disponível via URL em: <http://researchbriefings.parliament.uk/ResearchBriefing/Summary/SN02210#fullreport>; acessado em 16 de março de 2016).

¹⁰⁹ Neste sentido, no início dos anos 1990, Camille Paglia propôs sua geração, a dos anos 1960, como uma geração cujos excessos teriam levado à disseminação de doenças sexualmente transmissíveis. De acordo com ela, “as pessoas não querem falar sobre isso. Elas querem dizer, ‘Não, não há conexão entre comportamento e as doenças sexuais [sic] de hoje’. Por favor, não sejamos estúpidos. Não vamos reescrever a história. Há uma realidade terrível que devemos encarar. Eu já disse e repito: ‘Todos aqueles que pregaram o amor livre nos anos sessenta são responsáveis pela AIDS’. E precisamos aceitar a responsabilidade moral por isto. Esta ideia de que a AIDS foi, de alguma maneira, um acidente, um acidente histórico, um micróbio que caiu do céu, [é] absurda. Precisamos encarar o que fizemos” (Paglia, Camille. *Crisis in the American Universities*. Disponível via URL em: <http://gos.sbc.edu/p/paglia.html>; acessado em 16 de março de 2016).

¹¹⁰ Altman, Dennis. *Global Sex*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2001, p. 69; grifos meus.

¹¹¹ Assim como construiu a questão da ascensão ao reino dos céus como queda no pecado.

¹¹² Assim como fora por séculos, e é, ainda, para muitas mulheres, da mesma forma que, em *Breaking the Waves*, é para Bess.

¹¹³ Já em 1986, Dennis Altman debatia a questão da promoção da monogamia como forma de conter o avanço da doença entre gays, chamando atenção para as mudanças de comportamento e de práticas sexuais entre gays de São Francisco que se seguiram ao estabelecimento de que o vírus HIV transmitia-se sexualmente, como a

masculino, colocando em jogo normas do regime heterossexual sobre as quais diferenças entre o desejo e as sexualidades dos homens e das mulheres são cunhadas e reiteradas¹¹⁴. Que outras diferenças, desejos e sexualidades são colocados em jogo por meio do cinema neste momento é o que irá se explorar nos capítulos seguintes.

emergência dos *jerk-off clubs* (estabelecimentos onde a prática sexual primordial, senão exclusiva, era a masturbação; sendo que esta passa a ser, a partir de então, reelaborada como prática sexual mais segura entre gays). A este respeito, defende o autor: “Desenvolvimentos como os *jerk-off clubs* parecem-me ser meios mais atrativos – e potencialmente mais bem sucedidos – de regulação da sexualidade que são as tentativas de instigar a monogamia ou mesmo o celibato. Não é necessário acreditar que homens gays, enquanto homens, são incapazes de monogamia, que é o argumento de alguns sociobiólogos, para reconhecer que a monogamia não é uma escolha realista para muitos de nós, tanto gays quanto hêteros, seja porque não encontramos o parceiro correto ou porque, mesmo se em um relacionamento sério, não achamos que um parceiro seja suficientemente satisfatório. Aqueles que argumentam que não haveria problema se todos os homens gays fossem apenas monógamos estão ignorando tanto as realidades médicas quanto as emocionais; com um número desconhecido de pessoas já expostas ao ‘vírus’ e um período desconhecido de incubação, este conselho é simplesmente muito restritivo” (Altman, Dennis. *AIDS in the Mind of America. The Social, Political, and Psychological Impact of a New Epidemic*. Garden City: Anchor Press/Doubleday, 1986, pp. 158-159).

¹¹⁴ Neste contexto, a submissão feminina vai se tornar cada vez mais problemática em tempos de AIDS, pois se passa a entender que a desigualdade entre os gêneros colabora para a disseminação do vírus (cf. UNAIDS. Millennium Development Goal 3: Gender Equality and Women’s Empowerment. In: _____. *How AIDS Changed Everything. MDG6: 15 Years, 15 Lessons of Hope From the AIDS Response*. Gênêbra: UNAIDS, 2015, p. 57). O discurso pró-empoderamento feminino que se constrói em tempos de AIDS, apesar de reconhecer as dificuldades de mulheres em todas as partes do mundo em negociar ou exigir dos parceiros a prática segura do sexo, é, no entanto, um discurso que foi se tornando cada vez mais racializado, na medida em que as maiores dificuldades em implementar políticas de controle e tratamento encontram-se nos países da África Subsaariana e, em menor grau, da Ásia.

**SOU UM MENINO-MENINA:
IDENTIDADE DE GÊNERO E A QUESTÃO TRANSGÊNERO EM
*MINHA VIDA EM COR-DE-ROSA***

Acompanhando a introdução da principal canção da trilha sonora de *Minha vida em cor-de-rosa* (*Ma vie en Rose*, Alain Berliner, 1997), os nomes dos principais atores e do filme sucedem-se sobre um fundo azul emoldurado por rosas cor-de-rosa. Um tom de rosa intenso preenche a tela e a câmera passa, então, a passear pelo interior de uma casa de bonecas, percorrendo o quarto, a sala e a cozinha do brinquedo de plástico colorido, servindo de fundo para a apresentação dos demais créditos do filme. Tons de vermelho, rosa, lilás e amarelo predominam na decoração do brinquedo, cuja “feminilidade” é sugerida pela abundância de corações que servem de motivos para móveis e janelas, bem como pela presença de utensílios domésticos, como a tábua de passar roupas e o liquidificador. A música suave, cuja letra afirma que tudo o que antes fora cinza tornara-se rosa, colabora para que este ambiente seja percebido como um espaço feminino idealizado, pronto para receber sua boneca¹. Com esta abundância de tons avermelhados, o jardim de flores que preenche a tela em seguida causa estranheza pelo repentino predomínio do verde, o que é minimizado por um novo deslocamento de câmera em direção a um horizonte desfocado. A sequência que apresenta os créditos do filme termina com a imagem de uma árvore de plástico avermelhado em meio à paisagem, trazendo de volta os tons da casa de bonecas para o exterior do ambiente lúdico. Se, por um lado, estas imagens fazem referência a um universo infantil “feminino”, por outro, a escolha das cores presentes na caracterização deste espaço artificial e idealizado sugere a temática a ser abordada pelo filme.

Não é à toa que *Minha vida em cor-de-rosa* se apropria do rosa para sugerir a identificação de Ludovic, quem protagoniza a história, com o “feminino”. De acordo com Jo B. Paoletti, o azul era usado nos detalhes das roupas de meninos e o rosa nos de meninas pelo menos desde meados da década de 1850 na França. Entretanto, o uso de

¹ *Rose*, cuja letra foi escrita pelo diretor Alain Berliner, é interpretada por Zazie e Dominique Dalcan. A canção voltará a ser utilizada em vários momentos do filme, pois serve de tema de abertura do programa de televisão favorito de Ludovic, *O Mundo de Pam*. Pam é uma fada adulta que tem como par o personagem Ben. Ao aparecerem também na forma de bonecos infantis, Pam e Ben aludem ao casal formado por Barbie e Ken, guardando com eles várias similaridades no que diz respeito à sua forma e à caracterização de seu relacionamento. A casa de bonecas que é mostrada durante esta sequência faz parte do cenário do programa de televisão, pertencendo à fada que figura como o ideal de feminilidade para Ludovic.

tais cores não era restrito a um ou outro gênero, não se configurando, então, enquanto uma norma. Remetendo a uma notícia publicada na revista *Godey's Lady's Book*² em julho de 1856 sobre o enxoval que estava sendo preparado para o primogênito de Napoleão III e da Imperatriz Eugénie da França, a autora chama atenção para que a criança seria vestida com branco e azul em seus primeiros sete anos de vida, pois seria dedicada à Virgem e estas cores simbolizavam uma proteção especial. Assim, mesmo que o primogênito dos imperadores franceses fosse uma menina, ela seria vestida com estas cores³. Seria possível supor que a tradição francesa tenha influenciado a adoção do rosa e do azul em outros lugares do mundo – assim como influenciou vários outros elementos da moda nestes últimos séculos – durante o processo de genereficação das vestimentas de meninas e meninos que ocorreu primordialmente durante o século XX. Contudo, ao dedicar-se às análises de tal processo nos Estados Unidos e do simbolismo que permeia a adoção do rosa para as meninas e do azul para os meninos, Paoletti afirma que tal processo não se deu linear e simultaneamente para meninos e meninas, relacionando-se, em sua complexidade, às “profundas transformações nas atitudes dos adultos para com o gênero e a sexualidade das crianças”⁴ que se deram neste período. Tais mudanças, somadas a um aumento da “ansiedade” em torno da homossexualidade masculina, teriam contribuído, segundo a autora, para a diferenciação dos estilos e cores de vestimentas consideradas apropriadas para meninos e meninas e para a reclassificação de elementos antes considerados neutros em termos de gênero⁵ como

² A *Godey's Lady's Book* (conhecida também como *Godey's Magazine and Lady's Book*) foi publicada na Filadélfia entre 1830 e 1878, sendo a revista mensal de maior circulação nos Estados Unidos nos anos anteriores à Guerra de Secessão (1861-1865) (cf. Rose, Anne C. *Voices of the Marketplace: American thought and culture, 1830-1860*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2004, p. 75).

³ Cf. Paoletti, Jo B. *Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America*. Bloomington; Indianápolis: Indiana University Press, 2012, p. 86 (cópia digital em formato Kindle).

⁴ Paoletti, Jo B., *Pink and Blue*, op. cit., p. xvii. Em termos gerais, estas mudanças relacionam-se a que as crianças deixaram de ser percebidas, nas palavras de Paoletti, como “querubins assexuados” para serem percebidas como portadoras de uma proto-sexualidade que precisava ser cuidadosamente “estimulada”. Na virada do século dezenove para o vinte, assim como se passava na Europa, o desenvolvimento sexual das crianças estava na ordem do dia nos Estados Unidos, principalmente no que se referia aos meninos, a partir das considerações a respeito dos efeitos da masturbação e das origens da homossexualidade. Neste sentido, em um primeiro momento, o uso de roupas masculinas em meninos figurava como “estímulo” ao desenvolvimento de uma sexualidade adequada, não como norma (cf. Paoletti, Jo B., *Pink and Blue*, op. cit., pp. 74-77).

⁵ Como os vestidos usados pelas crianças indistintamente até cerca de seus sete anos de idade, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, desde o fim do século dezoito até pelo menos o fim do século dezenove. Tais vestimentas não simbolizavam um gênero, mas sim a idade e a vinculação da infância com o universo feminino. As diferenciações de gênero apareciam em termos de vestimentas apenas aos sete anos, quando os meninos tornavam-se “pequenos homens”, passando a usar calças. Era também nesta idade que os meninos tinham seus cabelos cortados pela primeira vez (cf. Paoletti, Jo B., *Pink and Blue*, op. cit., p. 20, pp. 45-46 e p. 85).

“femininos”⁶. Este é um ponto a ser considerado, pois como conta Marjorie Garber, a associação do rosa com meninas data, nos Estados Unidos, da década de 1940. Antes o rosa era mais usado em meninos por ser considerada uma cor “forte e decidida”. O azul, por sua “delicadeza”, era a cor das meninas⁷. Segundo Paoletti, este padrão fora arduamente negociado nas primeiras três décadas do século vinte, caindo em desuso, paulatinamente, no decorrer da década de 1940, ao mesmo tempo em que elementos “femininos” – como adornos – eram eliminados das roupas dos meninos⁸. Ao atentar-se para o momento em que se iniciou tal inversão de cores e a “masculinização” das vestimentas dos meninos, pode-se perceber sua possível relação com a Segunda Grande Guerra e com aquela “ansiedade” em relação à homossexualidade masculina relatada por Paoletti na cultura estadunidense de então, pois o triângulo que identificava homossexuais masculinos pela Alemanha nazista era rosa. O rosa torna-se, assim, na Europa, não apenas a cor das meninas, mas a cor dos “efeminados”⁹. O rosa, na sua associação com o feminino, carregou consigo, portanto, o estigma da homossexualidade masculina¹⁰. Foi apenas no fim da década de 1970 que o conteúdo desta associação seria

⁶ Cf. Paoletti, Jo B., *Pink and Blue*, op. cit., p. xvii.

⁷ Cf. Garber, Marjorie. *Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety*. Nova Iorque: Routledge, 1997, p. 1. O mesmo é reiterado por Paoletti (cf. Paoletti, Jo B., *Pink and Blue*, op. cit., p. 85) e por Leslie Feinberg [cf. Feinberg, Leslie. *Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come*. In: Stryker, Susan; Whittle, Stephen (eds.). *The Transgender Studies Reader*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2006, p. 205].

⁸ Cf. Paoletti, Jo B., *Pink and Blue*, op. cit., p. 61 e p. 85.

⁹ É possível depreender que não apenas a participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra, mas também os fluxos migratórios da Europa para os outros continentes que se deram em decorrência do conflito colaboraram para a disseminação desta associação.

¹⁰ Tornando, dessa maneira, o padrão estadunidense “problemático”, pois se a “masculinização” das vestimentas dos meninos era compreendida como um estímulo à adequação heterossexual, o rosa passara a simbolizar a antítese do resultado que se buscava alcançar. No que se refere especificamente à questão homossexual na Segunda Guerra, deve-se notar, entretanto, que muito antes da perseguição nazista aos homossexuais, a homossexualidade já havia se tornado um problema de guerra para os Estados Unidos. Como mostra Allan Bérubé, a experiência da Primeira Guerra Mundial desencadeou graves problemas mentais em uma parcela significativa do efetivo militar estadunidense. Quando a Segunda Grande Guerra teve início, metade dos leitos dos hospitais militares do país eram ocupados por soldados da Primeira Guerra que sofriam com estes problemas. Assim, desde o início da década de 1920 houve uma preocupação em reduzir o número de recrutas que poderiam vir a sofrer com problemas mentais desencadeados pelo serviço militar, preocupação esta que deu lugar a uma crescente psiquiatrização das políticas de recrutamento e de permanência no efetivo militar estadunidenses. Deste modo, ainda que culturalmente as forças armadas fossem entendidas como instituições capazes de reformar a masculinidade e “transformar garotos em homens”, conforme aumentava a influência da psiquiatria no interior das instituições militares e o discurso psiquiátrico que concebia a homossexualidade como patologia mental tornava-se hegemônico, esta passa cada vez mais a ser considerada como um impedimento para o exercício de funções militares. De acordo com o autor, desde a Guerra de Independência (1775-1783), a sodomia (entendida ora como coito anal, ora como sexo oral praticado entre homens) figurava como um crime militar punido com severidade, mas não houve, até o início da Segunda Guerra, políticas *efetivas* para a desqualificação de homens que mantinham relações sexuais com outros homens para o serviço militar. Assim, foi durante a Segunda Guerra que o foco de atenção, que

ressignificado pelo movimento gay, que ao inverter o triângulo rosa nazista o convertera em símbolo de orgulho¹¹. A associação entre feminilidade e homossexualidade masculina, entretanto, permaneceu.

Ao se considerarem as cores predominantes na sequência de abertura do filme, o rosa no interior da casa de bonecas e o verde no jardim, têm-se exatamente as cores usadas em outro símbolo do movimento gay, em que um triângulo rosa invertido aparece rodeado por um círculo verde, representando a luta por direitos e um espaço livre de homofobia. Desta forma, para além de remeter à feminilidade de Ludovic (feminilidade esta carregada da ambiguidade do rosa), a sequência inicial de *Minha vida em cor-de-rosa* sugere que o filme terá como pano de fundo uma temática gay, a partir da qual se considerarão os lugares e os significados das diferenças sexuais que estavam sendo negociados socialmente na França em meados da década de 1990 e a relação, que

antes recaía sobre os atos de sodomia, desviou-se para o sujeito homossexual em si mesmo, definido como um doente mental inapto ao serviço militar, uma vez que se propunha que apenas a psiquiatria, e não o serviço em si mesmo, poderia ajudá-lo a “curar-se”. Foi a partir desta nova definição que um crescente aparato administrativo para o gerenciamento da homossexualidade (masculina e feminina) no interior das forças armadas deste país começou a ser desenvolvido. A partir da década de 1940, então, o homossexual é incluído na categoria dos indesejáveis, cuja dispensa desonrosa era impressa em um papel azul (cf. Bérubé, Allan. *Coming Out Under Fire. The History of Gay Men and Women in World War II*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2010, p. 2, p. 10, pp. 13-14, p. 139). Uma vez que a categoria dos indesejáveis incluía também outros sujeitos considerados inaptos ao serviço militar, não parece correto afirmar que o azul aludia, neste momento, exclusivamente à efeminação, mas sim ao processo de estigmatização da homossexualidade em si mesmo, simbolizado na Alemanha pelo triângulo rosa e nos Estados Unidos pela “dispensa azul”.

É importante destacar que o cotejamento entre Europa e Estados Unidos aqui não é gratuito. Como mostra Raewyn Connell ao abordar o processo de disciplinarização da sociologia, as Grandes Guerras, compreendidas como momentos de crise do sistema imperialista europeu, tiveram como um de seus resultados o alavancamento do status dos Estados Unidos de potência à liderança política, econômica e intelectual no período pós-guerra, um processo complexo de disputas por hegemonia a partir do qual não só se negociou o pertencimento deste país no rol dos países “ocidentais” (integrando-o, assim, ao grupo formado majoritariamente por Inglaterra e França), como alterou significativamente as relações de saber-poder em escala global (cf. Connell, Raewyn. *O Império e a criação de uma Ciência Social. Contemporânea*, vol. 2, no. 2, especialmente pp. 325-328). Neste sentido, é primordialmente a partir da década de 1940 que as mediações entre Estados Unidos e Europa tornam-se relevantes, pois os saberes produzidos nos Estados Unidos passam a exercer influência também em seus países “centrais”. Como será retomado no decorrer deste capítulo, no que se refere especificamente à construção do transexual pela clínica, estas mediações são especialmente relevantes, uma vez que a corrente francesa (herdeira de Jacques Lacan) e a corrente estadunidense (articulada principalmente em torno das formulações de Harry Benjamin, John Money e Robert Stoller) rivalizam e se influenciam mutuamente, posicionando-se em polos opostos no que concerne à classificação do “transexualismo” como “transtorno” mental específico e da indicação de cirurgias de redesignação sexual como forma eficaz para seu “tratamento”. Assim, enquanto para a corrente francesa o “transexualismo” é uma *psicose* sobre a qual as cirurgias exercem pouca influência, a corrente estadunidense não percebe a presença de nenhum “distúrbio” mental grave no transexual, concebendo a cirurgia como uma “solução” viável para um quadro que é construído como de *disforia de gênero* (cf. Leite Jr, Jorge. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2011, pp. 159-161).

¹¹ Cf. Garber, Marjorie, *Vested interests*, op. cit., p. 2.

ali se estabelece, entre efeminação, homofobia e “transexualismo”¹², e que falam, sobretudo, de um momento de articulação e de disputa política em torno do que se constituía como a questão transgênero.

Os principais personagens da trama são apresentados durante os preparativos para a festa de inauguração da casa dos Fabre em Mennecy. Três casais aparecem em sequência arrumando-se para a festa. O primeiro é composto por Monique e Thierry. Sentada sobre a cama do quarto do casal, Monique cantarola uma canção em que pede para que seja levada para dançar naquela noite. Ela se levanta, subindo o zíper do vestido branco florido, pouco antes de seu marido entrar no quarto. Enquanto ele tenta abraçá-la, vê-se a gravata estampada em tons de vermelho e verde sobressair-se sobre a camisa de um amarelo intenso. Em frente à penteadeira, Monique aparece maquiando-se com rolinhos nos cabelos. Ela pergunta ao marido a respeito dos novos vizinhos. Titi, como ela o chama, afirma que são chamativos, uma vez que estão dando uma festa logo depois de se mudarem, como se ainda não tivessem tido tempo suficiente para terminarem de desempacotar as caixas da mudança. Já Monique acha a atitude simpática e espera poder dançar durante a festa, afirmação que retoma, assim, o tema da canção que cantarolava. O marido tenta abraçá-la novamente e ela pede que ele pare, dizendo que iriam se atrasar. Ao dizer que a esposa os faz chegar sempre cedo demais para os compromissos sociais da família, e que, por isso, logo ficam entediados, Thierry a toma nos braços. Os dois rodopiam até que Thierry se joga com ela sobre a cama para terminarem sua “dança”. A vida sexual do casal é sugerida por meio dos gritinhos e risos de Monique, que já não parece resistir ao marido. Assim, eles são construídos como um casal apaixonado, alegre e um tanto quanto espalhafatoso, em que Monique caracteriza-se pelo romantismo e Thierry pelo desejo que sente pela esposa.

O segundo casal a aparecer é composto por Albert e Lisette. A diferença entre eles e o primeiro casal é sugerida pela maneira como Albert fecha o zíper do vestido da esposa e como eles, ao se chocarem quando ela se vira para ele, afastam-se, desculpando-se pelo contato indesejado. Lisette veste uma camisa florida sobre o vestido creme enquanto Albert dá o nó de sua gravata borboleta sobre a camisa branca. Ele lhe diz que ela gostará dos Fabre, já que se dá muito bem com Pierre no trabalho.

¹² Como classificação clínica em seu sentido forte. Assim, utilizo aqui “transexualismo” não por considerar o transexual como portador de um “transtorno” ou “distúrbio” mental, mas porque é justamente o processo de patologização do sujeito transexual que se coloca em questão neste momento histórico.

Lisette lhe pergunta se a família é grande e Albert diz que a família é maravilhosa, já que o casal tem quatro filhos. Sua expressão se modifica ao perceber que falara algo inapropriado e ele se desculpa com ela, colocando seus braços ao redor dos ombros da esposa, que acaricia sua mão de forma condescendente. A menção ao tamanho da família dos Fabre sugere que Lisette não pudesse ter filhos. Contudo, ao se mostrar o filho do casal, Jérôme, observando-os pelo vão da porta, esclarece-se que este não é o problema, deixando essa questão em aberto.

Ao dar-se conta da presença do filho, Lisette se distancia do marido mais uma vez. Ela pergunta ao menino por que não está usando sua gravata. Jérôme diz que ela é apertada, porém Albert insiste que a use, já que a dele também o é, mas tem de usá-la porque vão sair. O menino deixa o quarto dos pais cabisbaixo e seu descontentamento sugere que a formalidade do casal é excessiva. Deste modo, em comparação com Monique e Thierry, Albert e Lisette parecem compor um casal contido, formal e de uma sexualidade “apagada”.

O terceiro casal a aparecer é composto por Hanna e Pierre Fabre. Pulando sobre a cama de um dos quartos da nova casa, Pierre se exhibe para Hanna dizendo que tudo estava pronto. Ela, entretanto, tenta fechar o zíper de seu vestido com dificuldade, dizendo a ele que nada estava pronto. Ele tenta ajudá-la e ela o provoca, dizendo que já o vira ser mais hábil com zíperes. Ele diz que abrir é diferente de fechar e trazendo-a para si beija-lhe o pescoço. Receptiva, Hanna sorri com contentamento, mas afasta-se do marido para retocar o batom em frente à câmera. Ele lhe pergunta como está sua nova vida e ela lista os preparativos para a festa, na sua maioria referente à comida para o evento. Ao ver o marido retirar-se, ela o abraça declarando estar muito orgulhosa do senhor Fabre. Ao ser beijado pela esposa, é ele quem a apressa. A interação entre eles sugere, desta maneira, que há uma divisão de tarefas “tradicional” entre o casal, em que ela se apresenta como a dona da casa e ele o provedor¹³. O carinho, o cuidado mútuo e o bom-humor com que se relacionam sugerem que o casal, no que se refere à sua

¹³ Mais uma vez, as cores das vestimentas são significativas para esta primeira construção dos personagens. Hanna aparece com um vestido avermelhado, enquanto Pierre traja uma camisa azul, de modo que as cores sugere a adequação do casal aos papéis “tradicionais” de gênero. Mais tarde se saberá que Hanna é cabeleireira, contudo, ela nunca é vista trabalhando fora do ambiente doméstico. O mesmo se passará com Lisette, que é costureira. As atividades destas mulheres não aparecem, neste sentido, como profissões propriamente ditas, mas sim como extensões de suas habilidades domésticas, o que possibilita que as mulheres intertroquem serviços entre si sem a mediação do dinheiro. A ausência de remuneração monetária pelo trabalho feminino reforça, em *Minha vida em cor-de-rosa*, a função econômica dos homens no filme, caracterizando-os enquanto provedores exclusivos das famílias em questão.

sexualidade, ocupa uma posição “intermediária” entre os outros dois casais apresentados, posição esta que, neste momento, mais se aproxima do tipo ideal de casal¹⁴ sugerido pelo filme.

Do lado de fora da casa, Pierre segue tentando fechar o vestido de Hanna, que permanece aberto, deixando ver metade de suas costas. Hanna vai de um lado ao outro trazendo coisas à mesa enquanto se arruma e chama pelos filhos. Ela pergunta ao marido se ele vira seus sapatos vermelhos. Desistindo de fechar o zíper de seu vestido, ele sugere que ela troque de roupa. Ela se nega, já que a comprara especialmente para a ocasião. Há na sequência um sentido de urgência, descontrole e de caos, o que indica que, apesar de ocupar a posição de dona de casa, Hanna não se ajusta perfeitamente ao ideal.

Os sapatos vermelhos de Hanna aparecem na sequência seguinte nos pés de Ludovic. Os posicionamentos de câmera, contudo, não deixam ver todo o rosto da criança que se arruma meticulosamente para a festa. Os pés menores que os sapatos indicam que um dos quatro filhos dos Fabre os tomara “emprestado” da mãe e, como dois meninos foram mostrados do lado de fora da casa enquanto Hanna chamava por Zoé e Ludovic, sugere-se que qualquer um dos dois poderia ser a criança em questão. Completamente alheia à confusão vista no resto da casa, ela se prepara calmamente, colocando brincos nas orelhas e passando batom sobre os lábios que aparecem pelo reflexo do espelho. Entretanto, diferente dos outros ambientes vistos até aquele momento, o aposento em que se encontra é escuro, fazendo com que o rosa intenso que predomina em seu interior esteja mergulhado nas sombras. Assim, a criança parece se arrumar em segredo.

¹⁴ De acordo com Max Weber, que propõe o tipo ideal como “um quadro de pensamento, *não* de uma realidade histórica, e muito menos da realidade ‘autêntica’, e [que] não serve de esquema no qual se pudesse incluir a realidade à maneira de *exemplar*. Tem antes o significado de um conceito-*limite* puramente ideal, em relação ao qual se *mede* a realidade a fim de esclarecer o conteúdo empírico de alguns de seus elementos importantes, com o qual esta é *comparada*. Tais conceitos [de tipo ideal] são configurações nas quais construímos relações, pela utilização da categoria da possibilidade objetiva, que a nossa *imaginação*, formada e orientada segundo a realidade, *julga* adequadas” (Weber, Max. *A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais*. São Paulo: Ática, 2006, p. 77; grifos do autor). Assim, o tipo ideal de casal de *Minha vida em cor-de-rosa* seria heterossexual, unido institucionalmente pelo casamento civil, funcional em termos reprodutivos, portador de uma sexualidade “satisfatória” (em termos de gratificação intersubjetiva e de funcionalidade reprodutiva) e “equilibrada” (no sentido de que suas manifestações estão submetidas às convenções socialmente compartilhadas em relação à contenção e ao excesso, à presença e à ausência. O equilíbrio alcança-se, então, quando a vida sexual do casal é sugerida pela presença de filhos e não por seu comportamento público; o desejo sexual pertence, assim, à vida íntima do casal) e composto por sujeitos que exercem papéis sociais específicos (sendo o homem aquele que se dedica a prover economicamente a família e a mulher aquela que se dedica ao seu cuidado) e que são considerados como referências de identificação de gênero para os filhos.

A festa propriamente dita começa a ser construída com a chegada dos convidados. A primeira a chegar é a mãe de Hanna, Elisabeth. Por meio de sua interação com Pierre, o espectador é informado que os Fabre não viviam na cidade e que a mudança propiciara a reaproximação da família com a mãe de Hanna. Elisabeth apresenta-se na sequência como uma figura jovial, não apenas porque pede aos netos que a chamem pelo nome, mas também pela maneira irônica com que fala com Pierre sobre a similaridade das casas da vizinhança¹⁵ e sobre a sobriedade de seu comportamento. Pierre, por sua vez, responde com indelicadeza, dizendo-lhe que ela não é obrigada a visitá-los. Desta forma, sugere-se que o comportamento da sogra o desagrada. Para ele, a jovialidade de Elisabeth parece ser inapropriada, contrária às convenções relativas à sua idade e ao seu papel familiar.

Depois de Elisabeth, todos os novos vizinhos dos Fabre chegam de uma só vez. A sequência é interessante, pois ao mostrá-los saindo de suas casas e atravessando os jardins bem cuidados em direção ao casal que os espera do lado de fora da habitação, as famílias se uniformizam. Se antes a apresentação dos três casais propunha diferenças entre elas, a chegada conjunta dos vizinhos colabora para que os moradores do bairro sejam percebidos enquanto membros de uma comunidade de famílias formada por casais com filhos, distribuídas por um espaço homogêneo que tende a dissimular suas diferenças.

O bairro de Village Levitt¹⁶, situado em Mennecey, não foi escolhido por acaso para ambientar a história de Ludovic e de sua família. A área foi loteada por William Levitt durante a década de 1970, quando pretendia estabelecer o modelo de ocupação planejada presente nos *suburbs*¹⁷ dos grandes centros urbanos dos Estados Unidos nos

¹⁵ Tema que é novamente explorado quando Ludovic visita a casa de Jérôme e os dois personagens são mostrados comparando a disposição dos cômodos das duas casas. Assim, propõe-se a semelhança das casas do bairro tanto em seu exterior, quanto em seu interior.

¹⁶ O nome da localidade aparece pela primeira vez na placa de venda da casa que Pierre oferece a Albert logo depois de sua chegada à festa.

¹⁷ A referência a este tipo de aglomeração urbana enquanto *suburb* ou *suburbia* faz-se necessária uma vez que, no Brasil, os termos subúrbio e periferia designam as áreas localizadas nos arredores das cidades que não gozam do mesmo tipo de infraestrutura urbana presente nas suas áreas centrais e que são povoadas pelas classes economicamente mais baixas da população, o que não se aplica aos subúrbios estadunidenses. O modelo de suburbanização estadunidense baseou-se em um movimento populacional contrário ao que se deu no Brasil, em que as populações economicamente ascendentes transferiram-se para os arredores dos centros urbanos enquanto estes foram ocupados pelas classes econômicas mais baixas. Assim, ainda que se distanciem dos centros das grandes cidades, os *suburbs* não devem ser confundidos com o que se entende, no Brasil, por subúrbio ou periferia. Aqui, os condomínios localizados na região de Alphaville, localizada em Barueri na Grande São Paulo, estão entre os que mais se assemelham aos padrões de ocupação populacional dos *suburbs*.

arredores de Paris¹⁸. Responsável pela construção de Levittown em Long Island no fim da década de 1940 e início da década de 1950, há muito o sobrenome dos Levitt simbolizava o modelo de suburbanização estadunidense¹⁹. De acordo com Kenneth T. Jackson, os subúrbios estadunidenses do pós-guerra, os *suburbs* ou *suburbia*, compartilhavam entre si cinco características principais: a localização periférica em relação aos grandes centros urbanos, a baixa densidade populacional ocasionada pela construção de casas individuais em lotes de terra próprios, a similaridade da arquitetura das edificações, a grande oferta de habitações a um custo acessível para a classe média ascendente e a homogeneidade econômica e racial dos loteamentos²⁰.

¹⁸ Cf. Association Mennecy et son Histoire. *Le quartier à Mennecy*. Disponível via URL em: <http://www.mennecy-et-son-histoire.com/Levitt/Levitt%20pages%20WEB/Levitt%20Accueil.htm>; acessado em 01 de dezembro de 2013.

¹⁹ O Levittown de Long Island foi o primeiro bairro planejado a ser construído por uma única empresa nos Estados Unidos. O projeto inicial, de 1947, pretendia construir 2000 casas de aluguel de baixo custo no terreno de uma antiga fazenda para suprir parte da demanda por habitação surgida no pós-guerra, que se estimava ser de cerca de cinco milhões de moradias em todo o país. Como as casas foram alugadas rapidamente e ainda havia demanda, o projeto inicial foi ampliado e em dois anos um total de 6000 casas foram concluídas no local. O contrato de locação estipulava a possibilidade de compra do imóvel após um ano de aluguel e a maioria dos residentes optavam pela compra, uma vez que políticas governamentais facilitavam o financiamento, fazendo com que adquirir um imóvel nos *suburbs* fosse mais barato que pagar pela sua locação. Assim, a partir de 1949, a Levitt & Sons (empresa fundada pelo pai de William e que ele administrava) passou a construir apenas casas para vender. Havia na época cinco modelos de projeto, mas as residências variavam apenas na aparência, sendo que seu interior era idêntico. Até 1951, mais de 17400 casas foram construídas pelos Levitt em Levittown a partir de técnicas otimizadas para a construção em larga escala. A simplicidade dos projetos, a rapidez com que as casas eram construídas, o baixo custo e a facilidade de pagamento garantiram o sucesso do empreendimento imobiliário e a fama da empresa, de modo que a construção do bairro serviu como modelo de suburbanização nos Estados Unidos nas décadas seguintes (cf. Jackson, Kenneth T. *Crabgrass frontier: The suburbanization of the United States*. Nova Iorque, Oxford: Oxford University Press, 1985, pp. 231-238; Levittown Historical Society. *A brief history of Levittown, New York*. Disponível via URL em: <http://www.levittownhistoricalsociety.org/history.htm>; acessado em 01 de dezembro de 2013). Na década de 1960, a Levitt & Sons abriu subsidiárias internacionais, como a Levitt France, empresa que a partir de 1964 desenvolveu vários empreendimentos imobiliários nos arredores de Paris com relativo sucesso. Após 1968, quando a Levitt & Sons e suas subsidiárias foram vendidas para a International Telephone and Telegraph Company (ITT), Levitt passou a se dedicar exclusivamente a projetos internacionais, uma vez que o contrato de venda das empresas o impedia de atuar no mercado doméstico estadunidense por dez anos. Contudo, a ITT diminuiu o apoio financeiro às suas subsidiárias na década de 1970, lançando dúvidas sobre seu sucesso internacional e reduzindo significativamente a capacidade de atuação de Levitt neste setor, ainda que seu nome tenha permanecido atrelado ao modelo de suburbanização estadunidense nas décadas seguintes (cf. Pace, Eric. William J. Levitt, 86, Pioneer of Suburbs, Dies. *The New York Times*, 29 de janeiro de 1994. Disponível via URL em: <http://www.nytimes.com/1994/01/29/obituaries/william-j-levitt-86-pioneer-of-suburbs-dies.html?src=pm&pagewanted=1>, acessado em 27 de março de 2014; Lorant, Andrew L. In France, Too, Levitt was Housing Pioneer. *The New York Times*, 10 de fevereiro de 1994. Disponível via URL em: <http://www.nytimes.com/1994/02/10/opinion/1-in-france-too-levitt-was-housing-pioneer-137421.html>; acessado em 27 de março de 2014; Lacayo, Richard. Suburban legend William Levitt. *Times Magazine*, 07 de dezembro de 1998, p. 3. Disponível via URL em: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,989781-3,00.html>, acessado em 02 de dezembro de 2013).

²⁰ Cf. Jackson, Kenneth T., *Crabgrass frontier*, op. cit., pp. 238-243.

Um dos principais contrastes entre o modelo estadunidense de suburbanização e o de países europeus no pós-guerra se refere à construção de casas individuais. Dada a urgência em se fornecer abrigo para uma massa de desabrigados, a saída europeia para os problemas de moradia resultantes da guerra baseou-se na verticalização das áreas situadas nos arredores dos centros urbanos. Entretanto, segundo Jackson, mesmo nas áreas não-devastadas pelo conflito, a presença de casas individuais era uma raridade, de modo que “em nenhum lugar da Europa havia terra, dinheiro, ou tradição para a construção de casas que se destinassem a uma só família”²¹. Assim, a ambientação da história no bairro construído por Levitt em Mennecey causa certo estranhamento no espectador, pois as imagens que mostram o espaço primordial construído pelo filme remetem muito mais aos estilos de vida e de ocupação estadunidenses que aos franceses.

Esta percepção pode ser corroborada uma vez que, de acordo com Isabelle Gournay, os empreendimentos de Levitt na França foram considerados, tanto pelas mídias quanto por intelectuais, como sendo, desde o início de seu desenvolvimento, eminentemente “anti-franceses, de uma aparência banal e propagadores do conformismo”²². Entretanto, Gournay chama atenção para a discrepância entre a percepção geral a respeito das Levittvilles e a de seus primeiros moradores, pertencentes à jovem classe média francesa da década de 1970²³, que ali realizavam seu desejo de viver permanentemente em uma casa situada em um ambiente pitoresco. A autora relaciona, dessa forma, a grande aceitação dos moradores das Levittvilles com a tradição dos *châteaux* – as mansões do *Ancien Régime* rodeadas por grandes jardins –, que a burguesia francesa ressignificara por meio de propriedades que serviam como refúgios de final de semana²⁴. Assim, para Gournay, as Levittvilles tornavam um estilo de vida altamente valorizado no interior da cultura francesa acessível, de forma

²¹ Jackson, Kenneth T., *Crabgrass frontier*, op. cit., p. 239. Por casa individual Jackson entende o tipo de edificação que se destina à residência de uma única família em um lote de terra, contrapondo-se, assim, às casas geminadas ou ao conjunto de apartamentos de um edifício em que várias famílias residem em unidades construídas em uma mesma edificação, a despeito de elas terem áreas privativas e serem negociadas individualmente.

²² Gournay, Isabelle. *From Levittowns to Levittvilles: An American mass builder in the Paris suburbs, 1965-1980*, p. 6. Disponível via URL em: http://www.etsav.upc.es/personals/iphs2004/pdf/077_p.pdf, acessado em 14 de março de 2014.

²³ Composta principalmente pelos beneficiários dos *Trente Glorieuses* que se seguiram à Segunda Guerra Mundial. A expressão, uma referência ao período de grande desenvolvimento da economia francesa durante as três décadas seguintes ao fim do conflito, foi cunhada por Jean Fourastié. A este respeito, ver: Fourastié, Jean. *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*. Paris: Fayard, 1979.

²⁴ Cf. Gournay, Isabelle, *From Levittowns to Levittvilles*, op. cit., p. 8.

permanente, às classes ascendentes²⁵. Tal estilo de vida pode ser visto reiteradamente em *Minha vida em cor-de-rosa* por meio das festas e almoços que as famílias promovem ao ar livre nos fins de semana.

Estas duas percepções discrepantes a respeito dos *suburbs* franceses fazem-se presentes em *Minha vida em cor-de-rosa*, sendo que o personagem de Elisabeth remete à concepção geral e o personagem de Albert à concepção mais frequente entre os moradores deste tipo de bairro. Como o personagem de Albert é desvalorizado durante o filme, é possível entrever como a utilização deste espaço em *Minha vida em cor-de-rosa* assume, então, um sentido específico e que se refere ao caráter conformista e

²⁵ É claro que, assim como nos Estados Unidos, Levitt beneficiou-se de um contexto em que havia grande demanda das classes ascendentes por novas habitações. Na França, o déficit habitacional já era uma questão pública desde a Primeira Grande Guerra, tendo sido agravada não apenas pelo conflito seguinte, mas também por leis de locação que acabaram por desestimular investimentos privados no setor imobiliário (tanto no que se refere à construção de novas unidades, quanto à manutenção das existentes) e pelo crescente êxodo rural que se dera durante as décadas subsequentes ao fim da Segunda Guerra Mundial. Políticas habitacionais elaboradas durante a primeira metade da década de 1960 na França pretendiam, assim, minimizar os efeitos do inchaço dos centros urbanos, concebendo as áreas ao redor das grandes cidades como um espaço intermediário entre o rural e o urbano, que deveria desenvolver-se de forma controlada. Nesta configuração, “a fórmula de Levitt pareceu [aos poderes públicos] ser menos traumática em uma transição inevitável do rural ao suburbano” (Gournay, Isabelle, *From Levittowns to Levittvilles*, op. cit., p. 5), ainda que adaptações às demandas locais tivessem de ser feitas por Levitt, de modo que as moradias se tornassem atrativas para a jovem classe média francesa de então*, satisfazendo, assim, o desejo, tanto de governantes quanto das classes ascendentes, por “comunidades de casas individuais planejadas, financeiramente acessíveis, porém confortáveis, localizadas em um ambiente tranquilo e verde” (Gournay, Isabelle, *From Levittowns to Levittvilles*, op. cit., p. 3).

*Na França, além de casas individuais, foram também construídos por Levitt pequenos prédios de apartamentos e casas geminadas (presentes também em Mennecy, ainda que não apareçam no filme de Berliner), cujas unidades eram separadas entre si por jardins (cf. Gournay, Isabelle, *From Levittowns to Levittvilles*, op. cit., p. 5). No que concerne às moradias propriamente ditas, muitas foram as adaptações necessárias para que estas se adequassem às demandas desta classe média que ascendia socialmente também por meio da aquisição de uma destas propriedades, de modo que seu estilo de construção e os materiais utilizados as identificassem com as edificações pertencentes às classes economicamente mais altas da população francesa (o que fez, inclusive, que o custo das casas construídas por Levitt na França fosse superior ao daquelas construídas nos Estados Unidos, ainda que os preços negociados mantivessem-se competitivos). Entre elas, destacam-se a substituição da estrutura e do exterior em madeira (identificados na França com edificações degradadas e inseguras por serem facilmente incendiáveis) por blocos de concreto, reboco e tijolos à vista, do carpete pelo piso de madeira (parquet) encontrado nos *châteaux* desde o *Ancien Régime* e das telhas asfálticas e de madeira por telhas de cerâmica. Apesar da permanência destes elementos “tradicionais” franceses, as habitações construídas por Levitt em Mennecy apresentavam-se como “modernas” por incluir banheiros completos (ainda raros na França na década de 1960), eletrodomésticos e instalações de telefone. Além disso, toda a instalação elétrica e telefônica dos bairros construídos por Levitt era subterrânea, o que também os distinguia dos bairros construídos na periferia de Paris imediatamente após a Segunda Grande Guerra e que foram ocupados primordialmente pelas classes trabalhadoras [cf. Gournay, Isabelle, *From Levittowns to Levittvilles*, op. cit., p. 6; _____. Romance, Prejudice and Levitt’s Americanization of the Middle Class House in France. In: Chew III, William L. (ed.). *National Stereotypes in Perspective. Americans in France, Frenchmen in America*. Amsterdã, Atlanta: Editions Rodopi, 2001, pp. 401-408].

homogêneo atribuído às comunidades que habitam este tipo de aglomeração urbana²⁶. Por um lado, o estereótipo construído acerca do *suburb* se encaixa como uma luva em um filme que fala sobre diferenças de gênero, fornecendo um contexto social conservador, exclusivo e excludente, que ao mostrar-se como um ambiente familiar pouco diferenciado torna-se capaz de fornecer uma medida significativa de senso comum para ser problematizada pela experiência de Ludovic. O *suburb* torna-se, assim, o lugar ideal não só para se construir a incompreensão e o preconceito, mas também para mostrar como atuam as pressões sociais exercidas sobre os sujeitos que não se adequam inteiramente às normas de seu meio, uma vez que as diferenças neste tipo de bairro são pouco significativas. No contexto construído pelo filme até ali, estas diferenças se referem apenas às maneiras como os casais se relacionam e ao seu número de filhos, variando pouco em relação à divisão de papéis entre os gêneros no interior das famílias, à classe social dos habitantes do bairro e à sua etnicidade. Deste modo, certo grau de diferenciação entre os sujeitos é aceito e tolerado, desde que esteja entre os limites impostos e esperados no interior da configuração social dominante na comunidade, correspondendo, assim, ao seu estilo de vida. Por outro lado, o estereótipo a respeito do *suburb* constrói um contexto harmonioso e seguro, que se dá não apenas pelo seu relativo afastamento dos centros das grandes cidades, mas também pela convivência entre iguais²⁷. Neste sentido, ao contextualizar a história em um bairro em que vivem famílias de classe média branca ascendente, torna-se possível desprezar possíveis diferenças étnicas e de classe e evidenciar o que o filme interessa problematizar, ou seja, as normas de gênero no interior da família nuclear na França em meados dos anos 1990.

²⁶ A respeito da construção, desde a década de 1950, do estereótipo sobre o *suburb* como um lugar de conformismo e conservadorismo também nos Estados Unidos, ver: Jackson, Kenneth T., *Crabgrass frontier*, op. cit., pp. 243-244.

²⁷ Como ocorre durante a construção do *suburb* de Great Neck em *Na captura dos Friedman* (*Capturing the Friedmans*, Andrew Jarecki, 2003), que se dá a partir da declaração de um pai que a descoberta dos supostos abusos sexuais realizados pelo professor Arnold Friedman e seu filho Jesse durante as aulas de computação ministradas em sua casa haviam surpreendido os moradores da localidade, pois não se esperava que algo assim fosse acontecer ali. Seguido de depoimentos de outros personagens da trama – acompanhados por imagens aéreas do bairro, de seus gramados sendo irrigados, de um menino andando de bicicleta e de homens jogando golfe – propõe-se o isolamento e a homogeneidade dos moradores da próspera comunidade situada ao norte de Long Island, onde “certo tipo de gente vivia”: profissionais com um estilo de vida “condizente” com seu sucesso econômico, pais que acreditavam que seus filhos eram gênios por serem “melhores nisto ou naquilo” e que iam às compras em seus carros e roupas importados para se fazerem notar pelos vizinhos. Simbolicamente, viver em um *suburb* remete ao pertencimento a uma classe ascendente, cujo estilo de vida funciona como um fator de coesão interna enquanto a distingue das demais classes, apartadas de seu convívio.

Isto fica evidente desde a primeira aparição de Ludovic durante a festa de inauguração da casa dos Fabre em Village Levitt. Ao mostrar Pierre apresentando os membros de sua família aos convidados, o filme explora a ausência de Zoé e de Ludovic até então. Pierre introduz a esposa e os dois meninos, Tom e Jean, declarando não saber onde está o restante de sua prole. Enquanto chama por Zoé, uma menina atravessa a cortina da sala em direção ao quintal, sugerindo a todos que fora ela quem havia atendido ao chamado do pai. A fantasia rosa de princesa, a tiara florida sobre os cabelos, os saltos da mãe e a maquiagem arrancam aplausos entusiasmados dos convidados. Lisette, que até este momento acompanhara os aplausos do marido e dos outros convidados de forma caricata, volta-se espontaneamente para Albert para dizer que a menina é bonita. Ela, por sua vez, observa os convidados aplaudirem-na com contentamento e seu rosto se ilumina em um meio sorriso de satisfação.

Reconsiderando-se as sequências que mostram os casais arrumando-se para a festa, é possível perceber como o filme dedica-se a enfatizar, desde seus primeiros minutos, uma variedade de elementos estético-corporais pelos quais é possível distinguir o masculino do feminino. É com base nestes elementos que expressam, ao mesmo tempo em que produzem, a diferença das mulheres em relação aos homens no

filme, que Ludovic compusera sua figura, fazendo uso, assim, dos sapatos de salto alto, brincos e maquiagem da mãe e do vestido²⁸ da irmã. De acordo com Jorge Leite Jr.,

se são as normas de gênero que especificam e limitam a feminilidade, a masculinidade e mesmo o que podemos compreender como macho ou fêmea, homem ou mulher, não existem normas de gênero que sejam separadas de uma estética de gênero. Mais do que um “verdadeiro” sexo cromossômico, gonadal, hormonal, endócrino, psíquico ou jurídico, são as roupas, cabelos, adereços corporais, jeitos e trejeitos que, cotidianamente, expressam as normas de gênero e definem, *à primeira vista*, quem é “Homem” ou “Mulher” e o quanto o “masculino” e/ ou “feminino” desta pessoa está de acordo com o esperado de seu gênero²⁹.

Dessa maneira, ao arrumar-se com tanto esmero para a festa, Ludovic apropria-se das normas de gênero de seu contexto para apresentar-se da melhor forma possível, sem se dar conta que esta sua apropriação será interpretada pelos demais como inadequação, uma vez que sua feminilidade não está de acordo com o esperado.

Zoé sai da casa em seguida, reclamando que aquele é o *seu* vestido de princesa. Enquanto grande parte da plateia, perplexa, emudece, poucos risos são escutados ao fundo. A câmera mostra os dois primeiros casais fitarem-se com o olhar surpreso e desconcertado, e enquanto Hanna denuncia Ludovic chamando a criança pelo seu nome³⁰, Pierre trata logo de remediar a situação embaraçosa perante os convidados, dizendo que ele³¹ é o grande brincalhão da família e que aquela é sua brincadeira

²⁸ Cujas associações com o feminino foram insistentemente reiteradas durante a apresentação dos personagens de Monique, Lisette e Hanna, vinculando-se, ainda que indiretamente, neste momento, também à Zoé que, curiosamente, na festa não traja um vestido.

²⁹ Leite Jr, Jorge, *Nossos corpos também mudam*, op. cit., p. 128; grifos meus.

³⁰ Algo que voltará a acontecer de forma similar no final do filme, quando Christine for chamada pela mãe para voltar para casa durante seu primeiro encontro com Ludovic.

³¹ Em relação às maneiras de referir-se ao personagem de Ludovic nesta análise, optou-se aqui por acompanhar textualmente como as normas de gênero são apropriadas, reiteradas e ressignificadas pelos personagens durante o filme (tanto corporalmente quanto por meio do discurso), de modo a preservar as tensões que o filme propõe entre as maneiras como a criança se percebe e é percebida pelos demais, tensões estas que deixam ver as diferentes relações com as normas de gênero propostas pelo filme e que remetem ao embate que se estabelecia, neste momento da história, entre o que se constituía como transgênero e o que se entendia como transexual, assim como sua relação com a homossexualidade masculina e a efeminação. Dessa maneira, por um lado, usar-se-ão o pronome *ela* e a flexão de gênero feminina *a* nos momentos em que Ludovic apresenta-se ou se imagina como menina e o pronome *ele* e a flexão de gênero masculina *o* nos momentos em que o personagem percebe-se como um menino que se tornará menina quando crescer (anterior ao momento em que se concebe, portanto, como menino-menina), durante o período em que o personagem busca adequar-se ao seu sexo biológico e também quando o personagem se percebe como um menino-menina (já que, no filme, Ludovic descreve-se como “*un garçon-fille*” e não como “*une garçon-fille*”). Por outro lado, quando a análise discorrer sobre as maneiras como os demais personagens tratam ou referem-se ao personagem, utilizar-se-ão o pronome *ele* e a flexão de gênero masculina *o*, não apenas para marcar a dificuldade enfrentada pelo personagem em ser percebido como menina, mas porque a maneira como o personagem é tratado revela como se reiteram as normas de gênero por meio da linguagem, como acontece nesta sequência em que apresentar-se como menina acaba por ser proposto como uma “mentira”, uma “falsidade” por meio da qual se esconde o que

favorita. O desapontamento por ter sua figura tratada como um *embuste* toma o semblante de Ludovic, que se entristece.

A sequência é importante não apenas porque associa a figura de Ludovic com a figura do “travesti”, mas porque por seu intermédio reitera-se a construção desta como farsa e engodo³², base sobre a qual se dá a desqualificação da apresentação de Ludovic

o personagem “realmente” é e que, por isso, não deve ser levada a sério, reiterando-se assim a norma a partir da qual se estabelece que a “verdade” de um sujeito baseia-se sobre seu sexo biológico.

³² De acordo com Leite Jr., as relações entre o “travesti” e o transexual são, no interior do discurso clínico, profundas. Segundo o autor, o “*transexualismo*” teria surgido como uma variação do “*travestismo*”, tendo posteriormente dele se diferenciado. Dessa forma, enquanto no decorrer do século vinte o “travestismo” (o uso de indumentárias tidas como apropriadas às pessoas do gênero oposto) passa cada vez mais a ser considerado como uma perversão fetichista e o “travesti” um perverso que representa um papel, uma farsa, em busca de gratificação sexual, o “transexualismo” passa a ser compreendido como um “transtorno” ou um “distúrbio” de identidade de gênero que se manifesta desde a infância e que é gerador de grande sofrimento, passando a experiência do transexual a evocar, em suas palavras, “o trágico destino do perverso” (Leite Jr., Jorge, *Nossos corpos também mudam*, op. cit., p. 195) digno de pena e tratamento. Contrariamente a esta tendência, entretanto, na França a diferenciação entre o “transexualismo” e o “travestismo” não implicou numa dissociação entre a farsa e o transexual, como fica evidente na formulação de Joël Dor ao defender que, “ainda que o transexual aspire adotar o aspecto da feminilidade, sempre há nisso algo da ordem da aparência e da farsa” (Dor, Joël. *Estrutura e perversões*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991, p. 172). Importante destacar que toda vez que *travesti* aparecer aqui entre aspas, refiro-me àquele que foi construído como tal no interior dos discursos clínicos e que é diferente do que comumente se entende no Brasil por travesti, ou seja, a pessoa “que adota o gênero feminino, sofre intervenções hormonais e cirúrgicas para feminilizar o corpo – como, por exemplo, colocando próteses de silicone nos seios – adota as vestimentas, adereços, comportamentos e nomes considerados tipicamente de mulheres, vivendo 24 horas por dia nesta condição e não desejando a cirurgia de transgenitalização, [e que] é chamada (...), genericamente, de transexual secundário” (Leite Jr., Jorge, *Nossos corpos também mudam*, op. cit., p. 198), uma vez que, clinicamente, se entende que a intensidade de seu “transtorno” é moderada. De acordo com Leite Jr., a figura que, no Brasil, mais se assemelha à do “travesti” é a do *crossdresser* (cf. Leite Jr., Jorge, *Nossos corpos também mudam*, op. cit., especialmente p. 136, p. 146, p. 156, p. 189, pp. 195-196 e p. 198), ainda que a associação com a farsa também se faça presente na maneira como o travesti é popularmente caracterizado no Brasil.

pelo pai perante os convidados. A criança é, então, levada para o interior da cozinha pela mãe, onde Ludovic começa a tirar o batom lavando os lábios com a água da pia. Hanna o ajuda a limpar-se com um pano, chamando sua atenção carinhosamente ao dizer-lhe que já tem sete anos e que naquela idade já não pode mais *vestir-se de menina*, mesmo que ache divertido. O pai entra na cozinha e de modo mais ríspido que a mãe pergunta-lhe o que tinha dado em sua cabeça para fazer tal coisa. Ingenuamente, Ludovic responde-lhe que queria ficar bonita. O casal troca olhares, sem levar a sério a “troca” linguística de Ludovic que dissera *bonita* ao invés de *bonito*. Contudo, o episódio não passa despercebido a Elisabeth, que ao ser vista ao fundo com os braços cruzados e um olhar inquisidor pergunta se Ludovic sempre faz isso. Pierre se apressa em negar, mas depois reconhece que vez por outra ele se veste como menina, o que faz com que Hanna se intrometa para defender Ludovic. Baseada em um artigo que lera na revista *Marie Claire*, ela afirma que seu comportamento é *normal*, uma vez que “até os sete anos procuramos nossa identidade”³³. A avó se aproxima da criança e segurando seu queixo de modo que a olhe nos olhos, diz: “Aos sete anos, não é *bonito*!”³⁴.

De acordo com Anthony Giddens, o conhecimento advindo da perícia técnica tornou-se parte da intimidade e da vida cotidiana, sendo apropriado “como parte de sua lida rotineira com sistemas abstratos”³⁵, cada vez mais complexos e abundantes. Segundo o autor, isto se torna perceptível “não apenas pela imensa variedade de formas de psicoterapia e aconselhamento disponível, como também pela pluralidade de livros, artigos e programas de televisão fornecendo informação técnica sobre ‘relacionamentos’”³⁶. Ao citar o artigo lido na revista *Marie Claire*, Hanna utiliza-se, então, de um conhecimento técnico socializado sobre *identidade* como forma de dar sentido ao comportamento de Ludovic, parecendo evocar os modelos de estágios de desenvolvimento das identificações de gêneros na infância que se tornaram populares a

³³ A partir da fala de Hanna, é possível perceber em que direção as percepções e atitudes dos adultos em relação à sexualidade das crianças, discutidas por Paoletti, se transformaram nos últimos cento e cinquenta anos. Tanto na formulação de Hanna quanto na de Paoletti, o processo de generificação de meninos e meninas articula-se em torno dos sete anos de idade das crianças. Contudo, no fim do século dezenove, o que ocorria era a diferenciação dos meninos das meninas por meio da estética corporal (meninos passavam a usar calças e tinham seus cabelos cortados, sendo “adequados” – pelos adultos – à sua condição), que marcava o início de um processo (que parece ser, ao menos no discurso, mais socializador que de subjetivação) em direção à vida adulta. Em *Minha vida em cor-de-rosa*, os sete anos já não marcam o início, mas o término de um processo (percebido como primordialmente subjetivo, ainda que influenciado por fatores sociais) cujo resultado esperado é a adequação corporal e prática às normas do regime sexual vigente.

³⁴ Grifos meus.

³⁵ Giddens, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991, p. 145.

³⁶ Giddens, Anthony, *As consequências da modernidade*, op. cit., p. 144.

partir da década de 1950³⁷. De acordo com Raewyn Connell, as psicologias formuladas nos países “ocidentais” entre as décadas de 1930 e 1960 desprezaram os elementos contraditórios da formação do ego presentes na teoria psicanalítica freudiana – a partir dos quais a identificação com o feminino seria constitutiva da masculinidade, considerada como uma construção complexa, precária e profundamente imbricada com os modos de organização patriarcais –, produzindo um discurso a partir do qual saúde mental e ortodoxia de gênero tornam-se sinônimos³⁸. Neste discurso que se popularizou,

o curso para a heterossexualidade adulta era cada vez mais apresentado como sendo não-problemático, um caminho natural do desenvolvimento. Qualquer outra coisa era vista como sinal de patologia – especialmente a homossexualidade. Esta era declarada inerentemente patológica, o produto de “relações problemáticas entre pais e filhos”³⁹.

Assim, ao defender a criança perante a mãe, Hanna está também defendendo a si mesma, ao marido e a relação que ambos mantêm com os filhos.

Segundo Judith Butler, o processo de formação de um *eu*, de uma *identidade*, tem suas raízes fincadas em outro processo, que é o da materialização do “*sexo*”. Para Butler, no entanto,

o “sexo” é um construto ideal cuja materialização é imposta no decorrer do tempo. Não é um fato simples ou uma condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas reguladoras materializam o “sexo” por meio da sua reiterada imposição. Que esta reiteração faz-se necessária é um sinal de que a materialização nunca é inteiramente completa, que os corpos nunca acedem totalmente às normas que estimulam sua materialização⁴⁰,

de modo que a materialização do “sexo” é perpassada por uma discussão sobre como o imperativo heterossexual permite certas identificações e impede ou nega outras⁴¹. O sexo em Butler aparece entre aspas porque, para ela, este não é um dado biológico, mas sim um efeito do *dispositivo de gênero*, a partir do qual se estabelece a natureza sexuada ou o “sexo natural como *pré-discursivo*, anterior à cultura, uma superfície politicamente

³⁷ E que, não por acaso, cunharam-se em grande medida tendo como referência a figura do transexual. Para uma análise das relações entre o desenvolvimento do conceito de identidade de gênero e a emergência do transexual, cf. Leite Jr., Jorge, *Nossos corpos também mudam*, op. cit., pp. 140-157.

³⁸ Cf. Connell, R. W. [Raewyn]. *Masculinities*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005, pp. 10-15. Por ortodoxia de gênero Connell compreende o que chama de heterossexualidade convencional e casamento.

³⁹ Connell, R. W. [Raewyn], *Masculinities*, op. cit., p. 11.

⁴⁰ Butler, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 1993, pp. 1-2.

⁴¹ Cf. Butler, Judith, *Bodies that matter*, op. cit., p. 3.

neutra sobre a qual a cultura age”⁴². Concordando com Michel Foucault, para quem “o sexo é acesso, ao mesmo tempo, à vida do corpo e à vida da espécie”⁴³, Butler defende que o “‘sexo’ não é simplesmente aquilo que uma pessoa tem, ou uma descrição estática do que alguém é: será uma das normas”⁴⁴ pelas quais esse ‘alguém’ torna-se viável, o que qualifica o corpo para a vida no interior de um domínio de inteligibilidade cultural”⁴⁵. É no interior deste domínio de inteligibilidade cultural – chamado pela autora como *matriz heterossexual* – que os corpos, gêneros e desejos são naturalizados de modo a “caracterizar um modelo epistemológico e discursivo de inteligibilidade de gêneros que define opostos hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade”⁴⁶. Dessa maneira, os gêneros masculino e feminino são inteligíveis apenas na medida em que “instituem e mantêm as relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”⁴⁷, relações estas que asseguram suas *identidades* no interior desta mesma matriz. Entretanto, a emergência social daqueles que não se conformam a estas normas de coerência e continuidade de gênero, simbolizada no filme pela experiência de Ludovic, coloca em questão, como defende Butler, a própria noção de pessoa tal qual definida no interior da matriz heterossexual⁴⁸. Neste sentido, a experiência de Ludovic mostra-se não apenas como um processo de ressignificação destas normas, mas de questionamento dos limites discursivos da noção de pessoa que é proposta pelo filme.

Neste momento do filme, ao identificar-se com o feminino – tanto por apresentar-se como menina como por fazer uso da linguagem no feminino – Ludovic vai de encontro às relações de coerência e continuidade entre “sexo” e gênero que lhe seriam “pertinentes” no interior da matriz heterossexual e, portanto, da noção de pessoa por ela implicada. Por um lado, a experiência do transgênero, como hoje é lida a

⁴² Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2007, p. 10.

⁴³ Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., p. 137.

⁴⁴ Para Butler, a norma não é o mesmo que uma regra ou uma lei, mas é algo que “opera no interior das práticas sociais como um padrão implícito de normalização”, ou seja, a norma constitui-se como o “princípio normalizador da prática social” (Butler, Judith. *Undoing gender*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2004, p. 41).

⁴⁵ Butler, Judith, *Bodies that matter*, op. cit., p. 2.

⁴⁶ Butler, Judith, *Gender Trouble*, op. cit., p. 208, nota 6. Feminino expressa fêmea, masculino expressa macho; heterossexual revela a conformidade, homossexual a não conformidade com a norma, de modo que permanecem *relativamente* encobertas uma variada gama de sexualidades – como a de intersexuais, bissexuais e transgêneros – cujo desejo é identificado ao desejo homossexual, assim como acontece no filme.

⁴⁷ Butler, Judith, *Gender Trouble*, op. cit., p. 23.

⁴⁸ Cf. Butler, Judith, *Gender Trouble*, op. cit., p. 23.

experiência de Ludovic, parece ser uma experiência profundamente radical, pois aqueles que estão à sua volta não conseguem atribuir-lhe sentido uma vez que sua problemática é anterior àquela do desejo, estando baseada na própria relação entre “sexo” e gênero. Como mostra Leite Jr., esta é uma relação construída historicamente, assim como é o modelo ou a matriz, se tomar-se o proposto por Butler, a partir da qual se estabeleceu que o ser humano possui dois “sexos”, cada qual com seu gênero correspondente e distinto⁴⁹. Assim, se para os outros não há uma identificação possível entre o masculino e o feminino em um só corpo, o percurso de Ludovic no filme será o de buscar e construir um campo discursivo a partir do qual consiga simbolizar sua experiência, o que é expresso pela formulação de que é *um menino-menina*. Contudo, há de se atentar, por um lado, que ao colocar menino na frente de menina – atribuindo-lhe, assim, uma anterioridade – e dizer *um* ao invés de *uma* menino-menina – atribuindo, deste modo, uma preponderância do menino sobre a menina –, Ludovic expressa também o quanto, no interior da matriz heterossexual, é difícil conceber o sexo biológico como um efeito do, e não como a superfície sobre a qual se instala o, dispositivo de gênero. Por outro lado, a ideia da *busca da identidade* na infância, tal qual aparece na fala de Hanna, deixa ver o caráter construtivo do processo de materialização do “sexo” neste período da vida, ao mesmo tempo em que se anuncia que tal identidade não é qualquer identidade, mas sim aquela que tem sentido no interior do campo normativo e discursivo produzido pelo dispositivo de gênero. Ao dizer “até os sete anos buscamos nossa identidade”, Hanna insere Ludovic no processo normal/normalizador a partir do qual se estabelecera as relações de coerência e continuidade entre “sexo” e gênero para todos os membros de sua família. Neste sentido, a tolerância de Hanna para com o processo de busca da identidade de Ludovic se baseia em uma espera pela sua adequação identitária. Quando fica claro para ela que tal adequação não ocorrerá, Hanna volta-se contra Ludovic.

Após a festa dos Fabre, a família se integra à vida no *suburb* a partir de suas atividades rotineiras. Albert e Pierre vão juntos para o trabalho, aproveitando para deixar as crianças na escola do bairro antes de seguirem para a empresa. É na escola que

⁴⁹ Cf. Leite Jr., Jorge. “Que nunca chegue o dia que irá nos separar”- notas sobre *epistémê* arcaica, hermafroditas, andróginos, mutilados e suas (des)continuidades modernas. *Cadernos Pagu*, N.º. 33, 2009, p. 306. Para uma análise de como a ciência sexual do início do século vinte começou a contestar tal modelo na Alemanha, cf. Meyerowitz, Joanne. *How Sex Changed. A History of Transsexuality in the United States*. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 2002, pp. 21-29.

se dá a aproximação entre Jérôme e Ludovic e a proposição da disputa pela atenção de Jérôme entre Ludovic e Sophie, filha de Thierry e Monique.

As três crianças estudam na mesma classe. No que parece ser o primeiro dia do ano letivo, a professora pede aos alunos que mostrem seus brinquedos favoritos. Sophie tem sobre a carteira o par de bonecos Pam e Ben, que a professora logo reconhece. Sophie, contudo, diz que eles se chamam Sophie e Jérôme, deixando claro a todos seu interesse pelo colega de classe. Os alunos riem e a professora declara que aquilo é muito romântico, enquanto Jérôme volta seus olhos para o caminhão de brinquedo que trouxera de casa. A professora pergunta então quem seria o próximo a mostrar seu brinquedo e muitos meninos levantam a mão, deixando ver uma série de jogos eletrônicos coloridos. Afirmando que aqueles brinquedos não eram “originais”, ela passa a procurar por crianças com brinquedos “mais pessoais”. Um dos meninos a contesta, aproveitando para debochar de um garoto que trouxera um pano como seu objeto favorito. Sem ver nada sobre sua mesa, ela pergunta se Ludovic havia trazido algo. Contenta com a atenção da professora, ele retira outro par de bonecos de Pam e Ben de dentro da bolsa. O menino que pouco antes havia debochado do outro não desperdiça a nova chance, chamando a atenção das outras crianças ao dizer que Ludovic brincava com bonecas. As crianças riem e o semblante de Ludovic novamente se entristece, embaraçado. Surpreendida, a professora tenta, como Pierre tentara durante a festa, remediar a situação. Pedindo aos alunos para se calarem, ela diz perceber como Pam e Ben parecem ser populares e pergunta retoricamente a Ludovic se queria ser como Ben. A criança esboça uma resposta tímida movimentando o rosto negativamente, mas a professora a ignora, dizendo que ele e Sophie formariam um belo casal. Ela então se dirige a Jérôme, que abre a traseira de seu caminhão retirando de dentro dela o brinco que Ludovic usara durante a sua primeira aparição na festa de inauguração de sua casa. A professora elogia o acessório, ordenando que o menino não se esqueça de devolvê-lo à sua mãe. Ao mostrar o brinco na sala de aula, Jérôme desperta o interesse de Ludovic sobre ele, um interesse que Jérôme já parece nutrir por Ludovic desde a festa, quando vira sua mãe levá-lo para dentro de casa para se trocar.

Nesta sequência, os brinquedos são utilizados para simbolizar a adequação das crianças às normas pertinentes ao “seu” gênero, propondo o que seria adequado para as meninas e para os meninos. Frente à inadequação com a norma, a professora tenta restabelecer o princípio normalizador das relações de gênero, de modo a reaproximar Ludovic do esperado, promovendo sua identificação com Ben. O direcionamento da

identificação de Ludovic com Ben reitera a norma, mas é interessante como ela busca também no brinquedo de Jérôme um ponto de apoio. O caminhão, “tradicionalmente” tido como o brinquedo preferencial para os meninos, não a ajuda, pois guarda como segredo o brinco usado por Ludovic na festa, simbolizando o interesse de Jérôme por Ludovic⁵⁰. Frente a esta nova “surpresa”, a estratégia que ela usa é a mesma, reinterpretando a situação de modo a fazê-la adequar-se à norma. Assim, ao pedir para que o menino devolva o objeto à sua mãe, reitera-se que o adorno não é coisa para meninos e que, portanto, não poderia pertencer-lhe.

Ao serem vistos brincarem no parque, a aproximação entre Jérôme e Ludovic se consolida. O tema do brinco volta a surgir entre eles quando Jérôme tenta devolvê-lo para Ludovic, mas como sua mãe já o dera por perdido, Ludovic insiste para que Jérôme fique com ele para si. Na sequência, o interesse de Jérôme por Ludovic é marcado pela rispidez com que se recusa a deixá-lo para brincar com Sophie. Os dois são vistos ainda juntos na saída da escola, quando Elisabeth busca o neto para passar o resto do dia com ela.

Ao vê-los juntos, Elisabeth reconhece Jérôme como o filho do chefe de Pierre. Ludovic confirma que são amigos, mas conta à avó que *se casarão quando não for mais um menino*. Elisabeth o repete, de modo a confirmar que fora aquilo mesmo o que ele dissera. Ludovic simplesmente sorri e diz “claro”, como se fora óbvio que ser menino era um estado passageiro e transitório. Ludovic contraria, assim, a norma que institui o sexo biológico como um atributo imutável do corpo definido como humano, independente das intervenções que nele possam ser realizadas ou do posicionamento do sujeito em relação ao seu gênero. Entretanto, além de propor a tensão que se estabelece entre a norma e a maneira como Ludovic a ressignifica, a sequência sugere que, para a criança, o “sexo” assume o caráter de um projeto, de uma promessa de realização de um corpo que, enquanto busca sua identidade, carrega em si tanto um menino quanto uma menina em potencial. Neste sentido, buscar sua identidade não significa apenas identificar-se como menina ou como menino, mas passar por um processo corporal a partir do qual essa identificação desenvolve-se, passando a ser cotidianamente reiterada de modo a alcançar sua plenitude, o que, aparentemente, para Ludovic, se realizaria por meio do casamento. Assim, ainda que para a criança o sexo biológico não seja

⁵⁰ Sugerido desde o momento em que, ao ouvir Sophie declarar seu interesse por ele, o menino volta seu olhar para o brinquedo.

compreendido como destino, persiste neste momento do filme a formulação de que há dois gêneros distintos e bem definidos, cada um associado especificamente a um tipo de corpo e dele sendo dependente. É possível perceber a partir disso que, mesmo que de uma maneira diferente da que acontece com os outros personagens, a possibilidade de incoerência entre “sexo” e gênero tampouco se coloca inicialmente para Ludovic, estabelecendo-se apenas posteriormente por meio de suas relações com os demais personagens da trama.

Desconcertada pelo que acabara de ouvir, Elisabeth opta por não contestá-lo. Ao contrário, ela se mostra aberta para com Ludovic, afirmando que o neto tinha muito para ensiná-la. Ela parece fazer uso da mesma estratégia quando, mais tarde em sua casa, se depara com ele dançando a música tema do programa de Pam que passa na televisão, mas ao contrário do que lhe propusera, é ela quem tratará de ensiná-lo algo muito importante.

Tendo como mote a bailarina de uma caixa de música, Ludovic e Elisabeth conversam. A avó lhe conta que gostaria de se parecer com a bailarina, de modo a ser mais jovem, mais magra e sem rugas, mas que pareceria ridícula se usasse um vestido como o da pequena boneca na sua idade. Ludovic lhe diz que isto não seria verdade, que a avó era muito bonita. Elisabeth agradece, mas diz em seguida que “todos têm que encarar a realidade” e que, apesar disso, conhece uma maneira de fazer coisas sem parecer ridícula, oferecendo-se para ensinar seu “truque” para o neto.

Sentados lado a lado sobre o sofá, Elisabeth ensina Ludovic a fantasiar, dizendo: “Eu fecho os olhos e o mundo se torna o que eu quero”. A imaginação de Ludovic o leva imediatamente para o interior do mundo de Pam, onde assume seu lugar. Como a menina que se tornara, Ludovic aparece no quarto da fada, vestida de princesa. Surpresa, ela levanta-se de sua cama e admira seu mundo perfeito pela janela, deixando ver no jardim uma piscina em forma de coração para, então, se pôr em frente ao espelho, através do qual se compraz com sua figura, sorrindo satisfeita ao acariciar os próprios cabelos. O mundo de Pam aparecera pouco antes desta sequência, quando o espectador assistira junto de Ludovic à abertura do programa de televisão, que tomara a totalidade da tela. Deste modo, não resta dúvida de que o mundo da fada se apresenta como o lugar onde a feminilidade de Ludovic pode realizar-se de maneira plena, pois Pam simboliza o feminino na sua forma mais típica, doce, romântica e harmônica, apresentando-se como ideal para a identificação de Ludovic como menina.

Se, por um lado, a fantasia possibilita que Ludovic seja uma menina, por outro, sua feminilidade agora aparece atrelada não mais a uma “farsa”, mas a um mundo imaginário que, como tal, também é concebido como “irreal”. O “truque” da avó, a partir do qual fica claro que a “realidade” não pode ser transformada, propõe a fantasia como um refúgio, um *armário* onde Ludovic até pode se realizar, mas em segredo e sem perturbar ninguém. Assim, a fantasia não assume, neste momento do filme, nenhum potencial libertador para Ludovic. Ao contrário, ela se propõe como um mecanismo de silenciamento do desejo e da diferença, colaborando para a reprodução de uma “realidade” na qual o caráter construtivo do “sexo” e da história é apagado⁵¹.

Mais tarde, durante os preparativos de um almoço oferecido pelos Fabre aos seus vizinhos, Elisabeth reelaborará sua concepção sobre a fantasia. A avó de Ludovic declara que se lhe fosse permitido vivê-la, Ludovic desistiria de ser menina. A referência à amiga cujo filho fora à escola usando saia por uma semana e depois a guardara reforça sua proposição do papel da fantasia como controle social, agora já não mais como um dispositivo que transforma a diferença em segredo, mas sim como um

⁵¹ De acordo com Eve Kosofsky Sedgwick, o armário não deve ser pensado apenas no que concerne àqueles que o habitam, mas também no que se refere àqueles que dele se beneficiam (cf. Sedgwick, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, No. 28, 2007, p. 23). Acompanhando o proposto por Sedgwick, Richard Miskolci chama atenção para a importância de se pensar o armário em termos relacionais, uma vez que este se constitui em um “meio de regulação que garante privilégios àqueles que se relacionam com indivíduos do sexo oposto e mantêm a ordem heterossexista com suas instituições (como o casamento e a família tradicionais) e seus valores (como a assimetria entre os gêneros)” (Miskolci, Richard. Comentário. *Cadernos Pagu*, No. 28, 2007, p. 58).

mecanismo que ao torná-la pública faria com que fosse corrigida pela pressão dos pares. Elisabeth se engana, contudo, ao imaginar que os efeitos de tal mecanismo recairiam apenas sobre a criança, pois é justamente depois que os Fabre permitem que Ludovic vá à festa de Sophie usando saia que Pierre perde o emprego.

Entretanto, neste momento, uma vez que Hanna se mostra tolerante com a criança, é Elisabeth quem primeiro ocupa o lugar do feminino que busca estabelecer e reforçar as normas de gênero, ainda que opte por uma abordagem que dissimula a tensão e o conflito. A ambiguidade de Elisabeth para com Ludovic é proposta quando Hanna, ao aparar seus cabelos na sequência seguinte, diz a ele que a avó lhe contara que gostaria de casar-se com Jérôme.

Ludovic confirma que este é seu desejo remetendo, mais uma vez, aos personagens de Pam e Ben como ideal. Hanna conduz a conversa de modo a dizer-lhe que um garoto não se casa com outro garoto⁵² e Ludovic reage da mesma maneira que reagira com a avó, respondendo com plena segurança e convicção que sabia de tal impossibilidade, apaziguando, assim, os temores de Hanna. Para ela, que o vê como menino, a declaração de Ludovic se apresenta como uma negação de sua possível homossexualidade. O que ela não é capaz de perceber é que não é disto que se trata a experiência de Ludovic. Para a criança, cujo corpo de menino se transformará em corpo de menina porque se identifica com o feminino, o impedimento em relação ao casamento de dois garotos não se coloca. Não é seu sexo biológico que diz o que é, mas sim como se posiciona em relação aos dois gêneros, ressignificando suas normas

⁵² O casamento civil entre pessoas do mesmo “sexo”, ou casamento igualitário, e a adoção por casais homossexuais tornaram-se legais na França a partir de 18 de maio de 2013, quando a Lei no. 2013-404 entrou em vigor. Antes disso, o impedimento à adoção por homossexuais na França foi tematizado em *Baby Love (Comme les autres*, Vincent Garenq, 2008) ao mostrar o protagonista, Philippe, tentando heterossexualizar o espaço de sua casa antes da visita da assistente social que emitiria um primeiro parecer sobre seu pedido de adoção. Philippe, apesar de convincentemente passar-se por um heterossexual solteiro durante a visita, tem, no entanto, seu pedido negado quando a assistente social retorna para buscar cópias de documentos e vê, dentro do armário onde Manu as havia guardado, uma foto de Philippe beijando Manu (companheiro de Philippe por muitos anos, que o havia deixado justamente por não compartilhar com ele o desejo de ser pai). Apesar de implorar à assistente que ignore a foto devido à importância que a adoção teria em sua vida, Philippe não consegue removê-la. A assistente justifica sua recusa afirmando que sua função era de “proteger” crianças que já eram traumatizadas e que tinha instruções bem claras a “este” respeito, nada podendo fazer para ajudá-lo. Na sequência seguinte, ao conversar com sua amiga e sócia, Philippe menciona a legalidade da adoção e do casamento entre pessoas do mesmo “sexo” na Espanha, sugerindo, dessa forma, a associação entre as duas questões que, na lei francesa de 2013, também aparecem vinculadas (a este respeito, cf. Legifrance. *LOI n° 2013-404 du 17 mai 2013 ouvrant le mariage aux couples de personnes de même sexe*. Disponível via URL em: <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2013/5/17/JUSC1236338L/jo/texte>; acessado em 15 de abril de 2016). Não foi possível estabelecer se há, todavia, impedimento para a adoção por gays solteiros na França.

enquanto delas se apropria. Assim, como a menina que será, Ludovic poderá casar-se com Jérôme, do mesmo modo que Pam casa-se com Ben⁵³. Neste contexto, o corte de cabelo aparece como símbolo de sua identificação com o feminino e sua recusa em ter os cabelos cortados como os dos irmãos e do pai, uma mensagem a todos de que não se identifica com o masculino. Para a mãe, contudo, esta é uma mensagem que passa completamente despercebida neste momento do filme, pois, para ela, a incoerência entre o sexo biológico da criança e seu gênero é uma impossibilidade, e como Ludovic afirma não ser gay, não há com o que se preocupar.

Entretanto, a “tranquilidade” de Hanna não durará muito. Enquanto ela e Lisette marcam a barra de um vestido, Jérôme mostra sua casa para Ludovic. Apesar da resistência do menino, Ludovic insiste em entrar no quarto de sua irmã. Jérôme não diz a Ludovic que a garota morrerá, e Ludovic se encanta com o quarto rosa e os objetos da menina, desrespeitando os limites impostos pelos pais de Jérôme, que mantêm o aposento como um santuário devotado à filha morta. Ao abrir o guarda-roupa, Ludovic encontra uma fantasia de princesa de um rosa intenso, na qual reaparecerá em seguida. Na brincadeira em que se engajara com Jérôme, Ludovic assume o papel de Pam e Jérôme o de Ben e a cerimônia de casamento dos dois personagens é conduzida pelo urso de pelúcia que pertencera à irmã de Jérôme. A brincadeira das crianças é interrompida por Lisette, que depois de observá-las pelo vão da porta, desmaia pouco antes do beijo que deveria coroar o fim da celebração. Ao correr para socorrer Lisette,

⁵³ Da mesma maneira que todos os adultos de *Minha vida em cor-de-rosa* são (ou foram, no caso de Elisabeth) casados. Neste filme, entretanto, diferente do que acontece em *Breaking the Waves*, não é o matrimônio em si que se coloca em questão, mas sim que ideais de casal podem se casar. A partir destes ideais, torna-se possível compreender a relação que Ludovic estabelece com os contos de fadas que aparecem no filme (*O Mundo de Pam*, principalmente, mas também *Branca de Neve e os Sete Anões*, encenado como atividade escolar) para além da mera referência de comportamento, pois estas são histórias que culminam com a formação de um casal representando o ápice do desenvolvimento do gênero em si mesmo. Se, na conhecida história de *Branca de Neve e os Sete Anões*, a união com o príncipe apresenta-se como a recompensa pela vitória de uma série de desafios (inclusive a morte), associando-se, assim, a figura do casal com a ideia de um final feliz, a união de Pam e Ben em *O Mundo de Pam* é anterior a qualquer desafio. *O Mundo de Pam* é o lugar da felicidade desde o início; os desafios lhe são exteriores (por isso é fora dele que a fada intervém, assim como é dentro dele que Ludovic realiza-se, lá indo buscar refúgio). O tipo ideal de casal dos contos de fada construído pelo filme é, desta forma, uma versão condensada do tipo ideal de casal do *suburb*, em que a união heterossexual pelo casamento redundava em felicidade (como realização subjetiva e pertencimento social). Ainda que distintos (o que pode ser percebido na sequência em questão), estes ideais são próximos o suficiente para impedir que Ludovic veja qualquer contradição na sua busca por Jérôme enquanto par. Ao contrário, o ideal dos contos de fada não apenas dá sentido ao seu interesse por Jérôme, mas também aos relacionamentos dos casais que lhe rodeiam. As imagens exteriores do *suburb* em Mennecy, a partir das quais se podem ver amplas áreas verdes, semelhantes àquelas vistas em *O Mundo de Pam*, e a grande excitação com a qual os Fabre mudam-se para o bairro também colaboram para a aproximação destes ideais, propondo o *suburb*, inicialmente, como um lugar semelhante aos dos contos de fadas, em que todas as promessas poderiam se realizar.

Hanna vê Ludovic trajando o vestido. Seu olhar ameaçador faz com que Ludovic se dê conta de que teria problemas com a mãe. Seguindo os conselhos da avó, Ludovic se refugia em seu mundo de fantasia e vê Pam vir ao seu auxílio.

Sentada no beiral da janela do quarto, a fada assopra seu pó mágico pelo ar, transformando-o em uma corda mágica que aprisiona as mães das crianças enquanto elas fogem. Pam, Ludovic e Jérôme saem voando pela janela em direção ao reino da fada, e os dois se admiram ao ver os jardins e as casas do bairro desde cima. De repente, Jérôme vê sua bicicleta sair em disparada pela rua e Ludovic se vê, como menino e sem a roupa de princesa, sendo puxado pela mãe para fora da casa de Albert e Lisette. As duas versões de Ludovic se olham e a magia de sua fantasia se quebra, fazendo com que a menina vestida de princesa caia no chão. A sequência propõe a ruptura entre a menina e o menino em Ludovic, entre a “fantasia” e a “realidade” de “seu” gênero, pois ao se confrontar com a mãe lhe é dito pela primeira vez que jamais será uma menina.

Se, por um lado, em Ludovic a relação entre “sexo” e gênero não se estabelece de acordo com as normas de coerência e continuidade da matriz heterossexual, por outro, seria possível pensar que o mesmo não acontece com sua relação entre gênero e desejo ao se considerar que o que diz que Ludovic é menino ou menina não é seu sexo biológico, mas sua identificação com um dos gêneros. De acordo com esta lógica, por identificar-se com o gênero feminino, ao interessar-se por Jérôme, Ludovic seria uma menina, reiterando, assim, as normas relativas ao desejo heterossexual no interior desta matriz. Contudo, com exceção de Sophie⁵⁴, os outros personagens da trama não conseguem perceber o que poderia ser sua relativa adequação. Isto se dá, acima de tudo, porque no campo discursivo e normativo produzido pelo dispositivo de gênero que dá amparo ao regime heterossexual, não só o sexo biológico é construído como pré-discursivo, mas a inadequação às normas é identificada com a homossexualidade. Assim, a experiência do transgênero aparece como mais um tipo de homossexualidade, reiterando-se o deslocamento da questão da verdade do “sexo” para o desejo, quando o que o transgênero problematiza são as regras de coerência e continuidade entre o sexo biológico e o gênero no interior da matriz heterossexual. É claro que analiticamente até parece ser possível isolar sexo biológico, gênero, práticas sexuais e desejo, contudo, em termos de uma percepção moldada para se dividir os sujeitos entre homens e mulheres e entre heterossexuais e homossexuais, estas fronteiras não são delimitadas. Ao contrário,

⁵⁴ O que é proposto quando Sophie recusa-se a beijar Ludovic, afirmando que não beija meninas.

elas aparecem como um contínuo. Assim, o que o filme constrói a partir do interesse mútuo entre Ludovic e Jérôme é justamente a necessidade de continuidade na atribuição dos sentidos relativos à sexualidade no interior da matriz heterossexual e o imbróglio que se dá quando estes sentidos são problematizados pela experiência, ou seja, quando já não é possível dividir o mundo entre masculino e feminino, entre heterossexual e homossexual.

Como sugere Foucault, a sexualidade regular, ou seja, a heterossexualidade, emergiu a partir do escrutínio, da escuta e da especificação das “perversões”, sendo a homossexualidade uma das mais importantes. No momento em que foi cunhada por Westphal em 1870, a homossexualidade apareceu no discurso

menos como um tipo de relações sexuais do que como uma certa qualidade da sensibilidade sexual, uma certa maneira de interverter, em si mesmo, o masculino e o feminino. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma⁵⁵,

uma ambiguidade psicosssexual, cujo significado é frequentemente elaborado em termos de uma *efeminação do corpo masculino*, compreendida como inadequação e transgressão das identidades de gênero, que se misturam em um só corpo. Como proposto por Leite Jr., isto se dá porque, a partir do momento em que se começa a buscar o “verdadeiro sexo” (aquele a partir do qual se fixa a separação entre os dois sexos/gêneros), foi em torno da ressignificação da figura do *hermafrodita* (chamado recorrentemente na literatura também como *andrógino*, no sentido em que designa a união entre homem/mulher ou masculino/feminino em um só ser) e do foco em sua genitalidade que se articulou a interiorização das ambiguidades sexuais⁵⁶, constituindo este hermafroditismo da alma de que fala Foucault. Assim, de acordo com Leite Jr., foi a partir da construção do hermafrodita psíquico que emergiram

todos os “perversos sexuais” do século XIX, em especial aqueles que misturam e discutem, de forma direta e consciente ou não, as questões entre homens e mulheres, masculinos e femininos. Intersexuais, homossexuais, invertidos, travestis, transexuais, *crossdressers*, entre tantas, novas e possíveis identidades, individuais ou coletivas, todas vêm de um mesmo ser nunca antes aparecido na cultura ocidental: o hermafrodita psíquico, criado pelo debate científico entre cirurgiões, endocrinologistas, psiquiatras, psicólogos e psicanalistas⁵⁷.

⁵⁵ Cf. Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., pp. 43-44.

⁵⁶ Cf. Leite Jr., Jorge, *Nossos corpos também mudam*, op. cit., pp. 31-34.

⁵⁷ Leite Jr., Jorge, *Nossos corpos também mudam*, op. cit., p. 26; grifos do autor.

Dessa forma, mesmo quando se elabora a homossexualidade masculina como uma forma subordinada de *masculinidade*, como faz Connell, a problematização das fronteiras entre o masculino e o feminino que se dá a partir da experiência da homossexualidade segue sendo um elemento fundamental. Ao discorrer sobre as formas hegemônicas e subordinadas de masculinidade, Connell afirma que

o aspecto mais importante da masculinidade hegemônica contemporânea é que ela é heterossexual, estando intimamente ligada à instituição do casamento⁵⁸.

A hegemonia está relacionada com o domínio cultural na sociedade como um todo. No interior da estrutura geral, há relações de dominação e subordinação entre grupos de homens.

O caso mais importante na contemporânea sociedade europeia/estadunidense é a dominação de homens heterossexuais e a subordinação de homens homossexuais. Isto vai além da estigmatização cultural da homossexualidade ou da identidade gay. Gays são subordinados aos heterossexuais por uma variedade de práticas absolutamente materiais⁵⁹.

Connell conta que o termo homofobia foi cunhado no interior do movimento por direitos civis de gays do início da década de 1970 para descrever a opressão homossexual e se opor ao conjunto de suas práticas. De acordo com a autora, os integrantes do *Gay Liberation* perceberam “a profundidade e a disseminação da homofobia e o quão próxima ela é relacionada com as formas dominantes de masculinidade”⁶⁰. Dessa maneira, a homofobia não seria apenas uma atitude, pois o amplo espectro de práticas que caracterizam a hostilidade para com homossexuais (variando da discriminação no trabalho, passando pela perseguição legal, policial e vilificação pelas mídias até espancamentos e assassinatos) não teria como objetivo único atingir sujeitos isolados, mas

também demarcar limites sociais, definindo a masculinidade “real” pela sua distância com o que é rejeitado. (...) Na ideologia homofóbica, a fronteira entre hetero e gay confunde-se com a fronteira entre masculino e feminino, com gays sendo imaginados como homens efeminados e lésbicas como mulheres masculinizadas⁶¹.

A opressão posiciona as masculinidades homossexuais no lugar mais baixo da hierarquia de gênero entre os homens. A homossexualidade masculina, na ideologia patriarcal, armazena tudo o que é simbolicamente eliminado da masculinidade hegemônica, de um gosto exigente na decoração da casa à receptividade para o prazer anal. Assim, do ponto de vista da masculinidade hegemônica, a

⁵⁸ Connell, R. W. [Raewyn], *Gender and Power*, op. cit., p. 186.

⁵⁹ Connell, R. W. [Raewyn], *Masculinities*, op. cit., p. 78

⁶⁰ Connell, R. W. [Raewyn], *Masculinities*, op. cit., pp. 39-40.

⁶¹ Connell, R. W. [Raewyn], *Masculinities*, op. cit., p. 40.

homossexualidade masculina é facilmente assimilada à feminilidade. Daí – na visão de alguns teóricos gays – a ferocidade dos ataques homofóbicos⁶².

Uma aproximação pode ser feita entre aquilo que Connell aponta como o *simbolicamente eliminado* da masculinidade hegemônica e o que aparece em Butler como *abjeção*. A partir dos escritos de Julia Kristeva, Butler defende que o abjeto

designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, literalmente tornado “Outro”. Isto parece como uma expulsão de elementos alienígenas, mas o alienígena é efetivamente estabelecido por meio da expulsão. A construção do “não-eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo que são também os primeiros contornos do sujeito. (...) A fronteira do corpo, assim como a distinção entre interno e externo, é estabelecida pela expulsão e pela transvaloração daquilo que originalmente era parte da identidade em um outro degradado⁶³.

Tanto a partir de Connell quanto de Butler, é possível perceber que as diferenças emergem daquilo que é rejeitado e expulso de um domínio de inteligibilidade, mas não inteiramente, porque sem as diferenças tal domínio não pode ser constituído. Daí as diferenças serem ressignificadas como o degradado, o incompreensível, o monstruoso, gerando reações de repulsa, pânico e horror. Assim, os corpos de gays efeminados, lésbicas masculinizadas, intersexuais e transgêneros são percebidos como abjetos não apenas porque confundem e problematizam os limites de identificação/separação entre o masculino e o feminino, mas porque evidenciam que estes limites são arbitrários, precários e que só se mantêm ao serem laboriosamente refeitos.

Mais tarde, durante o jantar, Pierre deixa claro que o comportamento de Ludovic, especialmente por envolver o filho de seu chefe, o deixa em uma posição delicada. Aos gritos, o pai proíbe a criança de vestir-se como menina perante Jérôme ou qualquer um. Apesar de também ter perdido a paciência com Ludovic, Hanna passa novamente a defendê-lo. O comportamento de Pierre causa estranhamento perante a família, que não está acostumada a vê-lo tão irritado, o que faz com que todos se envolvam na discussão. Contrariado, Pierre deixa a mesa, sendo seguido por Ludovic, que se reconcilia com o pai no quintal, levando-o de volta para dentro de casa.

⁶² Connell, R. W. [Raewyn], *Masculinities*, op. cit., p. 78. De acordo com Eve Kosofsky Sedgwick, “a homofobia dirigida por homens contra homens é misógina, (...) [no sentido em] que não é apenas opressora do dito feminino nos homens, mas é opressiva das mulheres” (Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 20).

⁶³ Butler, Judith, *Gender trouble*, op. cit., pp. 181-182.

Durante o café-da-manhã do dia seguinte, a atitude de Hanna para com Ludovic muda. Dando-se conta de que a criança estava usando a cueca invertida, de modo que sua abertura ficasse para trás, Hanna decide aquiescer à vontade do marido e levar Ludovic a um psicólogo. A cueca de trás para frente, que na sequência simboliza o coito anal, reinstaura, assim, para Hanna, a possibilidade de Ludovic ser gay, pois como aponta Connell, na homofobia popular “a sexualidade anal é foco de desgosto e a receptividade ao sexo anal uma marca de efeminação”⁶⁴. Sem demora, Hanna comunica a Pierre sua decisão, omitindo do marido o que a motivara a mudar de ideia e de Ludovic qual o teor de sua decisão⁶⁵. Para sua surpresa e temor, a criança escuta o pai contar a Albert no caminho para a escola que seria levada a consultar-se com um terapeuta e que o pai estava confiante de que desta forma o “problema” seria resolvido.

A mudança de atitude da família para consigo é acompanhada pelo distanciamento de Jérôme. Apesar de parecer receptivo para com Ludovic quando o vira chegar à sua casa para irem juntos à escola, assim que a professora chega à classe o menino pede-lhe autorização para mudar de lugar. Sem saber o que causara a súbita mudança de atitude de Jérôme em relação a Ludovic, a professora pergunta ao menino o porquê de tal pedido. Jérôme é evasivo, dizendo apenas que se não mudar de lugar irá para o inferno. A fala de Jérôme faz referência não apenas ao conservadorismo de sua família, cujo discurso de fundo religioso ele supostamente reproduz, mas também à construção da homossexualidade como pecado, fundamentando, assim, sua mudança de atitude para com Ludovic. Enquanto os colegas de classe parecem chocar-se com o que acabara de acontecer, Ludovic olha boquiaberto ao que se passa ao seu redor. No fim da aula, Ludovic vai em busca da irmã. Apavorado e chorando muito, a criança quer saber se vai para o inferno, fazendo-a prometer que isto não acontecerá.

Se até aquele momento Ludovic estava seguro de sua feminilidade, as reações de seus pais e de Jérôme fazem com que passe a questionar seu gênero. No consultório da terapeuta, Ludovic parece saber estar sob vigilância. Recusando-se a responder suas perguntas sobre como se sente em relação às preocupações de seus pais, Ludovic pede

⁶⁴ Connell, R. W. [Raewyn], *Masculinities*, op. cit., p. 219.

⁶⁵ Se, durante o confronto com Ludovic, Hanna chegara a esboçar uma menção à homossexualidade, a maneira como ela se recusa a dizer ao marido o que a tinha feito mudar de ideia e como parece não encontrar palavras para dizer a Ludovic o que decidira propõe a homossexualidade como algo que não deve ser colocado em discurso, o que voltará a ser tematizado pelo filme quando Ludovic toma conhecimento da palavra viado. É só quando Hanna volta-se contra Ludovic que ela lhe explica o que significa a palavra, identificando-a para a criança.

para brincar no fundo da sala. Ao ver o boneco de Pam na caixa de brinquedos, a criança escolhe um carrinho e finge entreter-se com ele. A psicóloga pergunta a Hanna e Pierre o que queriam que Ludovic fosse, se um menino ou uma menina. Sua pergunta soa aos seus pais como uma acusação, principalmente porque a primeira resposta de Pierre dissimula a antiga vontade do casal em ter mais uma menina, de modo a que tivessem a mesma quantidade de filhos de cada gênero. Entretanto, Hanna está convencida que a situação de terapia requer honestidade, o que faz com que Ludovic ouça os pais confessarem que gostariam de ter tido outra menina, mas que ao saberem que o bebê que esperavam era um menino deixaram de se importar e gostariam que fosse feliz. Ansioso, Pierre pergunta à terapeuta se pode fazer com que ele tire “aquelas” ideias da cabeça e quanto tempo iria levar para que isto acontecesse. Apesar de dizer-lhes para não esperar por milagres, a terapeuta se dispõe a atender Ludovic uma vez por semana de modo a que possa dar a sua avaliação.

Ao ouvir a mãe declarar no consultório da psicóloga que seus pais amam o seu *menininho*, Ludovic é compelido a adequar-se pela primeira vez, sujeitando-se àquilo que ouvira os outros dizerem que era. Chamado a concordar com o plano traçado pela terapeuta, Ludovic, suando frio, pergunta: “Então sou um menino?”. A pergunta não é meramente retórica, uma vez que Ludovic não sabe mais se é menino ou menina, pois o que é já não depende exclusivamente de sua vontade ou de como se sente. Ter uma identidade culturalmente inteligível envolve, como defende Foucault, a constituição de um sujeito que se produz e se relaciona consigo mesmo pela maneira como se sujeita às normas sociais⁶⁶. Isto não quer dizer que a sujeição é a única opção. Ao contrário, se o discurso opera de modo a constituir um domínio do sujeito favorecendo certas identificações e desfavorecendo outras, aquilo que desfavorece, a abjeção, como apontado, lhe é também constitutiva. Deste modo, a abjeção não se constrói a partir de uma relação de oposição externa ao discurso e ao poder, mas a partir de práticas que, na sua reprodução, os reiteram e os rearticulam. De acordo com Butler, é nisto que reside o paradoxo do processo de subjetivação, pois o sujeito que resiste às normas “torna-se possível, senão produzido, por estas mesmas normas”⁶⁷, ainda que lhe seja negada a sua viabilidade cultural.

⁶⁶ Cf. Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., p. 60; Foucault, Michel, *História da Sexualidade 2*, op. cit., p. 11.

⁶⁷ Cf. Butler, Judith, *Bodies that matter*, op. cit., p. 15.

O que se verá a partir deste momento elabora a tentativa de Ludovic em adequar-se às normas de “seu” gênero. Uma vez menino, deveria *agir como* tal. Como toda criança, Ludovic aprende pelo exemplo. Assim, ele esconde suas bonecas e passa a observar os irmãos e os meninos da escola de modo a agir de acordo com o comportamento de um “macho”. A sequência que mostra Ludovic em frente ao espelho atirando e arrumando o pênis na cueca propõe seu esforço em atuar como menino.

Arrumar o pênis na cueca torna-se símbolo, neste momento, de uma apropriação do masculino que implica uma relação diferente de Ludovic com seu corpo, pois é apenas quando tenta agir como menino que Ludovic é visto tocar seu “sexo”. A sequência reestabelece, desta maneira, a preponderância do sexo biológico como fundamento do gênero da criança, negando a relativa ambiguidade com que sua figura era vista até então. Contudo, render-se à norma de “seu” gênero assume um tom sombrio no filme, proposto pela música que é utilizada durante a sequência e pela seriedade do semblante de Ludovic. Assim, a norma a partir da qual se institui que a masculinidade se fundamenta sobre a posse de um pênis é problematizada perante o espectador. Ao invés de remeter à adequação e à viabilização da identidade de Ludovic no interior da matriz heterossexual, a sequência sugere o caráter restritivo que a norma tem sobre a identidade da criança, aparecendo, desta maneira, como violência simbólica.

Tornar-se menino não implica apenas esta relação diferencial de Ludovic com seu corpo, mas implica também redirecionar seu interesse para as meninas. Depois de

ver um garoto beijar uma menina na escola e ser ovacionado pelos seus colegas, Ludovic se dá conta de que deve fazer a mesma coisa. Ele escolhe Sophie para levar a cabo seu plano e enquanto jogam amarelinha juntos, enche-se de coragem, arruma o pênis na cueca e parte para o “ataque”. A postura de Ludovic causa um riso nervoso em Sophie, que o empurra ao ser abraçada por ele, dizendo-lhe que não beija meninas.

A reação de Sophie enche Ludovic de perplexidade: como é possível que seus pais o vejam como menino e Sophie como menina? O que é, afinal? Estas são perguntas que não consegue responder por si só, de modo que busca nos outros uma resposta que lhe ajude a compreender a própria experiência.

A primeira alternativa que o filme oferece é de que Ludovic e Jérôme são gays. Escondido atrás de alguns arbustos, Ludovic testemunha a discussão entre Thierry e Albert, que vai até o vizinho para tirar satisfação, já que Sophie havia chamado Jérôme de viado. É importante notar que a homossexualidade aparece expressamente pela primeira vez no filme não só atrelada à figura de Jérôme, mas por intermédio do mesmo personagem que reconheceu Ludovic como menina. Deste modo, Sophie parece reconhecer Ludovic como menina e como heterossexual e Jérôme como menino e como homossexual. A ideia de que ambos, Jérôme e Ludovic, são gays não vem, portanto, de Sophie, mas é proposta pela reação de Albert e Pierre e se dá por associação, que parece advir do terror de formarem um casal.

Sem compreender o que isto significa, Ludovic pergunta a Thierry depois que Albert vai embora, mas o vizinho se recusa a responder. Ávido por uma explicação, Ludovic corre para casa e pergunta ao pai qual o significado da palavra.

Pierre perde a cabeça mais uma vez, acreditando que alguém chamara Ludovic desta maneira. Ele o pressiona para que diga quem foi, mas Ludovic recusa-se a lhe dizer que escutara a discussão entre seu chefe e Thierry. Descontrolado, Pierre pega um mata-moscas de dentro de uma gaveta, batendo com ele com força sobre o móvel para dizer-lhe em um tom ameaçador que aquilo era um viado. Pierre se aproveita do sentido literal da palavra francesa *tapette* para dissimular o significado empregado por Albert e Thierry, de modo a novamente negar a possibilidade de Ludovic ser gay. Com a sua inabalável credulidade, Ludovic deixa a sala dizendo ao pai que ele, como Albert, se irritava sem motivo, dando a entender que fora o chefe quem mencionara a palavra viado.

Trabalhando juntos durante o final de semana, Albert percebe que Pierre está tenso em sua companhia, reafirmando-lhe que, enquanto ele mantiver seu lugar na

empresa, o emprego de Pierre estaria garantido. Sentindo-se seguro pela afirmação do chefe, Pierre decide mencionar o que acontecera entre Ludovic e Jérôme, dizendo a Albert que percebia que ele estava mais nervoso desde o ocorrido. Albert nega, alegando não pensar no assunto, mas ao ouvir Pierre dizer que Ludovic podia ser estranho, porém inofensivo, e que a psicóloga havia dado um jeito no filho, Albert se intromete, dizendo que o menino não precisava de terapia, mas sim que ele tomasse as rédeas da educação dos filhos das mãos de Hanna⁶⁸. Sentindo-se diminuído pelo que o chefe dissera, Pierre retruca, dizendo que Hanna não tomava todas as decisões sozinha e que apesar de educarem os filhos da mesma maneira, eles não eram iguais. Ao deixar escapar que Albert não poderia saber disso porque só tinha um filho, Pierre traz à tona o tema da morte da filha de Albert e Lisette, fazendo o chefe declarar que Deus já havia lhes tirado um filho e que não permitiria que isso acontecesse de novo. Deste modo, se até aquele momento a possibilidade da homossexualidade das crianças causava pânico no interior das duas famílias, que se manifestava pela insistente recusa em nomeá-la ou por tomá-la como injúria quando insinuada publicamente, a fala de Albert reelabora a negação da homossexualidade de Jérôme de maneira radical, equiparando-a à morte de um filho, algo que Pierre não ousa contestar.

A equiparação entre homossexualidade e morte que se propõe a partir da fala de Albert e da concordância silenciosa de Pierre não fala apenas de uma recusa homofóbica da homossexualidade, mas de um momento da crise da AIDS em que a homossexualidade masculina, suas práticas sexuais e o estilo de vida a ambas associada construíam-se simbolicamente como uma sentença de morte. Assim, a possível homossexualidade de Ludovic e Jérôme é construída como uma ameaça silenciosa e

⁶⁸ Apesar do descrédito que Albert nutre em relação à eficácia do processo terapêutico pelo qual passa Ludovic, construído não apenas por seus gestos nesta sequência, mas também pelo relato que é feito posteriormente por Lisette a este respeito, a fala de Albert parece basear-se em elaborações feitas no interior de correntes variadas da psicologia e da psicanálise que encontraram na continuada identificação do menino com a mãe, concebida como algo patológico, a origem da homossexualidade masculina. De acordo com Connell, “psicanalistas ortodoxos, no passado, culpavam a patologia familiar; os pais distantes e as mães sedutoras” (Connell, R. W. [Raewyn], *Masculinities*, op. cit., p. 145) pela homossexualidade. Tal construção é problematizada em *Desejos Selvagens* (*Savage Grace*, Tom Kalin, 2007) por intermédio do estupro/inceto que ocorre entre a mãe “sedutora” e o filho gay, concebido como uma última e desesperada tentativa dela impor a ele a norma heterossexual. Já em *Minha vida em cor-de-rosa* nem a relação de Pierre com seus filhos é construída na chave da distância, nem a de Hanna na chave da sedução, ainda que, por vezes, sua identificação com o caçula pareça ser ressaltada ao ser mostrada interpretar o comportamento de Ludovic a partir de traços de sua própria personalidade, como acontece quando diz que a criança é teimosa como ela logo após a brincadeira entre Ludovic e Jérôme. Além disso, como mostra Connell, a identificação com o feminino, apesar do proposto por correntes da psicologia e da psicanálise, não necessariamente leva à homossexualidade ou à efeminação do masculino. A este respeito, cf. Connell, R.W. [Raewyn], *Masculinities*, op. cit., pp. 120-142, especialmente p. 137.

espectral, relegada às entrelinhas, mas sempre presente, convertendo-se em um fantasma ameaçador que põe em xeque não apenas a própria masculinidade de seus pais e seu papel no interior de suas famílias, mas, no limite, a própria vida de Ludovic e Jérôme. Neste sentido, a reação de Albert e Pierre à possibilidade de seus filhos serem gays não fala apenas da viabilidade cultural de suas identidades, ainda que se proponha desta forma, pois como bem mostra a recusa de *Minha vida em cor-de-rosa* em dar explicação para a morte da filha de Albert e Lisette, não é possível atribuir sentido à perda de um filho. Assim, para Albert, tudo o que Ludovic precisa é da presença e da autoridade de um pai forte, que não só mantenha a criança na linha quando necessário, mas que forneça uma referência adequada para se identificar, garantindo, assim, sua viabilidade. Apesar da maneira com que Albert é caracterizado no filme sugerir uma posição mais conservadora em comparação com os demais personagens da trama, Pierre também reage com violência frente à possibilidade de Ludovic ser gay, deixando-se convencer pelo chefe que tem que passar mais tempo com Ludovic de modo a melhor desempenhar seu papel.

A segunda alternativa aparece nesta mesma ocasião por intermédio de Monique, durante os preparativos do almoço oferecido pelos Fabre aos seus vizinhos. Ao ver Ludovic ajudando Sophie a colocar a mesa, a vizinha o elogia, dizendo-lhe que era uma verdadeira dona de casa. Elisabeth reclama da sua falta de sutileza, enquanto Hanna tenta desconstruir a fala da vizinha adicionando que ter um pênis não significa que a criança não deveria ajudar a pôr a mesa. O tema do acompanhamento psicológico de Ludovic torna-se, então, o tema da conversa entre as mulheres e a tensão aumenta quando Lisette declara não compreender porque Albert não gosta “deste tipo de gente”. Reproduzindo a opinião do marido, ela diz: “se a sociedade não fosse tão degenerada, não precisaríamos de loucos para curar outros loucos”. Hanna defende o filho com rispidez, dizendo que Ludovic não era louco. Percebendo o desconforto que se abatera entre as mulheres, Thierry se intromete dizendo que a terapia não servia para nada, mas praticar esportes sim. Elisabeth volta a se manifestar, cobrando dele uma referência ao valor do trabalho para a construção da masculinidade. Irritada com o marido por ter desviado a conversa, Monique prossegue, contando que assistira a um programa de televisão a respeito de transexuais. Ao escutar a palavra, Hanna afasta Ludovic, pedindo-lhe que vá colocar a mesa das crianças. Monique continua, dizendo que o programa a fizera chorar, porque não saberia o que fazer se sua filha lhe dissesse ser um menino. Apesar de poder dar algum sentido à experiência de Ludovic, a fala de

Monique lhe coloca o problema do sofrimento dos pais, reelaborando o conflito entre eles já que, como a maioria das crianças, Ludovic não quer despontá-los.

A fala de Monique, contudo, não é importante só por isso. Ela remete ao contexto histórico da patologização formal das transgeneridades pela Organização Mundial da Saúde (OMS) e à sua recepção na França em meados da década de 1990.

No centro das discussões e das disputas que permearam a inclusão dos “transtornos” de identidade de gênero na classificação da OMS encontra-se a emergência do *transsexual* como categoria médica e a caracterização do “transexualismo” como uma patologia específica e distinguível em si mesma.

O transexual é uma categoria médica recente. Como aponta Joanne Meyerowitz, com poucas variações e com a esporádica referência a diferentes casos “pioneiros” de redesignação cirúrgica do “sexo”, uma narrativa histórica comum pode ser encontrada na literatura recente sobre sua emergência⁶⁹. Segundo esta narrativa,

antes da metade do século vinte, médicos e cientistas ainda não usavam a palavra *transsexual*. No fim do século dezenove um punhado de sexólogos publicaram estudos de casos de identificação com o outro gênero [*crossgender*], de homens que sentiam e agiam como se fossem do outro sexo. Estes primeiros sexólogos agruparam a identificação com o outro gênero sob a rubrica geral da “inversão” e a associaram principalmente com a homossexualidade. No início do século vinte, os sexólogos Magnus Hirschfeld e Havelock Ellis definiram o “travestismo” e o “eonismo” como uma categoria independente, que incluía tanto a identificação com o outro gênero quanto o vestir-se como o outro gênero [*crossdressing*]. Entretanto, o “transexualismo”, definido em parte pela demanda pela mudança cirúrgica do sexo, não apareceu como uma categoria médica até o fim da década de 1940 e o início da década de 1950, quando os médicos David O. Cauldwell e Harry Benjamin primeiro cunharam e divulgaram o termo inglês *transsexual* e quando Christine Jorgensen primeiro apareceu na imprensa⁷⁰.

⁶⁹ Cf. Meyerowitz, Joanne, *How Sex Changed*, op. cit., p. 290, nota 3.

⁷⁰ Meyerowitz, Joanne, *How Sex Changed*, op. cit., pp. 14-15; grifos da autora. Christine Jorgensen, ex-soldado estadunidense, e Roberta Cowell, ex-piloto britânica, ambas veteranas da Segunda Grande Guerra, passaram por cirurgias redesignadoras do “sexo” no início da década de 1950 (em 1952 e 1954, respectivamente), despertando enorme interesse da mídia da época. Por ser o primeiro caso a alcançar notoriedade em vários lugares do mundo – nos Estados Unidos, Jorgensen chegou a ser eleita a Mulher do Ano de 1954 –, a importância simbólica de Jorgensen é, com frequência, destacada na literatura. De acordo com Leite Jr., “a extensão e espetacularização da história de Christine [Jorgensen] é um dos elementos mais importantes de seu caso e da história da transexualidade. Depois disso, milhares de pessoas por grande parte do mundo ficaram sabendo que era possível, cientificamente, passar de um sexo a outro” (Leite Jr., Jorge, *Nossos corpos também mudam*, op. cit., p. 143). Como destaca Meyerowitz, entretanto, desde a primeira metade do século vinte, a divulgação, pelos meios de comunicação, das emergentes formas médicas de se transformar o “sexo” exerceu grande influência sobre a articulação das identidades e das demandas de transgêneros por modificações corporais (cf. Meyerowitz, Joanne, *How Sex Changed*, op. cit., p. 35). Na França, o caso Coccinelle foi, simbolicamente, tão ou mais importante

De acordo com Pierre-Henri Castel, o transexual se caracteriza pela manifestação de um intenso sentimento de não-pertença ao “seu” sexo. Para ser considerado especificamente transexual, entretanto, este intenso sentimento não pode ser sintoma de quaisquer “distúrbios” mentais ou orgânicos⁷¹. Ainda que o caráter patológico associado a este intenso sentimento tenha sido frequentemente reiterado pela clínica nas décadas que se seguiram à emergência do transexual como categoria médica, a especificidade do “transexualismo” foi frequentemente contestada. Dessa forma, enquanto nos Estados Unidos a emergência do transexual e a caracterização do “transexualismo” como patologia esteve atrelada ao desenvolvimento das “modernas” cirurgias de redesignação sexual⁷² e às considerações a respeito do gênero e do desenvolvimento das identidades de gênero na infância que se deram por intermédio da contínua psicologização e medicalização das sexualidades⁷³, na França, correntes psicanalíticas, em especial as vinculadas a Jacques Lacan, conceberam este intenso sentimento de não pertença ao “sexo” como um delírio e o “transexualismo” como uma

que o caso Jorgensen. Após ter seu “sexo” redesignado cirurgicamente em 1958, Coccinelle (nome artístico de Jacqueline Charlotte Dufresnoy) tem seu sexo civil retificado em 1962, casando-se pela primeira vez no mesmo ano. De acordo com Pierre-Henri Castel, o casamento de Coccinelle foi motivo de grande escândalo no interior do sistema judiciário francês, que passou a rejeitar toda nova solicitação de retificação do sexo civil (cf. Castel, Pierre-Henri. Algumas reflexões para estabelecer a cronologia do “fenômeno transexual” (1910-1995). *Revista Brasileira de História*, Vol. 21, No. 41, 2001, p. 97).

⁷¹ Cf. Castel, Pierre-Henri, Algumas reflexões para estabelecer a cronologia do “fenômeno transexual” (1910-1995), op. cit., p. 77.

⁷² Connell compreende a cirurgia como uma técnica normalizadora, “que elimina [dos corpos] a inconsistência entre a presença social feminina e os genitais masculinos (...), um procedimento realizado por homens autorizados e prósperos em corpos anestesiados” (Connell, R. W. [Raewyn], *Masculinities*, op. cit., p. 49 e p. 233), antes submetidos a um longo escrutínio, pois estes mesmos homens têm o poder de definir quem entraria ou não na fila quando a disciplina se mostrara incapaz de produzir gêneros “adequados” em seus corpos (cf. Connell, R. W. [Raewyn], *Masculinities*, op. cit., pp. 14-15, 48-50, 222-223 e 232-233). Ao se considerar o proposto por Foucault a respeito do surgimento do regime disciplinar, é possível considerar as cirurgias de redesignação sexual não apenas como cirurgias normalizadoras, mas como procedimentos disciplinadores em si mesmos, pois, de acordo com o autor: “o momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa (...) a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais é útil, e inversamente. Forma-se então uma política de coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma ‘anatomia política’, que é também igualmente uma ‘mecânica do poder’, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma ‘aptidão’, uma ‘capacidade’ que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita (...) [,] a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada” (Foucault, Michel. *Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 119).

⁷³ Cf. Leite Jr., Jorge, *Nossos corpos também mudam*, op. cit. 137-157.

forma específica de psicose, que se estabelece a partir da recusa da castração simbólica edipiana⁷⁴. Que as transgeneridades tenham sido incorporadas como “transtornos” de identidade de gênero e não como psicoses na nosologia da OMS em 1990 não deixa dúvidas sobre que lado saiu-se melhor nesta disputa. Assim, a produção patologizada das experiências de transgêneros não data da década de 1990; o que se produziu, neste momento, foi o reconhecimento da hegemonia da vertente estadunidense no tratamento da questão transexual por intermédio da OMS.

Desde Stonewall em 1969 e a articulação do *Gay Liberation* nos anos subsequentes, nos Estados Unidos, houve um breve, relativo e desigual período de despatologização das homossexualidades em nível internacional. Naquele país, a Associação Americana de Psiquiatria foi, em 1973, a primeira associação médica a despatologizar as homossexualidades⁷⁵, sendo seguida pela Associação Americana de Psicologia, em 1975. No Brasil, o Conselho Federal de Psicologia fez o mesmo em 1985, mas só formulou regras de atuação em relação às questões de orientação sexual em 1999. Já a OMS só retirou as homossexualidades de sua *Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas de Saúde Relacionados* (CID) em 1990, quando o CID-10 foi endossado por sua assembleia⁷⁶. Foi neste mesmo documento que os “transtornos” de identidade de gênero foram primeiramente classificados pela OMS. Figuram como “transtornos” de identidade de gênero: o “transexualismo”, o “travestismo”, a disforia de gênero infantil, outros “transtornos” de identidade gênero e

⁷⁴ Cf. Leite Jr., Jorge, *Nossos corpos também mudam*, op. cit., p. 169; Arán, Márcia. A transexualidade e a gramática normativa do sistema sexo-gênero. *Agora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, Vol. 9, No. 1, 2006, pp. 55-57. Márcia Arán conta que as teorias sobre o “transexualismo” formuladas entre meados da década de 1980 e os primeiros anos da década de 1990 pela psicanálise lacaniana estavam fortemente marcadas pela interpretação de Sigmund Freud sobre o caso Schreber, a partir do qual Freud estabeleceu a relação entre homossexualidade e paranoia. De acordo com a autora, “Lacan, em parte herdeiro desta tradição, mesmo considerando as diferenças entre o transexualismo e a compreensão psiquiátrica da psicose, argumenta que o discurso transexual estaria baseado na certeza delirante em relação à identidade, e no desejo incontornável de ‘mudar de sexo’. Neste sentido, não tendo o Édipo, o recalque e a falta como operadores organizativos, o transexualismo seria uma forma específica de psicose” (Arán, Márcia, *A transexualidade e a gramática normativa do sistema sexo-gênero*, op. cit., p. 55). Leite Jr. faz questão de frisar, entretanto, que “considerar alguém que vê a si mesmo como pertencendo ao sexo ‘oposto’ ao seu sexo genital como um tipo de psicose não é elemento exclusivo da psicanálise nem de determinadas linhas desta. (...) Ao contrário, a exceção é não considerar isto como um delírio psicótico” (Leite Jr., Jorge, *Nossos corpos também mudam*, op. cit., p. 168).

⁷⁵ Há de atentar, entretanto, que assim como aconteceu no âmbito da OMS, a retirada da homossexualidade do *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* desta associação (DSM-III, lançado em 1980) ocorreu concomitantemente com a inclusão das transgeneridades, definidas então como “transtornos” de identidade de gênero na seção 302-5X [cf. Castel, Pierre-Henri, *Algumas reflexões para estabelecer a cronologia do “fenômeno transexual” (1910-1995)*, op. cit., p. 103].

⁷⁶ O posicionamento do Conselho Federal de Psicologia brasileiro a respeito das orientações sexuais ocorreu, então, provavelmente, em decorrência da adoção do CID-10.

“transtornos” inespecíficos de identidade de gênero⁷⁷. O CID-10 começou a ser utilizado por seus países membros a partir de 1994. Na França, onde até 1981 as homossexualidades eram punidas como crime, o CID-10 entrou em vigor em 1996.

Além disso, em 1992, a França foi condenada pela Corte Europeia de Direitos Humanos (CEDH), ao julgar o caso Botella contra a França, a retificar o sexo civil e, conseqüentemente, o nome, no registro de nascimento de transexuais, de modo a respeitar seu direito à privacidade, conforme previsto no Artigo 8.1 da Convenção Europeia de Direitos Humanos⁷⁸. A decisão da CEDH foi acatada pela Corte de Cassação francesa em dois julgamentos que aconteceram no final de 1992 e no início de 1993, respectivamente, revertendo decisão anterior, datada de 1975, que interditava a retificação do sexo civil de transexuais com base no entendimento de que “mesmo que transexuais perdessem características de seu gênero original, ainda não haviam adquirido características do sexo oposto”⁷⁹. Uma vez que a interdição da retificação do sexo civil de transexuais fora motivada em grande medida pelo escândalo que se seguiu ao casamento de Coccinelle na década de 1960, a condenação da França pelo CEDH significou, para a parcela heterossexual dos transexuais, o direito ao casamento civil; algo importante a se considerar quando se pensa como, em *Minha vida em cor-de-rosa*, o desejo de Ludovic de casar-se com Jérôme constrói-se pela intermediação tanto da interdição ao casamento entre pessoas do mesmo “sexo” quanto pela necessidade – proposta como inerentemente subjetiva – de transformação corporal, pois mesmo quando se interpreta a decisão da CEDH como uma conquista, o que inegavelmente foi, esta conquista guarda um impulso que é, ao mesmo tempo, excludente e normalizador, principalmente no que tange à formulação de políticas públicas de redesignação sexual.

Minha vida em cor-de-rosa é um filme que fala, portanto, deste momento. Por um lado, o governo e a sociedade francesa debatiam, como aconteceu em muitos outros países membros da União Europeia e da OMS, os significados sociais destas conquistas

⁷⁷ Cf. World Health Organization. F-64 Gender Identity Disorders. In: _____. *The ICD-10 Classification of Mental and Behavioural Disorders. Diagnostic Criteria for Research*. Genebra: World Health Organization, 1992, s/p. Disponível via URL em: <http://www.who.int/classifications/icd/en/GRNBOOK.pdf>; acessado em 30 de outubro de 2014.

⁷⁸ A decisão do caso Botella contra França reverteu, ao mesmo tempo, decisões anteriores da própria CEDH a respeito da matéria, rompendo com uma tendência estabelecida desde meados da década de 1980 a não obrigar seus estados membros a alterar o registro civil de transexuais (a este respeito, cf. Castel, Pierre-Henri, Algumas reflexões para estabelecer a cronologia do “fenômeno transexual” (1910-1995), op. cit., pp. 103-107).

⁷⁹ International Commission on Civil Status. *Transsexualism in Europe*. Estrasburgo: Council of Europe Publishing, 2000, p. 14.

e destes “transtornos”, assim como as medidas que deveriam ser tomadas publicamente para “enfrentá-los”. As políticas públicas de redesignação sexual formuladas nesta época figuram entre estas medidas.

Por outro lado, transgeneridades buscavam organizar-se politicamente. Assim, a questão transgênero não foi construída apenas de uma necessidade de reconhecimento de diferenças que se deu no interior dos movimentos das dissidências sexuais, como sugere o manifesto escrito por Leslie Feinberg em 1992, em que afirma:

muitas pessoas pensam que todas as mulheres ‘masculinas’ são lésbicas e todos os homens ‘femininos’ são gays. Isto é um mal-entendido. Nem todos os gays e lésbicas são ‘*cross-gendered*’. Nem todas as mulheres e homens transgêneros são lésbicas e gays. As pessoas transgênero são erroneamente vistas como a cúspide da comunidade gay e lésbica. Na realidade, estas duas grandes comunidades são como círculos que apenas se entrecruzam parcialmente⁸⁰;

mas de uma reação à patologização, mediada por importantes conquistas no ordenamento jurídico-político.

A inclusão dos “transtornos” de identidade de gênero no CID-10, a aquisição de direitos civis e a articulação política das transgeneridades também podem ser compreendidas em relação aos múltiplos e complexos efeitos da associação das práticas homossexuais masculinas com a emergência da AIDS como epidemia mundial. Neste momento, atentarei para apenas um destes efeitos. Ao realizar um estudo de caso sobre a masculinidade de gays na Austrália na primeira metade da década de 1990, Connell percebe, em primeiro lugar, que a prática sexual entre homens não necessariamente implica na adoção de uma identidade gay, pois ser gay era percebido por alguns destes homens como estar *fora de controle*. Em segundo lugar, Connell percebe que alguns tentam agir como heterossexuais em determinadas situações, como no trabalho, adotando tal estratégia para escapar de práticas homofóbicas. Estes homens, ao mesmo tempo em que rejeitavam o que Connell chama de uma hipermasculinidade, também mostravam repulsa pelos gays efeminados⁸¹.

A estratégia de “passar por hetero” e o rechaço aos gays efeminados também são percebidos por Richard Miskolci em seu estudo entre homens que se relacionam sexualmente com outros homens na São Paulo atual. Entretanto, ao contrário daqueles que participaram do estudo de Connell na Austrália, a efeminação não é a única

⁸⁰ Feinberg, Leslie, *Transgender Liberation*, op. cit., p. 206.

⁸¹ Cf. Connell, R.W. [Raewyn], *Masculinities*, op. cit., pp. 154-157.

característica evitada na busca de parceiros, mas também o uso de drogas e a promiscuidade⁸². A relação com a construção dos grupos de risco em tempos de AIDS não poderia ser aqui mais evidente. Em tempos de AIDS, uma nova corporalidade foi valorizada por estes homens, corporalidade esta em que se associa “masculinidade, muscularidade e, progressivamente, falta de pelos corporais”⁸³. O corpo musculoso e *sarado* – livre da AIDS – aparece, então, no Brasil, como símbolo de um desejo de purificação frente ao estigma da doença⁸⁴. As diferenças entre um e outro momento podem ser, assim, elaboradas em termos de uma diferença geracional. Segundo Miskolci, “as gerações anteriores eram obrigadas a lidar com estigmas sobre o desejo pelo mesmo sexo associados com ‘perversão’, transtornos mentais ou psicológicos, ou noções religiosas de pecado” enquanto esta geração “amadureceu em um tempo em que relações entre homens começaram a ser vistas como um problema epidemiológico caracterizado pelo risco de infecção”⁸⁵. O *sarado*, ao masculinizar-se “passando por hetero”, corporifica sua recusa em ser colocado no lugar marginal ocupado pelo aidético. De acordo com Grant Tyler Peterson e Eric Anderson, a reconfiguração do masculino que se deu pela adoção de novos padrões estético-corporais em tempos de AIDS não teve efeitos apenas sobre a corporalidade de gays, mas levou à valorização dos signos que remetem ao masculino e à desvalorização daqueles que remetem ao feminino no interior de suas comunidades⁸⁶. Assim, em tempos de AIDS, o significado da efeminação se transforma pela produção de dois tipos de homossexualidades “masculinas”. Enquanto aquela ainda atrelada à efeminação permanece majoritariamente patologizada⁸⁷, aquela que se “masculiniza” ou “passa por hetero” torna-se socialmente “aceitável”. Neste contexto, a articulação política de transgeneridades parece buscar desvencilhar-se do mesmo estigma. O diferenciar-se das homossexualidades implica, contudo, a busca por um novo vocabulário e a construção

⁸² Cf. Miskolci, Richard. Networks of Desire. The Specter of AIDS and the Use of Digital Media in the Quest for Secret Same-Sex Relations in São Paulo. *Vibrant*, Vol. 10, no. 1, 2013, p. 54.

⁸³ Miskolci, Richard, Networks of Desire, op. cit., p. 55.

⁸⁴ Miskolci, Richard, Networks of Desire, op. cit., p. 53.

⁸⁵ Miskolci, Richard, Networks of Desire, op. cit., p. 45.

⁸⁶ Cf. Peterson, Grant Tyler; Anderson, Eric. Queering Masculine Peer Culture: Softening Gender Performances on the University Dance Floor. In: Landreau, John C.; Rodriguez, Nelson M. (eds.). *Queer Masculinities. A Critical Reader in Education*. Londres, Nova Iorque: Springer, 2012, p. 127.

⁸⁷ Em 2010, foi justamente a França que retirou oficialmente os “transtornos” de identidade de gênero da lista de patologias psiquiátricas que integra seu Código de Previdência Social, sendo o primeiro país entre aqueles que adotam o CID-10 a despatologizar as transgeneridades (cf. Folha de S. Paulo. *Transexualismo é retirado de lista de doenças mentais na França*. 12 de fevereiro de 2010. Disponível via URL em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/equlibrio/noticias/ult263u693920.shtml>; acessado em 23 de março de 2016).

de novos sentidos. A difícil busca por novos sentidos para a diferença de transgêneros e a resistência que a ela se opõe em meados da década de 1990 é, dessa maneira, tematizada por *Minha vida em cor-de-rosa*.

Na busca de Ludovic, é Zoé quem o ajudará a encontrar a resposta pela qual tanto anseia. A irmã conta a Ludovic que, de acordo com o que aprendera sobre biologia, os meninos são XY e as meninas são XX, combinados como em um jogo de pôquer. A revelação sobre a “determinação biológica do sexo” confunde Ludovic mais uma vez, já que tal determinação não lhe faz nenhum sentido, de modo que Ludovic pergunta à irmã se não era Deus quem decidia quem deveria ser o quê. A confirmação de Zoé faz com que Ludovic imagine Deus consultando um grande livro em que os nomes das crianças aparecem escritos ao lado do que deveriam ser. De acordo com o livro, Ludovic deveria ser menina, mas quando Deus joga os dois X e o Y em direção à sua casa no *suburb*, um dos X cai para fora da chaminé direto para o contêiner de lixo. Ao perceber que o irmão estava perdido em seus pensamentos, Zoé o chama de volta a si e Ludovic revela ao espectador, ao olhar primeiro diretamente para a câmera e depois para o crucifixo pendurado na parede de seu quarto, que compreendera o que se passara com seu outro X.

Na escola, ele tenta provar a Jérôme sua descoberta. Primeiro, ele lhe pede que observe seus pés por debaixo da porta do banheiro, de modo a que veja que urina sentado, como uma menina. Como Jérôme lhe diz que também conseguia urinar desta maneira, Ludovic lhe revela ser um menino-menina. Jérôme diz que ele está louco, mas Ludovic insiste, explicando todo o processo de concepção e designação do gênero de cada criança. Segundo Ludovic, para fazerem os bebês, os pais jogam stop até que um deles ganhe. Quando isso acontece, Deus manda os X e o Y como prêmio, mas um de seus X caiu no lixo, de modo que assim se dera o erro científico que fizera com que nascesse menino quando deveria ser menina. Ludovic tem segurança de que Deus consertará tal erro, de modo que ele e Jérôme possam se casar. A maneira como Ludovic constrói um sentido para sua condição é interessante não apenas pelo seu conteúdo lúdico, mas porque, ao fazê-lo, Ludovic mobiliza todo o seu repertório cultural. Assim, ainda que a descoberta de Ludovic remeta a uma diferenciação entre natureza e cultura, não deixa de ser significativo como a criança atribui o erro de seu gênero à ciência, incapaz de satisfazer inteiramente a vontade de Deus. Supondo-se esta como perfeita, imutável e de uma anterioridade absoluta, como parece ser para Ludovic, não é a religião que aparece como um construto humano, mas sim a biologia, que com

suas letras e combinações equivocadas fizera com que a menina nascesse com corpo de menino, fazendo dele um *menino-menina*⁸⁸.

A resposta de Jérôme lhe coloca, contudo, um novo problema, pois o garoto diz que se casará com ele dependendo do tipo de menina que se tornar quando Deus consertar o tal erro científico. Ao chegar em casa, Ludovic escuta a mãe dizer à Zoé que está muito orgulhosa dela, pois a irmã tinha se tornado “uma verdadeira pequena mulher”. Ludovic se enche de curiosidade, porque se se tornasse uma “mulher verdadeira” como a irmã, Jérôme não se negaria a casar-se com ele. Ludovic pergunta a Zoé o que lhe tinha acontecido e ela diz que tinha dores na barriga. Sem compreender o porquê das dores tornarem-na uma mulher, Ludovic tenta descobrir que tipo de dores são estas, até que Zoé perde a paciência e lhe diz que as dores advinham de suas regras, da menstruação, algo que ele era ainda muito criança para entender. Quando Ludovic pergunta à irmã se também teria tais regras, ela responde que não, já que nunca seria menina. Ludovic se irrita, dizendo que sim o seria, e sem querer discutir com o irmão, Zoé o põe para fora do quarto para ficar sozinha.

⁸⁸ A anterioridade da vontade divina sobre a biologia é reelaborada em *A Garota Dinamarquesa* (*The Danish Girl*, Tom Hooper, 2015) quando Lili Elbe conta a Henrik sobre sua cirurgia. No diálogo entre os dois personagens, Lili confirma a Henrik que seu médico intervira de modo a “corrigir um erro da natureza”. Estupefato, Henrik pergunta se ele fizera dela uma mulher, ao que ela lhe responde: “Não, Deus fez de mim uma mulher, mas o médico está me curando da doença que era meu disfarce”. Assim, na formulação de Lili, que não deixa de ser uma inversão interessante do discurso clínico sobre o transexual, também não é sua identificação com o feminino que aparece como erro (de desenvolvimento psíquico ou de subjetivação), doença ou farsa, mas o sexo biológico. Se o transgênero coloca em questão a construção do “sexo biológico como destino”, as proposições de que é Deus *quem decide* quem será menino ou menina e que é Deus *quem faz* uma pessoa ser homem ou mulher causam estranheza, pois sugerem a substituição de um determinismo baseado na biologia por um determinismo baseado na religião. Entretanto, enquanto *Minha vida em cor-de-rosa* atribui a Ludovic uma religiosidade (simbolizada pelo crucifixo e sugerida pelo desespero com que reage à possibilidade de ir para o inferno), o mesmo não acontece com Lili em *A Garota Dinamarquesa*. Neste segundo filme, ser feita mulher por Deus parece muito mais um desdobramento da retórica do “nasci assim”, que ali se elabora pela apropriação dos termos daqueles contra quem a retórica primeiro se desenvolveu. De acordo com Jeffrey Bennett, “a alegação de que alguém nasce lésbica, gay, bissexual ou transgênero é com frequência feita para combater acusações de que pessoas LGBT escolhem abraçar identidades não-normativas. Por décadas, religiosos conservadores defenderam que pessoas LGBT elegeram se engajar em comportamentos ‘desviantes’. O uso da retórica do ‘nasci assim’ tem sido uma ferramenta importante para pessoas LGBT e seus aliados, deslocando os termos do debate da perversidade desprezível ao secularismo baseado em direitos” (Bennett, Jeffrey. “Born this way”: Queer Vernacular and the Politics of Origin. *Communication and Critical/Cultural Studies*, Vol. 11, No. 3, 2014, p. 214), o que não significa que o caráter re-biologizante presente na retórica do “nasci assim” e sua vinculação com a busca de um “gene gay” não tenham sido problematizados (cf. Copland, Simon. Born this way? Society, sexuality and the search for the ‘gay gene’. *The Guardian*, 10 de julho de 2015. Disponível via URL em: <https://www.theguardian.com/science/blog/2015/jul/10/born-this-way-society-sexuality-gay-gene>; acessado em 15 de abril de 2016). Assim, ao dizer, ao mesmo tempo, que Deus a fez mulher e que o sexo biológico é um erro da natureza, uma doença e uma farsa, o personagem de Lili está se dirigindo tanto àqueles que concebem a não conformidade com as normas heterossexuais como erro ético quanto àqueles que a concebem como doença.

A sequência em questão parece sugerir que um novo balde de água fria fora jogado sobre a cabeça de Ludovic, mas ouvir da irmã que nunca será uma menina não abala sua crença de que é um menino-menina, nem de que Deus consertará o erro científico. A sequência indica, ao contrário, um deslocamento do desafio a ser enfrentado por Ludovic. Se até aquele momento seu principal desafio fora atribuir um sentido à sua experiência de gênero, à busca de sua identidade, agora o desafio se desloca para sua aceitação. O principal adversário de Ludovic nesta empreitada será a “verdade” socialmente atribuída ao sexo biológico, simbolizada nesta sequência pela primeira menstruação de Zoé. Deste modo, a menarca não apenas se propõe enquanto maturação biológica – esta mesma uma construção simbólica, uma vez que o corpo feminino não cessa de se desenvolver depois da primeira menstruação –, mas também como uma reiteração de que a “verdade do sexo” advém do sistema reprodutivo. No limite, este é o erro que a experiência de Ludovic problematiza.

Durante a encenação de *Branca de Neve e os Sete Anões* na escola, Ludovic vê Jérôme, que faz o papel do príncipe, dizer à Sophie que ela está bonita vestida de Branca de Neve. Enciumado, ele se aproveita que a garota precisava ir ao banheiro antes do início do último ato da peça para trancá-la e assumir seu lugar na peça. A cena mostra o momento em que o príncipe chega até Branca de Neve para quebrar o feitiço da bruxa com um beijo. Quando Jérôme se aproxima de Ludovic para dar-lhe o beijo, o menino se dá conta da troca e hesita. Sem saber o que fazer e sem querer beijar Ludovic em público, Jérôme dá um passo para trás, pisando sobre o véu que cobria sua cabeça. Ao ver Jérôme se afastando, Ludovic se senta e o véu, preso pelo pé de Jérôme, escorrega, revelando a todos que tomara o lugar de Sophie. Incrédulo, Pierre se levanta de sua cadeira imediatamente, sendo seguido por Albert. Os homens se entreolham e Lisette também se levanta, colocando a mão sobre os lábios, escandalizada. Preocupados, Monique e Thierry perguntam pela filha.

Ao tomar para si o papel de princesa, Ludovic deixa de ser considerado inofensivo. De uma só vez Ludovic tornara público seu interesse por Jérôme e destituíra Sophie de seu lugar, colocando em xeque tanto a figura do príncipe quanto a da princesa. A escolha pela peça não parece ter sido aleatória, uma vez que o cabelo de

Ludovic favorece sua identificação com o personagem criado para a clássica animação de 1937⁸⁹.

A troca escandaliza a plateia porque o explícito interesse de Ludovic por Jérôme traz à tona o incômodo fantasma da homossexualidade e a perturbadora possibilidade de transgressão das normas do “sexo”. Assim, o ocorrido desperta a raiva dos pais das outras crianças da escola. Do lado de fora, todos esperam pelos Fabre, mas ninguém fala com eles, nem mesmo Albert, que faz questão de dar as costas para Pierre.

A partir deste momento, Ludovic enfrentará não apenas a oposição de sua família, mas também a dos outros moradores do *suburb*. O pai sente-se humilhado pela exposição pública do “problema” de Ludovic e, frente à situação de profunda anomia, reage com ainda mais violência, ameaçando esbofetear Hanna quando ela tenta impedi-lo de usar a força contra a criança. Ainda que protegendo o filho da ira do marido, Hanna tampouco desculpa Ludovic, culpando-o pelos transtornos causados a toda a família. A única que parece apoiá-lo, ainda que dê razão aos seus pais, é Elisabeth. Ao conversar com a avó, Ludovic admite que não quer mudar, mas que gostaria que seus pais o amassem. Elisabeth tenta convencê-lo de que os pais o amam e que querem o seu bem, mas Ludovic não se sente desta maneira, pois mudar não o faz feliz. A dor da criança e seu desejo por aceitação é comovente, mas a sequência anuncia tempos ainda mais difíceis para Ludovic.

Durante a consulta com a terapeuta, Ludovic compartilha com ela e com os pais por que é um menino-menina. Tomando a explicação como uma brincadeira absurda, Pierre perde a cabeça. Ele deixa o consultório culpando Hanna pelo comportamento de Ludovic, acusando-a de não tentar mudá-lo. Hanna, por sua vez, acha um absurdo que o marido não tente compreender o que se passa na cabeça do filho e o conflito entre os

⁸⁹ *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen, 1937).

dois sugere a crise de seu casamento, ocasionada pelas discordâncias em relação à conduta da criança.

Hanna não se mostrará tão compreensiva depois que Ludovic for expulso da escola. Na sala de aula, Ludovic enfrenta a chacota dos colegas esmerando-se em sua carteira. A professora percebe que Ludovic tornara-se um alvo depois do que acontecera no teatro e decide usar de sua influência sobre as crianças, dizendo que havia entre os colegas alguém diferente, mas que todos o eram, de modo que deveriam fazer um esforço para respeitar as diferenças de cada um naquele momento em que estavam ainda buscando suas identidades. Este é o único momento do filme em que a referência à identidade aparece atrelada à diferença e não à adequação. Deste modo, Ludovic encontra nela um apoio inesperado, contudo, a professora é interrompida por uma funcionária da escola que tinha vindo levá-lo para a sala do diretor, onde seus pais estavam com ele reunidos. O ocorrido durante a peça de teatro fizera com que todos os pais de seus colegas de classe, inclusive os vizinhos mais próximos dos Fabre, organizassem um abaixo-assinado pedindo o afastamento de Ludovic do convívio com os demais alunos da escola por causa do que o diretor qualifica como “seu comportamento e gostos excêntricos”.

Por mais que a expulsão da escola pareça ser injusta à Hanna, ela passa a antagonizar Ludovic. Ter de levar o filho a uma escola fora do bairro, a uma hora de distância de ônibus, a deixa profundamente irritada. O tema da busca da identidade da criança retorna neste momento do filme, mas a maneira como ela se dirige a Ludovic sugere que Hanna está por um fio. Quando Ludovic volta a mencionar a ausência de seu X, Hanna perde a paciência, ordenando que se cale, que não mencione mais esta história a ninguém na escola nova, sob o risco de ser novamente expulso. Se Hanna tenta evitar que Ludovic volte a ser estigmatizado, a sequência não sugere que ela o faça para proteger o filho, mas sim a si mesma e ao restante da família.

Levado pelo pai a jogar futebol com os garotos do bairro, Ludovic apanha dos meninos no vestiário após a partida. Abandonado por Jérôme e pelos irmãos, Ludovic fica entregue à própria sorte. Evitando ser identificado com Ludovic, Jérôme sai ao perceber que os colegas o puniriam por sua inadequação. Já entre os irmãos, Jean tenta defendê-lo, mas Tom o impede. Ele não quer voltar-se contra seus pares e nem ser

contaminado pelo estigma⁹⁰ de Ludovic, reproduzindo, desta forma, o mesmo mecanismo que faz com que os pais e os demais moradores do *suburb* o antagonizem. A agressão propõe, assim, o preconceito e a intolerância perante a inadequação às normas, simbolizando a violência de sua reiteração.

A falta de apoio da família e a agressão dos meninos do bairro faz com que Ludovic tente o suicídio. Sem conseguir encontrá-lo para o jantar, Jean conta aos pais o que acontecera depois do jogo. Todos da família começam a procurá-lo pela casa e pela vizinhança. Emocionalmente exausta, Hanna se esconde na garagem da casa, sentando-se no banco do carro para fumar um cigarro. É neste momento que ela percebe as caixas e os potes de comida congelada espalhados pelo chão da garagem. Indo até o freezer, ela encontra Ludovic em seu interior, segurando o crucifixo que antes estivera pendurado na parede de seu quarto. A tentativa de suicídio de Ludovic reintegra a família novamente. Sentindo-se culpados pelo seu sofrimento, eles lhe dão atenção e carinho. Sem querer discutir o que levava o filho a fazer tal coisa, Pierre tenta compensá-lo, dizendo a ele que poderia pedir-lhe qualquer coisa. Ludovic aproveita a súbita compreensão do pai e o testa, pedindo para ir à festa de Sophie de saia. Os pais de Ludovic resistem, mas Elisabeth acaba convencendo-os a tentar a estratégia utilizada por sua amiga, já que haviam tentado tudo e nada funcionara.

A aparição dos Fabre faz parar a festa de Sophie. A visão de Ludovic de saia faz com que Monique tente, como de costume, remediar o desconforto coletivo, dizendo que até que enfim alguém se arrumara, pois afinal a festa de Sophie era uma festa à fantasia. Esvaziando o balde de pipocas, ela o vira sobre sua cabeça, de modo a se “fantasiar” também. O ridículo da atitude de Monique dá a medida do desconforto geral e Hanna intervém em tom de confiança, afirmando saber como se sentem, mas que “aquilo” era um remédio, uma cura. Os três casais estão muito próximos e Pierre continua a explicação, dizendo que estão deixando Ludovic banalizar sua fantasia. Já

⁹⁰ De acordo com Erving Goffman, o estigma constitui-se por um atributo incongruente com o estereótipo construído para um determinado tipo de sujeito, levando-o ao descrédito e à exclusão, uma vez que tal atributo depreciativo impõe-se à atenção dos outros de modo a impedir que seus demais atributos possam ser levados em consideração durante situações de interação face-a-face. No caso de Ludovic, este atributo depreciativo é do tipo chamado por Goffman como *culpa de caráter individual*, pois é percebido pelos demais como sendo oriunda de uma fraqueza da vontade, de paixões tirânicas ou não “naturais”, de crenças falsas ou rígidas, entre outros aspectos do “caráter” de um sujeito estigmatizado comumente dados a conhecer por relatos conhecidos de transgressões variadas (cf. Goffman, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1988, pp. 11-14).

Hanna remete à afirmação de senso comum de que se algo não era proibido, não seria mais tão interessante.

Ludovic e Jérôme se olham intensamente e a visão do desejo de Ludovic pelo menino faz com que Sophie ria da mesma maneira que o fizera quando Ludovic tentara beijá-la. Lisette intervém, tentando compreender a lógica da decisão dos Fabre, equiparando-a à situação das trabalhadoras das fábricas de chocolate: “Primeiro deixam-nas comer até ficarem *doentes*, fazendo com que enjoem do doce por toda a vida”⁹¹. Hanna concorda com ela, dizendo que esta era a ideia. Os outros casais parecem concordar com os Fabre, dando-lhes a impressão de que os apoiam. A festa segue seu curso e os Fabre se divertem. A maneira como a curta sequência da festa é construída, com a música animada, mostrando Hanna e Monique dançando e as crianças brincando sob a supervisão de Elisabeth, propõe a aceitação dos Fabre pelos vizinhos.

Contudo, ir à festa sem serem convidados e ainda mais com Ludovic vestido como menina fora a gota d’água para Albert, de modo que Pierre é despedido no dia seguinte. Bêbado e visivelmente abalado, Pierre chega em casa tarde. Ele dá a notícia imediatamente, reproduzindo o discurso sobre o “corte de pessoal” com que haviam justificado sua demissão, apesar das garantias anteriormente dadas por Albert de que não seria demitido. Hanna se desespera com a possibilidade de não conseguirem pagar pela casa e acusa Albert de querer vê-los fora dali. Com a feição grave, Ludovic pergunta ao pai se fora ele o culpado por sua demissão. Pierre nega, dizendo que as pessoas é que eram nojentas. A fala de Pierre denuncia o teatro das interações sociais, sugerindo que as pessoas que os haviam tratado bem durante a festa não eram seus amigos. Desde o abaixo-assinado da escola, Pierre decepcionara-se com os vizinhos mais próximos, a quem ele tinha como amigos da família, por se voltarem contra Ludovic. Se a demissão por causa da festa propõe o rechaço da família como um todo por causa de seu apoio público à inadequação de Ludovic, para Pierre ela se propõe como traição. Hanna, por sua vez, é quem elabora tal traição como fruto de uma hipocrisia generalizada. Referindo-se à festa, ela declara seu cansaço, culpando Ludovic por tudo o que se passava com a família.

A culpabilização de Ludovic pela demissão do pai o silencia. Encerrando o “tratamento” por causa de seu silêncio, a psicóloga lhe diz que há coisas que os pais não podem compreender, mas que quando se tornar adulto poderá dizer o que pensa. Já para

⁹¹ Grifos meus.

Hanna, ela diz que o silêncio de Ludovic se convertera em um sinal de que era hora de parar a terapia, pois só podia ir até onde a criança a permitia. Sentindo-se mais uma vez excluída e abandonada, agora pela terapeuta, Hanna se volta uma vez mais contra Ludovic, acusando-o de estar mesmo disposto a acabar com a vida de todos.

Ao mesmo tempo, Hanna decide “vingar-se” de Albert. Ao vê-lo sair para levar Jérôme para a escola e ir ao trabalho, Hanna se aproxima dele e o beija na frente de Lisette. Albert se surpreende, mas gosta. Voltando-se para a esposa, Albert gagueja, completamente desconcertado, tentando sugerir a ela que Hanna estava louca. Lisette, que desde o início do filme se dava conta dos olhares do marido para as outras mulheres do bairro, confronta-o, dizendo que era ele quem sempre quisera que isto acontecesse, com Hanna e com todas as outras. Lisette entra na casa chorando e Albert tenta demonizar Hanna, dizendo que ela era quem envenenava tudo e que ela e sua família eram maus. Hanna não se deixa abater, voltando-se para ele de modo a imitar o diabo, antes de voltar para casa cheia de si. Pierre, que assiste a tudo pela janela, envergonha-se, mas a sequência não se foca em sua reação, mas sim na de Ludovic, cujo sorriso sugere uma reaproximação com a mãe. O mesmo se dá em relação a Pierre, que é visto colocar a mesa do café-da-manhã no dia seguinte, divertindo-se ao dançar a música favorita de Ludovic.

Entretanto, é claro que, naquele contexto, há retaliação pela “vingança” de Hanna. Ao sair para ir à padaria com Jean, Pierre se depara com “fora viado” pichado na porta de sua garagem. A nova humilhação pública o deixa devastado. Levada para fora por Jean, Hanna encontra o marido chorando no chão. Sem saber o que se passava, Ludovic, que acordara sentindo dores na barriga, sai de casa afoito, ansioso por contar à mãe que tinha tido sua primeira menstruação. A pichação, a “insistência” de Ludovic em pensar a si mesmo como menina e a dor que sua inadequação causam à família fazem com que Hanna chegue ao seu limite. Levando Ludovic para dentro da casa, ela conta que viado é um garoto que, *como ele*, gosta de outros meninos.

Hanna corta o cabelo de Ludovic, desfigurando sua identidade de princesa e impondo-lhe uma nova, cuja máscara o assemelha a um menino, mas que está imersa na contradição do momento de sua imposição, pois o heterossexual não se impõe por si mesmo, mas pela contraposição com o homossexual. Para ela, cortar os cabelos de Ludovic não é destituí-lo de sua identificação com o feminino, mas com sua identificação com o efeminado. Neste sentido, a desfiguração assume significados diferentes para os dois. Para ela, a desfiguração simboliza o epítome da materialização

do “sexo” de seu filho pela família, cuja ambiguidade e incoerência ela extirpara. A partir daquele momento, não haveria qualquer tipo de tolerância para com a incoerência entre o “sexo” e o gênero de Ludovic, nem para com sua busca de identidade. Para ele, o novo corte de cabelo simboliza a violência do processo de materialização do “sexo” e a negação de si, elaborada como incompreensão e desamor da mãe para consigo.

Ao ser publicamente exposto por Hanna perante os vizinhos a caminho do ponto de ônibus, Ludovic recusa-se publicamente a aquiescer à imposição de “seu” gênero pela mãe. Ludovic grita que a detesta e que quer morar com a avó. Levado por ela para visitar a família durante os finais de semana, Ludovic dá sinais de que continua a buscar a aprovação e o carinho da mãe, mas como Hanna é indiferente para com ele, Ludovic permanece na casa da avó. Entretanto, quando Pierre encontra um novo emprego na cidade de Clermont-Ferrand⁹² e a família tem de se mudar novamente, Ludovic decide voltar a morar com os pais.

A maneira como a decisão de Ludovic é construída reforça sua busca pela aceitação de sua identidade por sua família. Ninado por Elisabeth depois de ter um pesadelo em que Ludovic é mostrado chamando pela mãe enquanto dormia, Ludovic começa a sonhar, transportando-se para o interior do mundo de Pam. Em seu quarto de princesa, Ludovic se prepara para casar-se com Jérôme. A câmera toma novamente o lugar do espelho, e a menina é vista com seus cabelos compridos e os brincos da mãe que usara durante a festa de inauguração da casa dos Fabre em Mennecey. Rodopiando pelo quarto, Ludovic reaparece trajando seu vestido de noiva e um véu sobre os cabelos. A beleza de sua figura a faz feliz e o próximo plano a leva para onde a cerimônia do casamento acontecerá. Os convidados, entre os quais se vê Elisabeth ao lado de seus pais e irmãos, a ovacionam. Aplaudida ao percorrer o caminho até o altar, Ludovic se depara com o urso que durante sua brincadeira com Jérôme celebrara seu casamento. O urso se vira para mostrar Jérôme, vestido com um fraque branco e gravata borboleta rosa, acompanhado por Lisette. Todos dançam a coreografia da abertura do programa de Pam e a fada aparece sobrevoando a cerimônia, cuja realização é sugerida pela maneira como o casal é mostrado em seguida, girando em cima de um grande bolo de festa. O semblante preocupado de Pam, entretanto, sugere que algo viria a perturbar a festa. De repente, o ruído de marteladas faz com que Pierre e Hanna deixem os convidados em

⁹² Como Clermont-Ferrand localiza-se no centro do país, a aproximadamente quatrocentos quilômetros de Mennecey, a permanência de Ludovic com a avó significaria um distanciamento mais definitivo da criança com sua família, uma vez que Elisabeth não poderia visitá-los com frequência.

busca da origem do barulho. O casal se depara com Albert instalando a placa de venda da casa dos Fabre em Mennecey e o sonho acaba. O fim do sonho, a partir do qual o conteúdo da placa da imobiliária de Village Levitt ocupa a totalidade da tela, sugere a partida da família de Ludovic.

Deste modo, o sonho de Ludovic responsabiliza Albert pela mudança de sua família e pela sua infelicidade. Contudo, a mudança sugere também que longe da influência de Albert e de Mennecey sua família possa vir a aceitá-lo. A motivação de Ludovic para unir-se novamente à sua família é proposta quando Elisabeth, sem conseguir se despedir de Ludovic, presenteia-lhe com a caixa de música. Neste momento, o objeto não apenas faz referência ao mecanismo que permite a Ludovic refugiar-se de seu sofrimento cotidiano – algo que será visto fazer, sentado em frente ao anúncio do Mundo de Pam nas imediações de sua nova casa –, mas à esperança de que o mundo se transforme naquilo que deseja, de modo a que possa ser amado e aceito por seus pais.

Como o emprego de Pierre em Clermont-Ferrand não se equipara ao que tinha em Mennecey, Hanna, ressentida, segue culpando Ludovic pela mudança. A saída do *suburb* vincula-se, neste sentido, não apenas à estigmatização da experiência de Ludovic, mas também à diminuição do padrão socioeconômico de sua família. Assim, ainda que a saída do *suburb* possibilite a Ludovic encontrar Christine como possível par na diferença, não é heterogeneidade que se sugere por intermédio da cozinha apertada, do portão amassado da casa ou da secura dos gramados vistos no bairro em que os Fabre passam a morar, mas sim degradação, reiterando-se, dessa maneira, o lugar subalterno da diferença no meio social.

Sentado em frente ao anúncio do Mundo de Pam, Ludovic está pronto para encontrar conforto em sua imaginação mais uma vez. Um menino ruivo o interrompe, saindo de trás dos arbustos e atirando-lhe pequenas pedras com um estilingue. Ele se aproxima, apresentando-se como Chris. O menino reparara que Ludovic passava muito tempo naquele lugar e, depois de perguntar-lhe se morava na vizinhança, o chama para brincar. Levantando-se, Ludovic se nega, pois não queria se envolver em mais encrencas. O menino insiste, mas Ludovic continua a andar, começando a voltar para casa. O menino o segue, importunando-o com o estilingue, até que escuta sua mãe chamá-lo ao longe. O menino fica embaraçado por ter seu segredo revelado e sem dizer uma só palavra volta para casa. O nome pelo qual fora chamado era Christine.

Pouco depois, a mãe de Christine, Fabienne, vai até a casa dos Fabre para se apresentar a Hanna e convidar Ludovic para o aniversário da filha. Hanna se surpreende com o convite, mas leva Ludovic à festa. Vestido de pirata, Ludovic encontra Christine trajando um vestido de princesa azul. Ela esperara sua chegada com ansiedade, levando-o para fora para brincar com as outras crianças logo após a sua chegada. Fabienne diz a Hanna que Christine o adora e que ela esperava que Ludovic fosse solteiro, sugerindo desta maneira, que as crianças poderiam tornar-se um casal.

No quintal, as crianças correm por todos os lados, mas Ludovic parece deslocado, sem interagir com ninguém. Christine se junta a ele, elogiando sua fantasia de pirata e ele retribui o elogio ao seu vestido de princesa. Ela propõe que troquem de roupa e o rosto de Ludovic chega a se iluminar por um momento, mas ao pensar na mãe, diz a ela que não pode. Christine pede ajuda aos seus amigos e obriga Ludovic a trocar de fantasia com ela, reaparecendo vestida de pirata quando a mãe a chama para cortar o bolo da festa.

Ao ver Christine com a fantasia de Ludovic, Hanna perde a cabeça. Ela o encontra no quintal e, apesar de ouvir o filho dizer que daquela vez a culpa não era dele enquanto tentava fugir dela, Hanna não lhe dá ouvidos. Ela o esbofeteia, rasga a manga do vestido, chacoalhando-o e agredindo-o enquanto declara estar farta de Ludovic querer estragar suas vidas e que queria que o menino os deixasse em paz. Fabienne tenta contê-la, sem compreender o porquê de Hanna reagir daquela maneira à troca de roupa das crianças, enquanto ela permanece atracada ao seu pescoço. Hanna só para depois de ouvir Christine confessar que o obrigara a trocar de roupa com ela e Ludovic aproveitasse do momento em que mãe o largara para fugir.

Ao saber que Christine o havia forçado a vestir-se de certa maneira contra sua vontade, Hanna cai em si. Ela, que sempre havia tentado impedir que Pierre usasse de violência física contra Ludovic, se dá conta não apenas de que passara a tratá-lo de uma maneira que espelhava o comportamento que condenava no marido, mas que havia agido como os garotos do *suburb* em Mennecey. Arrependida de ter agredido fisicamente Ludovic e temerosa de que a criança tentasse novamente o suicídio, Hanna sai em disparada à sua procura. Ludovic não está em casa nem dentro do freezer na garagem, de modo que Hanna se dirige à estrada por onde o filho costumava passear para procurá-lo. Desesperada, ela para em frente ao anúncio de Pam, dando-se conta de que embaixo do outdoor havia uma escada e que a porta para o mundo da fada, que deveria estar fechada como de costume, estava entreaberta.

Hanna sobe na escada e se depara com o mundo de fantasia de Ludovic. Do lado de fora do anúncio, ela observa pela porta o menino abraçar a fada e pedir que ela o leve consigo. Hanna tenta impedir Ludovic de ir embora, mas ele afirma que desta maneira não iria mais destruir a vida deles, deixando-os finalmente em paz. Ao atravessar a porta do anúncio para ir atrás de Ludovic, Hanna é engolida pelo chão do mundo de Pam, desaparecendo no mundo de fantasia do filho por completo.

Hanna desperta de sua própria fantasia no sofá de sua casa, com os vizinhos e a família ao seu redor. Ela pede por Ludovic e ao vê-lo em casa lhe pergunta se não fora embora com a boneca, como se a “realidade” e a fantasia pudessem ter tomado o lugar uma da outra e ela o tivesse perdido para sempre. A construção da fantasia de Hanna enquanto uma fantasia de perda é interessante não apenas porque ressignifica a morte da filha de Lisette e Albert como algo que também assombra Hanna, mas também porque é Hanna – e não Ludovic – quem se “cura” ao vivenciar a própria fantasia, possibilitando a aceitação da condição de Ludovic por sua família.

Ludovic responde à pergunta da mãe esboçando um sorriso e Pierre afasta os vizinhos, dizendo que tudo não passara de um susto e que inaugurariam a casa com uma bebida. Ludovic dirige-se à mãe e diz que vai se vestir de forma *normal*. Hanna olha o vestido rasgado e Pierre põe as mãos sobre os ombros da criança, dizendo-lhe que poderia se vestir como quisesse. Hanna lhe diz que acontecesse o que acontecesse ele era seu filho e Pierre a corrige, dizendo que ele era filho de ambos. O pai beija-lhe o rosto e Hanna admite ter se esquecido disto nos últimos tempos, afirmando a Ludovic que a partir de então tudo ficaria bem. O filme termina com Pam observando desde cima a festa de inauguração da nova casa dos Fabre em Clermont-Ferrand, sugerindo que, para Ludovic e sua família, fantasia e “realidade” haviam se tornado uma coisa só.

Se hoje é possível interpretar a experiência de Ludovic como uma experiência de transgeneridade, isto só se tornou possível em virtude do esforço, do qual *Minha vida em cor-de-rosa* faz parte, de ressignificação política de sua diferença. *Minha vida em cor-de-rosa* é um filme que fala, então, de um momento histórico específico deste processo de ressignificação, a partir do qual o transgênero produz-se e é produzido fílmica, política e analiticamente.

Nada escapa à *Minha vida em cor-de-rosa* no sentido de oferecer ao espectador o conforto e a oportunidade de situar Ludovic em um lugar conhecido do senso comum. Assim, o filme constrói a experiência de Ludovic propondo ao espectador que repetidamente se posicione a respeito do que diz *o que é* ou *deveria ser* o sujeito sexuado, oferecendo como “critérios” identificatórios o sexo biológico, a cultura, as instituições sociais e o posicionamento do próprio sujeito em relação ao “sexo”, deixando-o entrever, desta maneira, seu caráter construtivo e normativo ao evidenciar os limites das categorias feminino, masculino, heterossexual e homossexual.

Ao problematizar a identificação do que estava sendo construído como a questão transgênero em meados da década de 1990 com a homossexualidade, matizada pela insistente recusa de Ludovic em se compreender como gay enquanto o identificam como tal, indica como o filme acaba por dizer muito mais sobre como as transgeneridades eram socialmente percebidas naquele momento, pois uma diferenciação entre as experiências do transgênero e do gay era, como discutido, algo que se buscava construir⁹³.

No entanto, *Minha vida em cor-de-rosa* deixa ver como o transgênero também se forja por meio do diálogo e do embate com a construção clínica do transexual “verdadeiro” que, se por um lado, não é suficiente para dar conta da fluidez e da multiplicidade de suas experiências, por outro, serve de anteparo para a construção de uma nova narrativa político-identitária, articulada em torno da vivência da transgeneridade desde a infância, do sofrimento intenso causado pela estigmatização social (que pode levar, inclusive, ao suicídio) e da luta pela aceitação social de sua diferença.

Minha vida em cor-de-rosa participa, assim, desta construção a partir de uma perspectiva específica, a da figura da criança que é Ludovic. Se, por um lado, tratar de um sujeito em formação facilita que sejam postos em evidência tanto o caráter construtivo e normativo do “sexo” quanto os limites das categorias de gênero que são problematizadas pela experiência do transgênero, por outro, a construção da diferença de Ludovic não se dá no sentido de fornecer uma *explicação* sobre a condição do personagem. *Minha vida em cor-de-rosa* não é um filme que explica a diferença de

⁹³ O que parece ter sido superado em *Laurence para sempre* (*Laurence Anyways*, Xavier Dolan, 2012), filme em que a possível confusão entre homossexualidade e a condição transgênero da protagonista é facilmente esclarecida. Desde o momento em que Laurence revela à esposa que iniciaria sua transição, não restam dúvidas que ela se concebe enquanto uma mulher transgênero e não como gay (aliás, nem como efeminado), uma proposição que se reitera continuamente no decorrer deste filme.

Ludovic de maneira unívoca e apaziguadora, é um filme que a *constrói* como diferença, com seus diversos tons, consequências e com a esperança de que esta tenha também o seu lugar no meio social, de modo a que tudo o que é cinza torne-se mesmo rosa, como na canção favorita de Ludovic.

**MASCULINIDADE E HOMOFOBIA NOS ESTADOS UNIDOS:
REVISITANDO A FIGURA DO CAUBÓI COM *BROKEBACK MOUNTAIN***

He was a friend of mine
He was a friend of mine
Every time I think of him
I just can't keep from cryin'
'Cause he was a friend of mine
He died on the road
He died on the road
He just kept on moving
Never reaped what he could sow
And he was a friend of mine
I stole away and cried
I stole away and cried
'Cause I never had too much money
And I never been quite satisfied
And he was a friend of mine
He never done no wrong
He never done no wrong
A thousand miles from home
And he never harmed no woman
And he was a friend of mine
He was a friend of mine
He was a friend of mine
Every time I hear his name Lord
I just can't keep from cryin'
'Cause he was a friend of mine¹

Tocada durante os créditos finais de *Brokeback Mountain*² (Ang Lee, 2005), *He was a friend of mine* parece sintetizar a história dos vinte anos de relacionamento de

¹ *He was a friend of mine*, canção originalmente composta por Bob Dylan em 1962, teve sua letra modificada ao ser incorporada na trilha sonora do filme. A canção foi reinterpretada por Willie Nelson, artista geralmente associado ao que se convencionou chamar de *outlaw country*, subgênero da música country estadunidense que se contrapôs à mercantilização do gênero musical pela emergente indústria de Nashville, Tennessee, a partir do início dos anos 1970. A letra modificada, reproduzida acima, diz: “Ele era um amigo meu/ Ele era um amigo meu/ Toda vez que penso nele/ Não consigo não chorar/ Porque ele era um amigo meu/ Ele morreu na estrada/ Ele morreu na estrada/ Ele apenas seguiu em frente/ Nunca colheu o que poderia plantar/ E era um amigo meu/ Fui tomado de assalto e chorei/ Fui tomado de assalto e chorei/ Porque nunca tive muito dinheiro/ E nunca fiquei muito satisfeito/ E ele era um amigo meu/ Ele nunca fez nada de errado/ Ele nunca fez nada de errado/ Há mil milhas de casa/ E ele nunca machucou uma mulher/ E ele era um amigo meu/ Ele era um amigo meu/ Ele era um amigo meu/ Toda vez que escuto seu nome, Deus/ Não consigo não chorar/ Porque ele era um amigo meu”.

² No Brasil, o filme recebeu o título de *O Segredo de Brokeback Mountain*. Compreende-se que o redirecionamento do espaço referido pelo título original, entendido como aquele a partir do qual a figura do caubói é revisitada, para o que ali acontece como “segredo”, fornece ao espectador uma problemática chave de leitura, a partir da qual se sugere que o que o filme desvela e problematiza deve permanecer escondido. Ao invés disso, o nome do lugar que simboliza a relação íntima dos dois homens, que pode ser traduzido como Montanha da Encosta Quebrada, aponta para o aparente caráter descontínuo das relações

Ennis e Jack, os principais personagens do filme. A letra da música, entretanto, coloca um desafio ao espectador, pois compreender este relacionamento como uma forma de *amizade* em um momento histórico em que esta, especialmente quando pensada como um vínculo socioafetivo entre pessoas do mesmo “sexo”, teve seu conteúdo erótico destituído, não é tarefa das mais fáceis. Diferente das outras análises realizadas até este momento, começo esta pelo fim do filme porque a canção que então se apresenta propõe-lhe uma chave de interpretação. *He was a friend of mine* está ali, quando já não há mais nada a mostrar, para lembrar o espectador que o que o filme conta é uma história de amizade entre dois homens que, não por acaso, são dois caubóis. Neste sentido, *Brokeback Mountain* é um filme interessante não porque homoerotiza a figura do caubói, um ponto de referência importante quando se pensam as masculinidades estadunidenses, mas porque, ao revisitar alguns de seus elementos, a re-erotiza, reconstituindo, simbolicamente, por um lado, o contínuo entre socialidade e desejo presente nas relações entre homens e tornando visíveis, por outro, os mecanismos de controle que permeiam o estabelecimento de vínculos homossociais masculinos no regime heterossexual.

Como mostra Carroll Smith-Rosenberg ao reconstruir os vínculos afetivos e de afinidade entre mulheres estadunidenses de classe média³, por meio do relato presente em cartas e diários escritos desde meados do século dezoito até finais do século dezenove, uma diferente paisagem emocional existia durante a era vitoriana neste país, em que não eram os vínculos entre pessoas de mesmo “sexo” que eram primordialmente inibidos, mas sim entre pessoas de “sexos” diferentes⁴, de modo que as relações entre pessoas de mesmo “sexo” e de “sexos” diferentes tinham um peso e uma configuração distinta das que tiveram durante a maior parte do século vinte. De acordo com Jonathan Ned Katz, naquele momento, amor e erotismo pertenciam a esferas eminentemente separadas, de modo que, em um

homossociais entre homens na sociedade estadunidense da segunda metade do século vinte, ao mesmo tempo em que o lugar em si mesmo é construído pelo filme como um espaço de liberdade – algo típico da paisagem do western – onde a continuidade entre socialidade e desejo pode ser restabelecida. Por estes motivos, optou-se mais uma vez aqui por fazer referência ao filme pelo seu título original.

³ A noção de classe média utilizada pela autora tem como recorte primordial o letramento, compreendendo um grande rol de experiências e inserções sociais. Refere-se, deste modo, ao grupo das mulheres jovens e adultas letradas que pertenceram a variadas denominações protestantes e que habitaram diferentes regiões rurais e urbanas dos Estados Unidos, abarcando, assim, desde órfãs educadas e membros de famílias que migravam em direção ao oeste até integrantes das chamadas elites intelectuais e urbanas do leste (cf. Smith-Rosenberg, Carroll. *The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America*. *Signs*, Vol. 01, No. 01, 1975, p. 3).

⁴ Cf. Smith-Rosenberg, Carroll, *The Female World of Love and Ritual*, op. cit., pp. 27-29.

mundo pré-freudiano, o amor não implicava erotismo. Assim, respeitáveis mulheres e homens vitorianos referiram-se com frequência e explicitamente aos seus sentimentos “apaixonados” com pouca consideração sobre como estes intensos sentimentos estavam em próxima relação com o erotismo. Estas mulheres muitas vezes falaram de sua intensa “paixão” mútua sem sentirem-se comprometidas por ela. Contrariamente à paixão pós-freudiana, a paixão do início do século dezenove habitava um universo separado e distinto do mundo do erotismo (...). Dada a distinção de inícios do século dezenove entre o caráter moral do amor apaixonado e do caráter imoral da luxúria sensual, amizades românticas recheadas de paixão podiam florescer *eroticamente* entre pessoas de mesmo sexo sem grande temor de que se aproximassem do sodômico ou do sáfico⁵.

Por esta razão, e de acordo com Smith-Rosenberg, havia, neste momento, tanto um comprometimento com a “heterossexualidade” quanto a prática não-comprometedora, em termos identitários, da “homossexualidade”⁶. No entanto, uma vez que estas categorias ainda não haviam se constituído hegemonicamente, ao invés de perceber estas amizades românticas e/ou eróticas entre pessoas do mesmo “sexo” como

⁵ Katz, Jonathan Ned, *The Invention of Heterosexuality*, op. cit., p. 46; grifos meus.

⁶ Cf. Smith-Rosenberg, Carroll, *The Female World of Love and Ritual*, op. cit., pp. 28-29. Ao considerar as cartas trocadas entre Sarah Butler Wister e Jeannie Field Musgrove e entre Mary Hallock Foote e Helena, Smith-Rosenberg afirma: “a questão essencial não é se estas mulheres tinham contato genital e, portanto, podem ser definidas como heterossexuais ou homossexuais. A tendência do século vinte de ver o amor e a sexualidade humanos a partir de um universo dicotomizado entre desvio e normalidade, genitalidade e amor platônico, é alheia às emoções e às atitudes do século dezenove e distorce fundamentalmente a natureza da interação emocional destas mulheres. Estas cartas são significativas porque nos forçam a situar tal amor feminino em um contexto histórico. Tudo indica que estas quatro mulheres, seus maridos e famílias – todos eminentemente respeitáveis e socialmente conservadores – consideravam este amor tanto como socialmente aceitável quanto como inteiramente compatível com o casamento heterossexual. Emocional e cognitivamente, seus mundos heterossociais e homossociais eram complementares” (Smith-Rosenberg, Carroll, *The Female World of Love and Ritual*, op. cit., p. 8). Muitos foram os trabalhos que buscaram compreender as dinâmicas e o contexto histórico que levaram ao florescimento destas amizades românticas e/ou eróticas durante a era vitoriana dos Estados Unidos. Com poucas variações, estes estudos tenderam a confirmar a complementaridade dos vínculos estabelecidos entre pessoas do mesmo “sexo” e pessoas de “sexo” diferente neste período. Concordando com Alan Bray, Michael Bronski chama atenção para a influência de ideais iluministas sobre esta configuração. Considerando a intensidade emocional presente nas cartas trocadas entre o Marquês de Lafayette e George Washington no fim do século dezoito, Bronski afirma: “Não temos evidências conclusivas de que George Washington e o Marquês de Lafayette estiveram sexualmente envolvidos como amantes – nem, como aponta o historiador Charley Shively, qualquer evidência de que não o estiveram –, mas o que sabemos é que dois homens tiveram uma intensamente emocional amizade íntima, com implicações eróticas. Seu relacionamento apenas pode ser compreendido no contexto de uma luta nacional por liberdade contra a opressão política e de ideais do Iluminismo. Amizades apaixonadas entre pessoas de mesmo sexo foram, com frequência, públicas, sendo reconhecidas pela cultura em que prosperaram. Como relacionamentos públicos, influenciaram e foram influenciadas pela cultura política de seu tempo” (Bronski, Michael. *A Queer History of the United States*. Boston: Beacon Press, 2011, p. 35). No curso de um século, estas relações perderam em grande medida seu caráter público, de modo que, no início do século dezenove, “era permitido que mulheres e homens tivessem amizades apaixonadas privadas, que podem ter incluído um componente erótico ou sexual, desde que se conformassem, em público, às normas de gênero” (Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 39). De acordo com Bronski, na metade do século dezenove, expressões públicas, especialmente as masculinas, do desejo por pessoas do mesmo “sexo” entrelaçaram-se com discursos sobre ideais democráticos da comunidade e da nação (cf. Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 54).

homo ou heterossexuais, Smith-Rosenberg sugere que os impulsos sexuais e emocionais sejam considerados como “parte de um *contínuo* ou de um *espectro de graduações de afeto*, fortemente afetado por normas e arranjos culturais”⁷.

Ao apropriar-se da noção de contínuo presente em estudos como o de Smith-Rosenberg, Eve Kosofsky Sedgwick desloca a questão do afeto para a do desejo, entendido não como uma emoção, mas como uma força social que atua sobre o estabelecimento de relações importantes, a partir das quais se negociam e se produzem hierarquias. Interessada em como as relações entre homens são afetadas por esta força desde a consolidação do capitalismo na Inglaterra, a autora propõe como hipótese a existência de um contínuo inquebrantável entre os dois extremos do espectro de vínculos masculinos, ou seja, entre os vínculos pelos quais os homens promovem seus interesses, o extremo *homossocial*, e os vínculos estabelecidos entre homens que se relacionam sexualmente com outros homens, o *homossexual*⁸. Sedgwick chamou este contínuo de *desejo homossocial masculino*. Segundo a autora, entretanto, a visibilidade deste contínuo, do potencialmente erótico presente em todo o espectro de relações entre os homens, torna-se radicalmente problemática sob o regime heterossexual, uma vez que a distinção entre hetero e homossexualidade cria uma aparência de descontinuidade e de oposição entre socialidade e desejo, não de continuidade entre os dois lados do espectro⁹. Para ela, então, falar de desejo homossocial masculino neste regime sexual é falar, em primeiro lugar, da construção da homossexualidade como característica articuladora de um grupo subordinado de homens que, supostamente, prescinde da intermediação do feminino para a defesa de seus interesses e ao qual se nega, de forma arbitrária e variável, o pertencimento no status viril masculino e a participação “na complexa rede de poderes masculinos sobre a produção, a reprodução, e as trocas de bens, pessoas e significados”¹⁰. É a partir desta construção, portanto, que se estabelece um conjunto de distinções pelas quais potencialmente se define, controla e manipula não apenas os vínculos destes homens, mas de todos, inclusive os heterossexuais. Em

⁷ Smith-Rosenberg, Caroll, *The Female World of Love and Ritual*, op. cit., pp. 28-29; grifos meus.

⁸ O prefixo homo refere-se em ambos os casos a um vínculo estabelecido entre pessoas de mesmo “sexo”, de modo que homossexual é entendido aqui como um tipo de relação, não como uma subjetividade.

⁹ Cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., pp. 1-2; Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2008, p. 183. Continuidade que pode ser vista, em contrapartida, no recorrentemente discutido caso grego, em que o status político e viril do homem livre adquiria-se e mantinha-se por intermédio do estabelecimento de vínculos eróticos entre rapazes e homens adultos livres (a este respeito, cf. Foucault, Michel, *História da Sexualidade 2*, op. cit., especialmente pp. 165-198).

¹⁰ Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, op cit., p. 185.

segundo lugar, falar de desejo homosocial masculino no regime heterossexual é falar de uma homofobia que, ao se tornar cada vez mais introjetada¹¹ e secularizada, torna-se uma importante ferramenta de disputa política e de controle social, articulada em torno da prescrição e da proscrição de vínculos masculinos que, em sua arbitrariedade, muitas vezes distinguem-se uns dos outros por um mero golpe de vista. Tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos, defende Sedgwick, desde pelo menos o século dezoito os espectros de vínculos homosociais masculinos eram estruturados pela homofobia¹², de modo que no século seguinte, quando os caminhos pelos quais se dava a aquisição do status masculino viril incluía o estabelecimento de vínculos intensos entre homens, vínculos estes que não podem ser facilmente distinguíveis daqueles que seriam hegemonicamente proscritos pelo regime heterossexual¹³, “um estado endêmico e

¹¹ Introjeção na forma do que a autora denominou como *pânico homossexual masculino*, uma manifestação psicológica da homofobia cuja aparição Sedgwick remete, na literatura inglesa, ao gótico (cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., pp. 83-117; _____, *Epistemology of the Closet*, op. cit., pp. 186-187). Como discute Paul Kelleher, perceber a presença do pânico homossexual masculino no gótico possibilitou à Sedgwick considerar que “o ‘pânico homossexual’ masculino, subscrito no romance gótico, pode ter, de fato, precedido qualquer coisa parecida com a moderna concepção de ‘homossexualidade’”. Ao deixar de lado a hipótese repressiva de que a homofobia operou sobre uma já constituída minoria homossexual, Sedgwick sugere que a homofobia operou *na ausência* de uma subcultura homossexual plenamente articulada e pode ter requerido, ou se beneficiado, desta ausência. [Assim], a homofobia, paradoxalmente, antecipa e solicita a corporificação homossexual que, ostensivamente, deseja que não se conceba” (Kelleher, Paul. *If Love Were All: Reading Sedgwick Sentimentality*. In: Barber, Stephen M.; Clark, David L. (eds.). *Regarding Sedgwick. Essays on Queer Culture and Critical Theory*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2002, pp. 146-147). É importante esclarecer que, assim como se dá pela problematização da hipótese repressiva realizada por Michel Foucault (cf. Foucault, Michel, *História da sexualidade I*, op. cit., pp. 15-18), uma discussão dessa ordem não tem como problema estabelecer simplesmente a anterioridade, e em consequência, um princípio de causalidade histórica, de um fenômeno histórico, mas problematizar o caráter negativo atribuído aos dispositivos de poder pela discussão de seus *efeitos produtivos*.

¹² O que não significa, como por vezes pode se depreender de Sedgwick, que Inglaterra e Estados Unidos seguiam na mesma direção. Se há similaridades estruturais entre os dois países, a presença da homofobia nos Estados Unidos do século dezoito torna-se visível pela maneira como ressignificou a masculinidade inglesa durante o processo de independência. Como discutido por Bronski, a independência política da Inglaterra ensinou a rearticulação das identidades de gênero, especialmente a masculina, uma vez que, segundo a moralidade puritana, “a força de um homem definia-se, elevava-se e complementava-se por uma mulher complacente” (Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 30). O novo “homem americano”, ou o homem estadunidense, em contrapartida, ao construir-se como o representante viril das novas virtudes da república, forjou-se, em grande medida, pela contraposição ao estereótipo do homem inglês “tradicional”. “Este novo homem americano era audacioso, rude, agressivo, corajoso e confiante. Este modelo opunha-se por completo ao do homem inglês, que era estereotipificado como refinado, excessivamente cortês, fraco, e, com frequência, efeminado” (Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 29). Como sugere o proposto pelo autor, a manutenção das leis de sodomia nos Estados Unidos pós-independência, apesar da acentuada influência de ideias iluministas que pregavam a descriminalização de comportamentos sexuais, explica-se, em parte, pela presença deste componente homofóbico na construção da nova masculinidade republicana e de sua associação com orgulho nacional, honra pessoal e desejo pelo “sexo” oposto (cf. Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., pp. 27-30). No western, este componente homofóbico é parcialmente deslocado para o homem civilizado que habitava o leste do país que toma, assim, o lugar do inglês.

¹³ Cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., pp. 83-90, pp. 201-202 _____, *Epistemology of the Closet*, op. cit., p. 15 e pp. 184-185.

inerradicável (...) de pânico homossexual masculino tornou-se a condição normal da aquisição do status (...) masculino”¹⁴. Neste sentido, o deslocamento realizado por Sedgwick possibilita não apenas tornar visível o potencialmente erótico presente nas relações entre os homens, mas “explorar as formas pelas quais os contornos da sexualidade, e o que *conta* como sexualidade, tanto depende quanto afeta relações históricas de poder”¹⁵.

Surgido exatamente no momento de transição do regime sexual vitoriano para o regime heterossexual, o western parece ter-se configurado, nos Estados Unidos, como um *locus* significativo para a negociação e para a elaboração simbólica dos novos contornos de um espectro de vínculos homossociais masculinos cujo potencial erótico tornava-se hegemonicamente proscrito, mas cuja presença estava sempre ali, à espreita. Se por um golpe de vista é possível perceber o que há de erótico nos vínculos estabelecidos entre homens, não é possível dizer se o desejo que os une torna-se visível porque a hipótese de inquebrantabilidade do contínuo levantada por Sedgwick se corrobora ou se porque um residual do desejo homossocial vitoriano permaneceu atrelado aos vínculos estabelecidos entre homens heterossexuais estadunidenses no século vinte, como poder-se-ia depreender do proposto por Smith-Rosenberg. Que o primeiro artigo médico a mencionar o heterossexual (ou, no caso, o hermafrodita físico) no país o tenha classificado como um “perverso” que se inclinava sexualmente para ambos os “sexos”, ora exibindo traços de um apetite sexual “normal”, ora utilizando-se de métodos “anormais” de gratificação¹⁶, aponta, no entanto, para a complexidade do processo de instauração do regime heterossexual nos Estados Unidos. Esta discussão interessa particularmente porque, ainda que indubitavelmente *Brokeback Mountain* volte-se para os vínculos masculinos na segunda metade do século vinte, o filme o faz

¹⁴ Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, op. cit., p. 185.

¹⁵ Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 2; grifos da autora.

¹⁶ Cf. Kiernan, James G. Responsibility in Sexual Perversion. *The Chicago Medical Recorder*, Vol. 3, 1892, pp. 198-199. Como diria Smith-Rosenberg: um comprometimento com a “heterossexualidade” e a prática não-comprometedora da “homossexualidade”; com a ressalva de que “apetite sexual normal” significava, para James G. Kiernan, apenas o sexo realizado com fins reprodutivos, e “métodos anormais de gratificação sexual” todas as práticas sexuais que visavam à obtenção de prazer desvinculadas da reprodução. O autor remete a classificação a Richard von Krafft-Ebing, sendo que, juntamente com o heterossexual ou hermafroditismo físico figuravam no rol das “perversões” e dos “perversos sexuais propriamente ditos” o homossexual puro, a efeminação, a masculinização, a ginandria e a androgenia (cf. Kiernan, James G., Responsibility in Sexual Perversion, op. cit., p. 198). Além disso, cabe destacar a absoluta centralidade ocupada pelas sexualidades de diferentes povos nativos, e de suas “inversões” sexuais, na construção que Kiernan faz dessas outras “perversões”. A atribuição do artigo de Kiernan como o primeiro a mencionar a figura do heterossexual nos Estados Unidos é de Katz, que afirma que ainda na década de 1920 era comum que membros da classe média estadunidense concebessem o heterossexual como um “perverso” que se relacionava sexualmente com sujeitos de ambos os “sexos” (cf. Katz, Jonathan Ned, *The Invention of Heterosexuality*, op. cit., pp. 19-21).

mobilizando elementos que integraram a tradição do western desde a era vitoriana, problematizando as normas que regem estes vínculos no regime heterossexual e favorecendo uma leitura a partir da qual se estabeleceu uma identificação do filme com a defesa do casamento igualitário.

Do fundo de tela negra, acompanhado pelo som do vento, a câmera se abre para o amanhecer em uma paisagem montanhosa e verdejante, sobre o qual o nome do filme aparece rapidamente. Acordes de violão começam a ser ouvidos e um caminhão é visto de longe percorrendo a rodovia, até então pouco distinguível, que recorta a paisagem. O caminhão primeiramente viaja pela tela da direita para a esquerda, direção que sugere retorno. Acompanhando a viagem do caminhão em sua velocidade, a câmera começa a aproximar-se dele. A sequência seguinte o mostra, contudo, percorrer a estrada asfaltada na direção contrária, sugerindo, assim, avanço. Do lado direito da tela, postes de transmissão da rede elétrica e placas de sinalização acompanham seu desenho. Nada parece estar próximo dali, mas a imagem seguinte mostra o caminhão parar em um cruzamento, onde o homem que estava sentado ao lado do motorista desce. Já amanhecera. De calça jeans, camisa branca, botas e chapéu, ele veste a jaqueta de couro ocre que tinha nas mãos. Intertítulos anunciam o ano, 1963, e o local de chegada, Signal, Wyoming, enquanto o homem caminha para fora do campo de visão do espectador. Tudo o que traz consigo é um saco de papel pardo. Nenhum outro veículo

ou pessoa são vistos cruzar seu caminho até sua chegada ao pequeno escritório de Joe Aguirre¹⁷, para onde o homem se dirigira para procurar trabalho naquela manhã.

Encostado ao lado da porta do escritório, o homem espera. Ensimesmado, fuma um cigarro olhando para o chão, de modo que quase não se vê seu rosto, encoberto pelo chapéu. Ouvem-se, então, os apitos do trem que é visto passar pela frente da edificação. A proximidade com que o trem é filmado transforma-o em uma sombra que, ao movimentar-se, deixa ver o homem no fundo da tela por entre os vagões.

Assim como o caminhão, o trem é visto movimentar-se primeiramente da direita para a esquerda da tela, para então ser imediatamente mostrado na direção contrária. Considerando-se que a presença do caminhão e da rodovia colabore para a construção do momento em que a história do filme começa, a presença do trem, um dos símbolos do avanço da população branca sobre o território oeste do que hoje é os Estados Unidos, sugere a presença fantasmagórica do passado no presente. Assim, o voltar e o seguir adiante do caminhão e do trem, por um lado, e a presença da rodovia e da ferrovia, por outro, coadunam-se para introduzir a singularidade das articulações espaço-temporais construídas por *Brokeback Mountain*, a partir das quais não apenas as décadas em que Ennis e Jack se relacionam intimamente são reconstruídas, mas também em que elementos da construção de um passado ainda mais remoto, reiteradamente elevado ao status de mito fundador do moderno Estado-nação estadunidense por meio do western¹⁸,

¹⁷ Duas placas estão afixadas na porta de entrada do pequeno escritório. Na primeira, localizada acima da janela que a recorta, pode-se ler o nome abreviado do personagem, J. Aguirre. Na segunda, situada no centro da porta e abaixo da janela, lê-se o aviso: “Invasores levarão tiro, sobreviventes levarão tiro de novo” [*Trespassers will be shot, survivors will be shot again*].

¹⁸ Para Roland Barthes, o mito é uma fala excessivamente justificada que se apresenta como uma fala inocente, ou seja, naturaliza o que é história e o que é conceito, instaurando, por seu intermédio, a possibilidade de reprodução social. Neste sentido, para este autor, o maior poder do mito advém de sua reiteração (cf. Barthes, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, pp. 149-152). Por um lado, como apontado por Matthew Bernstein, considera-se com frequência que “o gênero do western tornou-se um popular mito nacional [estadunidense], disseminado mais eficazmente [na primeira metade do século vinte] por meio do cinema” (Bernstein, Matthew. *Stagecoach* (1939), John Ford: The Classical Hollywood Western Par Excellence. In: Geiger, Jeffrey; Rutsky, R. L. (eds.). *Film Analysis*. Nova Iorque, Londres: W. W. Norton & Company, 2013, p. 301). Robert B. Pippin, por outro lado, conta como a elevação do western ao status de mito beneficiou-se da sua combinação, geralmente atribuída a John G. Cawelti, com a hipótese sobre a *fronteira* levantada por Frederick Jackson Turner, a partir da qual defendia que “muitos aspectos do que seria o caráter nacional estadunidense poderiam ser compreendidos em referência à experiência da fronteira e da expansão ao oeste” (Pippin, Robert B. Pippin. What is a Western? Politics and Self-Knowledge in John Ford’s *The Searchers*. *Critical Inquiry*, No. 35, 2009, p. 225). A hipótese de Turner foi primeiramente apresentada em Chicago, em 1893, durante encontro promovido pela American Historical Association (cf. Turner, Frederick Jackson. The Significance of the Frontier in American History. In: _____. *The Frontier in American History*. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1921, p. 1, nota 1. Disponível via URL em: <http://www.gutenberg.org/files/22994/22994-h/22994-h.htm>; acessado em 18 de outubro de 2015). Para Cawelti, contudo, o western tende a construir a fronteira como “o ponto de encontro entre selvageria e barbárie”, algo que, segundo o autor, não era privilegiado por Turner, que teria pensado a fronteira muito mais como um elemento socioeconômico da

são contrapostos ao presente. No centro dessas articulações encontra-se a figura deste homem ensimesmado, facilmente reconhecível pela sua indumentária e maneirismos, o caubói. Como encarnação deste passado remoto, a figura do caubói assumiu o lugar de ideal de masculinidade estadunidense até o momento em que as profundas mudanças sociais dos anos 1960 tornaram claros os seus limites, dando impulso ao seu declínio e à sua crítica¹⁹. Neste sentido, não é por acaso que a história de *Brokeback Mountain* se

história estadunidense (cf. Cawelti, John G. *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1971, pp. 35-38). Além disso, é preciso ressaltar, como faz Chris Packard, que “a ‘fronteira’ é um termo bastante contestado. Tradicionalmente, quando aplicado aos contextos colonial e dos primórdios da história estadunidense, a ‘fronteira’ significa a região fora dos assentamentos localizados ao longo do território do Atlântico na América do Norte. No século dezanove, anglo-americanos usavam o termo ‘fronteira’ para designar uma linha amorfa que se estendia das margens do Mississippi até os rios Missouri no oeste. Em termos simbólicos, ‘fronteira’ significou um local onde encontros épicos entre forças opostas ocorrem – civilização e mundo selvagem, caubói e índio, familiar e estranho” (Packard, Chris. *Queer Cowboys. And Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century American Literature*. Nova Iorque, Londres: Palgrave MacMillan, 2006, pp. 119-120, nota 3); ou seja, a ideia de fronteira designa o último ponto do território que o homem branco havia conquistado das populações nativas em cada momento da história da tomada do território continental dos Estados Unidos, abarcando, neste sentido, todo o movimento em direção ao oeste, e não apenas o movimento em direção ao extremo-oeste (simbolizado pelo western)*, uma vez que os primeiros assentamentos ingleses estabeleceram-se na costa leste. Assim, a construção do “avanço da civilização” à qual a ideia de fronteira está atrelada não pode ser desvinculada quando se trata da expansão territorial, do contato e do enfrentamento com as populações nativas. Que não tenham sido as primeiras histórias de fronteira – como a dos cinco romances pastorais de James Fenimore Cooper (publicados originalmente entre 1823 e 1841), conhecidos em seu conjunto como *The Leatherstocking Tales* – que tenham sido elevados ao status de mito, nada mais se deve a que foi apenas no extremo-oeste em que as populações nativas foram finalmente subjugadas, abrindo caminho, deste modo, para que esta parte do passado colonial dos Estados Unidos pudesse ser deixada para trás.

* O que o extremo-oeste designa em termos simbólicos refere-se, então, à área continental do território formada pelo seguinte conjunto de onze dos treze estados que hoje compõem a região oeste dos Estados Unidos: Arizona, Califórnia, Colorado, Idaho, Montana, Nevada, Novo México, Oregon, Utah, Washington e Wyoming. Para a divisão do território atual dos Estados Unidos em regiões, cf. United States Census Bureau. *Census Regions and Divisions of the United States*. Disponível via URL em: http://www2.census.gov/geo/pdfs/maps-data/maps/reference/us_regdiv.pdf; acessado em 30 de abril de 2016.

¹⁹ De acordo com Stephen Prince, “já em 1910, 21% de todos os filmes estadunidenses eram westerns e, ao longo das décadas que se sucederam, este número manteve-se relativamente estável, flutuando entre um mínimo de 13% em 1933 e um máximo de 34% em 1950 [momento tido como do apogeu do western clássico]. O maior número por ano foi produzido em meados dos anos 1920. Em 1925, por exemplo, Hollywood produziu 227 westerns; no ano seguinte, 199. A partir dos anos 1960, o número geral de filmes produzidos começa a declinar, ainda que westerns fossem abundantes na televisão daquela era. Quarenta e seis séries foram ao ar em 1960. (...) No fim dos anos 1960 e durante os anos 1970, a base de popularidade do western começou a declinar enquanto a cultura da nação passava por transformações dolorosas, associadas com os movimentos por direitos civis, a guerra do Vietnã e o movimento de mulheres. Os efeitos cumulativos destas transformações levaram à ruptura da estrutura clássica do gênero [genre], na qual os valores associados com a civilização – a conquista da fronteira, a expulsão dos nativos e a divisão tradicional de gênero [gender] – já não eram tidos como certos” (Prince, Stephen. *The Western*. In: Friedman, Lester; Desser, David; Kozloff, Sarah; Nochimson, Martha; Prince, Stephen. *An Introduction to Film Genres*. Nova Iorque, Londres: W.W. Norton, 2014, pp. 244-245 e p. 250). Segundo Bernstein, atualmente o western praticamente desapareceu, ainda que novas produções apareçam de forma esporádica e que algumas de suas convenções ainda exerçam influência sobre outros gêneros filmicos, como a ficção científica [cf. Bernstein, Matthew, Stagecoach (1939), op. cit., p. 300]. Apesar disso, de acordo com Harry M. Benshoff e Sean Griffin, como “um dos mais prolíficos gêneros filmicos estadunidenses, o western promove um ideal masculino baseado em um herói forte, frio, agressivo e em

inicie em 1963 e nem que o trem seja visto deixar Signal seguindo a direção contrária da tomada pela pick-up de Jack Twist para também chegar ao escritório de Aguirre. *Brokeback Mountain* não realiza mais uma viagem à segunda metade do século dezenove. Ao contrário, as sequências iniciais de *Brokeback Mountain* deixam claro que, por mais que este passado exerça influência sobre como o presente e a figura do caubói são construídos pelo filme de Ang Lee, é o século vinte que importa. Assim, o mundo dos dois homens que se encontrarão a seguir é muito diferente daquele construído pelo western²⁰.

Irritado com o motor que afogava, Jack sai da velha e empoeirada pick-up preta e chuta seu pneu traseiro. O veículo assume, assim, o lugar de um pangaré, sugerindo que tanto o homem que chegara de carona quanto o recém-chegado não tinham muito dinheiro. Trajando calça e camisa jeans, botas e um chapéu preto, Jack volta-se para a direção de Ennis, começando a andar lentamente em sua direção. Ennis, entretanto, abaixa a cabeça novamente, recusando-se a interagir com ele. Enquanto esperam pela chegada de Aguirre, os dois se observam sem dizer palavra, mas não há qualquer tipo de aproximação. Jack é visto barbear-se na frente do retrovisor da pick-up, através do qual também vê o reflexo de Ennis, encostado ao lado da porta de entrada do escritório, onde permanecera desde sua chegada. Aguirre aparece em seguida, dirigindo um carro de passeio.

Com exceção do carro de Aguirre e do que parece ser outro carro de passeio estacionado ao longe na via que dá acesso ao seu escritório, neste momento do filme todos os demais veículos que são vistos nas imediações são pick-ups. Considerando-se principalmente *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), *Rio Vermelho*

íntima relação com a natureza e com o trabalho manual árduo. (...) Nas poucas décadas seguintes [ao seu surgimento], caubóis como William S. Hart e Tom Mix ensinaram a homens e meninos lições importantes sobre masculinidade. Nos anos 1930, John Wayne ganhou destaque como o perfeito caubói em um número de westerns de Hollywood, sendo que, nos primeiros anos do século vinte e um, sua imagem como caubói ainda é considerada por muitos como o epítome da masculinidade estadunidense” (Benshoff, Harry M.; Griffin, Sean. *America on Film – Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, p. 261-262). Em última instância, são com este ideal e com esta imagem de masculinidade que *Brokeback Mountain* está dialogando.

²⁰ É importante esclarecer que não me interessa realizar aqui uma discussão sobre qual o lugar ocupado por *Brokeback Mountain* no interior da tradição do western estadunidense, ou seja, não é meu objetivo debater se o filme é ou não um western, ou se é ou não um western moderno e/ou revisionista ou mesmo um anti-western. Referências ou cotejamentos com o western, entendido como um conjunto de filmes delimitado a partir das discussões sobre gênero cinematográfico [*genre*], são, então, realizadas apenas na medida em que colaboram para a identificação e interpretação dos elementos desta tradição que são mobilizados por *Brokeback Mountain* para a construção de suas articulações espaço-temporais e dos personagens de Ennis e Jack (principal, mas não exclusivamente) como caubóis e que possibilitaram refletir a respeito das transformações nas configurações dos vínculos homosociais masculinos nos Estados Unidos sob o regime heterossexual.

(*Red River*, Howard Hawks e Arthur Rosson, 1948) e *Matar ou Morrer* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), pode-se perceber que no western são utilizados quatro tipos de meios de locomoção. O primeiro é o cavalo, meio de locomoção favorito de todos os tipos de personagens masculinos, é primordialmente associado à figura do caubói. No western, entretanto, o cavalo é mais do que um meio de locomoção, pois o animal colabora para a construção dos lugares sociais ocupados pelos personagens masculinos que são postos em relação. Deste modo, ter ou não um cavalo, um alazão ou um pangaré, propõe e reitera hierarquias, fazendo com que o cavalo configure-se como um recorrente objeto de disputas. O segundo tipo é a charrete, que serve como principal meio de transporte das mulheres, das crianças e de suprimentos. Ainda que seja utilizada em comboios de homens nas atividades de pastoreio e de transporte de gado, como acontece em *Rio Vermelho*, tal qual ocorre em *No tempo das diligências* e em *Matar ou Morrer*, a charrete com frequência simboliza a vida familiar e o enraizamento, geralmente pelo casamento, dos diferentes personagens masculinos, relacionando-se, assim, a um estilo de vida diferente daquele tipicamente levado pelo caubói. O terceiro é a diligência, um tipo especial de charrete cuja função é transportar pessoas, dinheiro, cartas e documentos de uma localidade à outra quando a civilização ainda não avançara o suficiente para que o quarto tipo, o trem, estivesse acessível, sendo que ao trem cabe escoar massivamente a produção, principalmente de carne bovina, como acontece em *Rio Vermelho*. Dadas as articulações espaço-temporais construídas pelo filme de Lee, tanto a charrete quanto a diligência desaparecem de *Brokeback Mountain* e o cavalo, ainda que colabore na construção de Ennis e Jack como caubóis, aparece associado especialmente àquelas atividades pelas quais a figura do caubói vincula-se à vida rural e ao rodeio. Entretanto, uma vez que, na sua primeira aparição, a pick-up de Jack assume o lugar de um pangaré, é possível depreender, por um lado, que os aspectos simbólicos associados ao cavalo no western são, em *Brokeback Mountain*, deslocados para a pick-up²¹ e, por outro lado, que os outros veículos que aparecem no filme também possam aludir aos significados dos outros meios de locomoção utilizados no western. Neste sentido, o carro de passeio de Aguirre pode ser compreendido como um substituto da charrete. Entretanto, diferente do que acontece nos três filmes mencionados acima, em que a charrete é sempre mais lenta que um cavalo e o homem enraizado, independente

²¹ Assim como acontece neste momento em que chegar de carona ou em uma pick-up velha propõe uma diferença socioeconômica entre os personagens, no decorrer do filme as várias pick-ups utilizadas por Jack e Ennis reiterarão diferenças de status entre os dois homens.

de exercer ou não uma posição de autoridade na comunidade à qual pertence, ocupa uma posição inferior à do caubói, o carro de Aguirre é mais veloz que a pick-up de Jack, sugerindo, dessa maneira, que o lugar ocupado pela figura do caubói em relação aos demais homens com quem se relaciona, e especialmente em relação ao homem enraizado, já não é mais o mesmo de antes, tendo-se, então, invertido²².

Além disso, o carro dirigido por Aguirre não é um carro qualquer, mas um Rambler. Nos Estados Unidos, a década de 1950 foi a era dos grandes e largos carros rebaixados, cujo design remetia a foguetes e a aviões a jato com suas caudas que imitavam asas, escapamentos em forma de turbina e para-brisas arredondados. De acordo com David Gartman, em um momento em que se exacerbavam as tensões da Guerra Fria, a alusão a estas tecnologias militares nos carros produzidos pelas três gigantes da indústria automobilística de Detroit, a Chrysler, a Ford e a General Motors, alimentavam sentimentos de cunho nacionalista²³. Seguindo-se a recessão de 1958, entretanto, a procura por carros menores e mais econômicos começa a aumentar, o que geralmente se atribui à entrada do Fusca e de outros carros europeus de pequeno porte no mercado interno estadunidense. Produzido fora do circuito de Detroit pela American Motors Corporation (AMC), o Rambler pegou carona no sucesso destes veículos, triplicando seu número de vendas em três anos²⁴. Ainda que o design de sua carroceria preserve algumas das características comuns aos carros produzidos em Detroit na época, na disputa com as três gigantes da indústria nacional e com os veículos importados, a AMC buscou construir para o Rambler uma imagem de pioneirismo, economia e simplicidade que remetia, como mostra a campanha publicitária de 1960²⁵, a outros elementos de caráter nacionalista, estabelecendo, assim, uma relação entre a figura do caubói e um novo tempo, marcado por novas necessidades. Neste sentido, é justamente porque o Rambler transporta a figura do caubói ao momento em que a história contada

²² O que é reiterado pela maneira como o pai de Lureen trata Jack logo após o casamento.

²³ Cf. Gartman, David. *Tough Guys and Pretty Boys: The Cultural Antagonisms of Engineering and Aesthetics in Automotive History, The Triumph of Stylists in the 1950s*. Disponível via URL em: http://www.autolife.umd.umich.edu/Design/Gartman/D_Casestudy/D_Casestudy7.htm; acessado em 19 de abril de 2016.

²⁴ Cf. Gartman, David. *Tough Guys and Pretty Boys: The Cultural Antagonisms of Engineering and Aesthetics in Automotive History, Contradictions of Fantastic Styling and the Stylists' Fall From Grace*. Disponível via URL em: http://www.autolife.umd.umich.edu/Design/Gartman/D_Casestudy/D_Casestudy8.htm; acessado em 19 de abril de 2016, e; White, Lawrence J. The American Automobile Industry and the Small Car, 1945-1970. *The Journal of Industrial Economics*, Vol. 20, No. 2, 1972, p. 184.

²⁵ Fonte: *Old Car Advertisements*. Disponível via URL em: <http://www.oldcaradvertising.com/AMC%20Ads/1960%20Rambler/1960%20Rambler%20Ad-03.html>; imagem capturada em 18 de abril de 2016.

pelo filme começa que o carro usado por Aguirre aparece nos primeiros minutos de *Brokeback Mountain*.

RAMBLER — First to understand and meet America's new motoring needs

1960 RAMBLER CUSTOM 4-DOOR HARDTOP ... 6 or V-8. Backed by 10 years and 25 billion miles.

RAMBLER AMERICAN
\$1795
Manufacturer's suggested delivered price at Kenosha, Wisc., for 2-Door Deluxe Sedan, at left. State and local taxes, if any, optional equipment, extra.

Carregando uma garrafa térmica e trajando calça jeans escuro, uma camisa vinho, um colete ocre, botas e chapéu como os outros dois homens, Aguirre entra em seu escritório sem cumprimentá-los. Ennis tenta segui-lo, mas o homem fecha a porta atrás de si. Pouco depois ele volta a abrir a porta e, em tom ríspido, manda-os entrar se estavam à procura de trabalho. O homem barrigudo e calvo senta-se à sua mesa e vai direto ao ponto: explica que no topo da Montanha Brokeback precisa de um vigia, para ficar no local designado pelo Serviço Florestal para se montar acampamento, e de um pastor, para cuidar do rebanho durante a noite, escondido da Guarda Florestal. A referência às instituições governamentais que regulam os usos da área é importante, pois marca mais uma vez a diferença entre o tempo do western e o tempo de *Brokeback Mountain*. Ainda que jamais apareçam no filme, elas sugerem que o oeste já não é um território sem lei. Entretanto, uma vez que os homens inserem-se no contexto por meio do desrespeito às normas, o filme sugere uma relativa separação entre as regulações e as práticas, problematizando, dessa maneira, sua eficácia.

Uma vez estabelecido o pertencimento destes caubóis à década de 1960, o filme passa, então, a revisitar alguns elementos que se fizeram presentes na construção de sua

figura pelo western. O primeiro deles é o espaço de sua constituição. No western, a figura do caubói é profundamente dependente de um espaço remoto e relativamente isolado da *civilização*, onde pode governar-se a si mesmo por meio da relação que estabelece com a *natureza*²⁶. Entre os estados da região oeste dos Estados Unidos, o Wyoming é o que, atualmente, mais remete à possibilidade deste isolamento e contato com a natureza. Durante o período de tomada do extremo-oeste, o relevo montanhoso e a ausência de metais preciosos fez seu território ser pouco atrativo para o estabelecimento de grandes populações brancas e o estado é, ainda hoje, o menos populoso dos Estados Unidos, sendo o segundo com menor densidade populacional²⁷. Dessa maneira, pelas características de sua paisagem e população, o estado do Wyoming apresenta-se como um local propício para que a relação do caubói com seu espaço possa ser construída em *Brokeback Mountain*. Contudo, é importante destacar que tal relação só pode ser aproximada àquela da mítica, pois o extremo-oeste contra o qual a figura do caubói se construiu implicava a presença das populações nativas, para lá expulsas durante o processo de tomada do território do país. Hoje a população do estado do Wyoming é majoritariamente branca²⁸. A relação do caubói com seu espaço

²⁶ Cf. Packard, Chris, *Queer Cowboys*, op. cit., p. 3. *Civilização* refere-se, no western, à sociedade dominada pelos ideais de domesticidade e civilidade das populações brancas anglo-americanas de classe média estabelecidas na costa leste do país, regulada pela lei e por outros princípios de contenção moral, inclusive sexuais. Esta construção de civilização fez-se presente desde o momento de emergência do western moderno na literatura, uma vez que, como mostra Jane Tompkins, este se apresentou como “a antítese do culto à domesticidade que dominava a cultura vitoriana estadunidense” (Tompkins, Jane. *West of Everything. The inner life of Westerns*. Nova Iorque, Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 39) da última metade do século dezanove. Já a *natureza* refere-se tanto ao espaço que, por seu isolamento, está submetido às leis do ambiente e não às leis dos homens, um espaço, portanto, de imaginada liberdade das convenções e normas da civilização, onde os homens deveriam provar seu valor para sobreviver, quanto também ao espaço onde se dava o contato com as populações nativas, uma vez que o índio presumidamente era, como aponta Scott Simmon, o homem *natural* por excelência (cf. Simmon, Scott. *The Invention of the Western Film. A Cultural History of the Genre's First Half-Century*. Cambridge, Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003, p. 4). No western, o caráter melancólico e por vezes contraditório associado ao avanço da civilização advém desta dupla concepção de natureza, uma vez que a subjugação das populações nativas simbolizava também uma perda de liberdade para o homem branco. Em *Brokeback Mountain*, contudo, a natureza construída pelo filme ancora-se primordialmente sobre a primeira concepção, constituindo-se como um espaço de imaginada liberdade onde não só os dois caubóis podem provar seu valor ao enfrentar os desafios impostos pelo ambiente, mas também relacionar-se intimamente, a despeito das normas de sua sociedade.

²⁷ Devido à extensão de seu território, o estado com menor densidade populacional é o Alasca (cf. United States Census Bureau. *Table 14. State Population – Rank, Percent Change, and Population Density: 1980 to 2010*. Disponível via URL em: <http://www.census.gov/compendia/statab/2012/tables/12s0014.pdf>; acessado em 15 de agosto de 2014). Segundo dados divulgados pelo United States Census Bureau (USCB) referentes ao censo de 2010, a densidade populacional do estado do Wyoming é de 5,8 pessoas por milha quadrada enquanto a dos EUA como um todo é de 87,4 (cf. United States Census Bureau. *State & County Quick Facts. Wyoming*. Disponível via URL em: <http://quickfacts.census.gov/qfd/states/56000.html>; acessado em 17 de novembro de 2014).

²⁸ Ainda que a população indígena do estado seja maior que o dobro da média nacional. De acordo com dados do USCB referentes ao ano de 2013, 92,7% da população do Wyoming identifica-se como branca,

em *Brokeback Mountain* é, portanto, no que se refere à presença da população indígena, uma relação higienizada de seu histórico conteúdo expansionista e colonial.

A maior parte dos westerns construiu eventos e conflitos da história estadunidense durante o período que se estendeu desde 1840 até os anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial, com forte predominância do período que se inicia imediatamente após a Guerra Civil (1861-1865) até 1890, e que disseram respeito aos processos de tomada do território do extremo-oeste e de emergência dos Estados Unidos enquanto moderno Estado-nação²⁹. A dominação das populações nativas fez parte de ambos estes processos. No western, o extremo-oeste constituiu-se como o lugar do enfrentamento final entre a civilização e a natureza “selvagem”³⁰, e ainda que nem sempre tenha sido o índio a assumir o lugar do (mau) selvagem, do fora-da-lei, o oeste não poderia existir sem sua figura, dado que o espaço simbolizou as relações que levaram à sua subjugação³¹ e que possibilitaram o avanço do homem branco sobre o território. Assim, no western, não há espaço que não implique a figura do índio. Mesmo em filmes em que o conflito entre brancos e índios não é tematizado, como acontece em *Como nasce um bravo* (*Cowboy*, Delmer Davis, 1958), a presença dos índios no entreposto comercial onde os homens se reúnem para dar início à sua viagem propunha que os protagonistas haviam chegado ao oeste, caracterizando eficazmente o lugar onde Frank Harris começa sua jornada para tornar-se um caubói. Algo muito diferente ocorre em *Brokeback Mountain*. Ao situar a história em um momento do século vinte em que a região já fora há muito tomada e em que o conflito com as populações nativas há muito

2,6% como indígena-americana ou nativa do Alasca, 1,7% como negra ou afro-americana, 0,9% como asiática, 0,1% como havaiana ou nativa de outras ilhas do oceano Pacífico e 1,9% identifica-se como pertencendo a duas ou mais raças (total de 99,9%); 9,7% da população do Wyoming identifica-se como hispânica ou latina, contudo, o conceito de *raça* adotado pelo USCB independe do conceito de origem hispânica, uma vez que se entende que hispânicos podem pertencer a qualquer raça. Considerando-se a população dos EUA em geral, tem-se a seguinte distribuição: 77,7% da população identifica-se como branca, 13,2% como negra ou afro-americana, 5,3% como asiática, 1,2% como indígena-americana ou nativa do Alasca; 0,2% como havaiana ou nativa de outras ilhas do oceano Pacífico e 2,4% da população identifica-se como pertencendo a duas ou mais raças (total de 100%); destes, 17,1% da população identifica-se como hispânica ou latina (cf. United States Census Bureau, *State & County Quick Facts. Wyoming*, op. cit.; e, _____. *State & County Quick Facts. Race*. Disponível em: http://quickfacts.census.gov/qfd/meta/long_RHI125213.htm; acessado em 17 de novembro de 2014).

²⁹ Cf. Prince, Stephen, *The Western*, op. cit., pp. 252-253, e Pippin, Robert B. *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. New Haven, Londres: Yale University Press, 2010, p. 22.

³⁰ Cf. Pippin, Robert B., *Hollywood Westerns and American Myth*, op. cit., p. 20.

³¹ Uma proposição presente tanto nos já citados livros de Cooper quanto nos quadros de Frederic Remington, entre os quais se destaca *The Last of His Race*, de 1908. A este respeito, cf. Simmon, Scott, *The Invention of the Western Film*, op. cit., p. 18.

deixara de ser uma questão, torna-se possível propor um espaço de constituição para o caubói que não implique *imediatamente* a figura do índio.

Entretanto, em meados da primeira década do século vinte e um, para além de se apresentar como um local propício para o estabelecimento da relação do caubói com seu espaço, o estado do Wyoming também remetia ao assassinato de Matthew Shepard. No final da primeira semana de outubro de 1998, Shepard foi encontrado nos arredores de Laramie, uma cidade universitária de pouco mais de vinte e seis mil habitantes situada no sudeste do estado, onde estudava. Havia sido torturado, severamente espancado e deixado para morrer amarrado a uma cerca³², onde ficara exposto a baixas temperaturas por aproximadamente dezoito horas, até ser confundido com um espantalho, descoberto e socorrido. Shepard morreu cinco dias depois em um hospital no estado do Colorado. A brutalidade do crime, cometido por outros dois jovens moradores da cidade, deixou seus habitantes perplexos, despertando o interesse da mídia e de grupos que militavam pela ou se opunham à aprovação de leis de crime de ódio contra homossexuais em todo o país³³. James Brooke conta como os amigos de Shepard defenderam desde o início

³² Em *Anatomy of a Hate Crime* (Tim Hunter, 2001) o personagem de Shepard, ao revisitar os eventos que levaram ao seu assassinato, problematiza a cobertura jornalística do caso, chamando atenção para que o que fora chamado de cerca pela mídia era na verdade um marco de propriedade, uma instalação de madeira semelhante a uma cerca, mas muito menor em extensão. Além disso, ao contrário do que havia sido divulgado, ele não fora abandonado em uma área remota, mas sim em um terreno não muito distante de uma rodovia e de um *suburb* próximo à cidade.

³³ Nos Estados Unidos, um crime é considerado crime de ódio [*hate crime* ou *bias crime*] quando é motivado, total ou parcialmente, por um preconceito. Neste sentido, o ódio não é um agravante, mas sua presença caracteriza um tipo de crime específico. As leis de crime de ódio podem abranger mais de uma categoria de preconceito (raça, cor, nacionalidade, etc.), ou apenas uma categoria em determinada situação. Além disso, há leis de crime de ódio que são federais e outras que são estaduais. O debate sobre a necessidade da aprovação de leis de crime de ódio é complexo, envolvendo juristas, militantes por direitos civis e, quando se fala em gays, lésbicas e transgêneros, religiosos. Por um lado, juristas se debruçaram sobre a necessidade e as implicações jurídicas da criação do crime de ódio como um tipo específico de crime. De acordo com Michael Shively, os principais pontos do debate jurídico envolveram: a necessidade de se considerar o ódio como motivo quando os crimes praticados já são contemplados pelos códigos penais, os perigos em se punir mais severamente crimes com base nos pensamentos que os motivaram e não nos crimes em si mesmos, a possibilidade de se determinar com segurança legal a motivação por detrás destes crimes, o princípio jurídico e a legalidade de se punir mais severamente crimes cometidos contra alguns grupos de pessoas e não outros, a capacidade de prevenir crimes por meio da aprovação dessas leis e a possibilidade das leis de crime de ódio dificultarem a investigação e o julgamento de crimes em geral (cf. Shively, Michael. *Study of Literature and Legislation on Hate Crime in America*, 2005, p. i. Disponível via URL em: <https://www.ncjrs.gov/pdffiles1/nij/grants/210300.pdf>; acessado em 21 de abril de 2016). Por outro, militantes por direitos civis compreendem estas leis como uma forma de proteção e um mecanismo importante no combate às diversas formas de discriminação, de modo que vários grupos pleiteiam sua inclusão neste tipo de lei. A aprovação de leis de crime de ódio contra gays, lésbicas e transgêneros (chamadas na literatura como leis de crime de ódio por orientação sexual e por identidade de gênero) encontra maior resistência na defesa de que tais leis os privilegiariam e na articulação política de grupos cristãos-conservadores. Em 1998, esses grupos defendiam que leis de crime de ódio cerceavam sua liberdade de expressão, buscando silenciar a oposição ao que chamavam de agenda homossexual (“contrária às normas da Bíblia”), criminalizando, assim, “crenças pró-família”. Além disso, referências à “cura” da homossexualidade pela religião não raro apareciam atreladas a este

que o crime era um crime de ódio, já que Shepard era um *gay fora do armário*³⁴. Em meio à comoção e à controvérsia, um grande esforço foi feito no sentido de caracterizar o crime como tal, já que em Wyoming não há qualquer legislação sobre crimes de ódio³⁵. Nos anos seguintes, o nome de Shepard permaneceu atrelado à luta pela inclusão do preconceito contra gays, lésbicas e transgêneros nas leis que versam sobre tais crimes nos Estados Unidos³⁶.

tipo de oposição (cf. Brooke, James. Gay Man Dies From Attack, Fanning Outrage and Debate. *The New York Times*, 13 de outubro de 1998. Disponível via URL em: <http://www.nytimes.com/1998/10/13/us/gay-man-dies-from-attack-fanning-outrage-and-debate.html?pagewanted=2&pagewanted=all>; acessado em 21 de abril de 2016). Segundo Sedgwick, entretanto, a oposição à aprovação destas leis por parte de legisladores ancora-se em grande medida na defesa de que “a condenação da violência *individual* contra pessoas percebidas como gays viciariam a condenação da homossexualidade pelo *estado*” (Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, op. cit., p. 18; grifos da autora), evidenciando, assim, a íntima relação existente entre as punições judiciais e as punições extrajudiciais da homossexualidade no país. Em 1963, quando a história de Ennis e Jack começa, apenas o estado de Illinois havia abolido suas leis de sodomia. Em 2003, quando a Suprema Corte decidiu a favor da inconstitucionalidade das leis de sodomia ao julgar o caso *Lawrence versus Texas*, vigoravam leis de sodomia em quatorze estados, incluindo-se Porto Rico (cf. *The New York Times*. *Supreme Court Strikes Down Texas Law Banning Sodomy*, 26 de junho de 2003. Disponível via URL em: <http://www.nytimes.com/2003/06/26/politics/26WIRE-SODO.html>; acessado em 21 de abril de 2016).

³⁴ Cf. Brooke, James. Gay Man Beaten and Left for Dead; 2 Are Charged. *The New York Times*, 10 de outubro de 1998. Disponível via URL em: <http://www.nytimes.com/1998/10/10/us/gay-man-beaten-and-left-for-dead-2-are-charged.html>; acessado em 21 de abril de 2016.

³⁵ Em nível federal, alguns consideram que o crime de ódio foi incorporado ao *Civil Rights Act* de 1968, de modo a punir os crimes motivados por preconceitos de raça, cor, religião e nacionalidade que visavam a impedir o acesso às atividades protegidas pela lei [cf. Office of the Law Revision Counsel of the U. S. House of Representatives (ed.). Title 18, U.S.C., §245, (b)(2). In: _____. *Code of Laws of the United States of America, Title 18 – Crimes and Criminal Procedures*, s/p. Disponível via URL em: <http://uscode.house.gov/download/download.shtml>; acessado em 21 de abril de 2016]. Nos estados, ainda que algumas das leis de direitos civis aprovadas nas décadas de 1960 e 1970 também sejam consideradas por alguns como leis de crime de ódio, as primeiras leis estaduais específicas sobre o tema foram aprovadas nos estados de Washington e Oregon em 1981, sendo, a partir de então, paulatinamente aprovadas na maioria dos demais estados estadunidenses nas décadas seguintes. Deste modo, em 2005, leis que versavam sobre algum tipo de crime de ódio existiam no Distrito de Columbia e em pelo menos quarenta e seis estados, sendo que entre os quatro restantes, em três (Geórgia, Indiana e Carolina do Sul) havia algum tipo de dispositivo legal relacionado à motivação por preconceito e em apenas um, exatamente o Wyoming, não havia qualquer referência a este tipo de motivação na legislação (cf. Shively, Michael, *Study of Literature and Legislation on Hate Crime in America*, op. cit., p. i e pp. 2-3). De acordo com Shively, neste momento, o debate concentrava-se sobre que grupos sociais deveriam ser protegidos por estas leis. Remetendo aos dados apresentados pela Anti-Defamation League (ADL) em 2003, o autor afirma que, naquele ano, quase todos os códigos criminais estaduais especificavam raça, religião e etnicidade, a metade especificava gênero e menos de dois terços especificava orientação sexual, sendo que “defensores de gays, lésbicas, pessoas com deficiências e mulheres estão entre aqueles que ativamente buscam adicionar seus respectivos grupos à proteção da legislação de crime de ódio nos estados em que atualmente esta não é oferecida” (Shively, Michael, *Study of Literature and Legislation on Hate Crime in America*, op. cit., p. 3). Apesar de o caso Shepard ter incitado o debate e a proposição de leis de crime de ódio também em Wyoming, nenhuma legislação foi aprovada no estado no sentido de proteger qualquer grupo (cf. Pilkington, Ed. Fifteen years after Matthew Shepard's murder, Wyoming remains anti-gay. *The Guardian*, 10 de outubro de 2013. Disponível via URL em: <http://www.theguardian.com/world/2013/oct/10/matthew-shepard-wyoming-gay-rights-laws>; acessado em 21 de abril de 2016).

³⁶ Em 2009, foi aprovada uma (nova) lei federal de crime de ódio, conhecida como *Matthew Shepard and James Byrd, Jr. Hate Crimes Prevention Act*. Segundo a lei, os casos de crimes de ódio motivados por preconceitos de raça, cor, religião e nacionalidade devem ser punidos por ferirem a Décima Terceira

Contudo, a importância do caso Shepard não se deve unicamente a isto, mas a que a defesa de que seu assassinato fora resultado de um crime de ódio ancorou-se, em grande medida, sobre uma dupla associação entre, em primeiro lugar, o estado do Wyoming do fim do século vinte e o western, a partir da qual se propunha que o Wyoming é um estado de caubóis, caubóis são conservadores e, portanto, homofóbicos, e em segundo lugar, entre a homofobia de Laramie e a homofobia dos Estados Unidos, a partir da qual se propunha que o que acontecia naquele microcosmo não era diferente do que acontecia no resto do país. Em relação à primeira associação, que é a que mais interessa aqui, esta aparece já durante a cobertura jornalística sobre o caso, uma vez que alguns acreditavam que Shepard havia sido amarrado à cerca para passar uma mensagem aos demais, como acontecia nos tempos do western, quando se pregava um coite morto na cerca de um rancho como um aviso para afastar possíveis futuros invasores³⁷. Esta associação, no entanto, é elaborada cuidadosamente em *The Laramie Project*, filme que constrói a experiência de alguns membros de um grupo de teatro de Nova Iorque que vai até Laramie um mês depois da morte de Shepard para entrevistar seus moradores com o objetivo de produzir uma peça teatral sobre o tema.

É principalmente nos seus primeiros quarenta minutos que a associação entre o presente do estado de Wyoming e o passado do western é construída pelo filme de Moisés Kaufman. Paisagens rurais e urbanas semelhantes àsquelas vistas em *Brokeback*

Emenda Constitucional, podendo ser condenados como crime federal sem que estejam vinculados a qualquer atividade protegida por estatutos federais, como estava previsto na lei anterior. No caso de crimes de ódio motivados por preconceitos contra religiões e nacionalidades não contempladas pela emenda constitucional que aboliu a escravidão, assim como aqueles motivados por preconceitos de gênero, orientação sexual, identidade de gênero e deficiências, só podem ser condenados como crime federal se for comprovado o trânsito ou a interferência com o comércio interestadual ou estrangeiro. A lei não se aplica aos casos salvaguardados pela Primeira Emenda Constitucional, ficando assim garantidos os direitos de liberdade de expressão e de manifestação política e religiosa, desde que não se constituam em falas, condutas ou atividades que visem ao planejamento, à tentativa de cometer ou à execução de um ato de violência [cf. Office of the Law Revision Counsel of the U. S. House of Representatives (ed.). Title 18, U.S.C., §249. In: _____. *Code of Laws of the United States of America, Title 18 – Crimes and Criminal Procedures*, s/p. Disponível via URL em: <http://uscode.house.gov/download/download.shtml>; acessado em 21 de abril de 2016; The United States Department of Justice. *The Matthew Shepard and James Byrd, Jr., Hate Crimes Prevention Act of 2009*. Disponível via URL em: <https://www.justice.gov/crt/matthew-shepard-and-james-byrd-jr-hate-crimes-prevention-act-2009-0>; acessado em 21 de abril de 2016].

³⁷ Cf. Brooke, James. *Gay Man Dies From Attack, Fanning Outrage and Debate*, op. cit. Talvez porque primeiro Shepard foi confundido com um espantalho, outras pessoas identificaram a maneira como Shepard foi amarrado à cerca com uma crucificação. É interessante perceber como estas duas interpretações, a do aviso e a da crucificação, fizeram-se presentes nos filmes produzidos no início dos anos dois mil sobre o caso. *Anatomy of a Hate Crime* e *The Matthew Shepard Story* (Roger Spottiswoode, 2002) mostram uma grande cruz de pedras construída no chão em frente ao local onde Shepard fora encontrado, aludindo, assim, à interpretação sobre a crucificação. Já em *The Laramie Project* (Moisés Kaufman, 2002), filme em que a associação entre o Wyoming de 1998 e o western é tematizada, a cerca é mostrada de forma a não mostrar a cruz.

Mountain, trechos de reportagens de televisão, reencenações dos relatos dos atores que participaram do projeto e das entrevistas realizadas com os moradores são utilizados de modo a construir o Wyoming como uma terra de caubóis e Laramie como uma localidade em que elementos encontrados em outras cidades dos Estados Unidos no presente misturam-se aos elementos de uma cidade do oeste na virada para o século vinte. Em *The Laramie Project*, entretanto, há uma mudança importante no que se refere ao espaço de constituição do caubói, pois os limites entre a cidade, o rural e o remoto se borram e, ainda que a figura do caubói inicialmente remeta à paisagem – como pode ser visto na placa que caracteriza o estado como um lugar único, com suas pradarias e montanhas –, o caubói torna-se representante das instituições de poder – o que é proposto principalmente pelas imagens do governador do estado usando um chapéu de caubói – e, por conseguinte, da heterossexualidade.

Dessa maneira, o filme busca apresentar as contradições presentes no discurso dos moradores da cidade sobre a máxima “viva e deixe viver”, a partir da qual defendem que, em Laramie, ninguém se importa se alguém é gay ou não, desde que homossexuais não os importunem, ou seja, permaneçam *no armário*. A maneira pejorativa e desaprovadora³⁸ com que os moradores heterossexuais se referem à homossexualidade e os relatos das dificuldades enfrentadas por gays e lésbicas que vivem na região colaboram para a problematização deste discurso, que culmina com a fala de um rancheiro gay que declara: “Está na literatura do western, ‘viva e deixe viver’. Que grande merda! Isto se resume a que se eu falar para você que sou uma bicha [fag], eles vão me arrebentar. O que tem de tão grandioso nisso? Essa é uma grande filosofia?”. Assim, em *The Laramie Project*, a associação entre o passado e o presente de uma cidade do oeste se desdobra na proposição de que a figura heterossexualizada do caubói encarna a homofobia como uma herança dos tempos em que se deu a tomada do

³⁸ Principalmente quando mobilizam argumentos de cunho religioso.

território continental dos Estados Unidos, transformando-se em uma imagem que remete a conservadorismo e exclusão de homossexuais, mesmo quando é tencionada pela reiteração de que há caubóis gays em Wyoming, como o rancheiro cuja fala é citada acima. Esta é uma transformação importante no imaginário sobre o caubói e sobre o lugar de sua constituição, pois o caubói que se constituía em meio à natureza remetia à liberdade do homem branco, enquanto este remete à sua opressão. Se é verdade que o caubói era um *WAS*, ou seja, branco e de origem anglo-saxã, apenas precariamente podia ser considerado um *WHASP*, branco, *heterossexual*, de origem anglo-saxã e *protestante*, pois era próprio do caubói a recusa da civilidade e da contenção moral e sexual que a religião valorizava. De acordo com Michael Bronski, a figura mítica do caubói “é emblemática não apenas da revolta contra os ditames e a conformidade sociais, mas também da [revolta contra a] heterossexualidade institucional”³⁹. Neste sentido, *The Laramie Project* é um filme que fala da heterossexualização e da conversão religiosa da figura do caubói não porque as constrói, mas porque as des-historiciza, tomando-as como pressupostos. Se a cobertura midiática do caso Shepard e os filmes produzidos sobre o caso colaboraram para a reiteração de sua heterossexualização e de sua conversão religiosa, minha interpretação é que *Brokeback Mountain* não apenas dialoga com estes pressupostos, mas torna possível perceber, pelo apartamento entre montanha e cidade, as contradições entre o imaginário do western que vincula a figura do caubói à imaginada liberdade do remoto e este que o vincula, no fim do século vinte, à opressão e ao poder, e que falam, sobretudo, da instauração do regime heterossexual neste país.

Em relação à localidade de Signal, mostrada nas primeiras sequências do filme de Lee, tudo indica que seja imaginária, assim como, aliás, é a Montanha Brokeback⁴⁰. Há uma montanha chamada Signal no Parque National de Grand Teton, situado no noroeste do estado, e como Aguirre faz menção a loteamentos e à Guarda Florestal quando contrata Ennis e Jack, pode-se depreender que se trata da mesma região, ou de alguma outra com características similares a esta: uma área relativamente isolada e deserta, onde um certo tipo de relação entre homem branco e natureza pode se estabelecer, assemelhando-se aos territórios que os homens que se aventuraram pelo oeste durante o fim do período de tomada do território continental dos Estados Unidos

³⁹ Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 44.

⁴⁰ Cf. ABCNews. *Where is Brokeback Mountain? Maybe nowhere*. 05 de março de 2006. Disponível via URL em: <http://abcnews.go.com/WNT/Oscars2006/story?id=1689983>; acessado em 13 de agosto de 2014.

no século dezenove esperavam encontrar. Sabe-se que aquele não era um espaço vazio, que ali habitavam diferentes povos nativos, mas de acordo com Chris Packard,

nos anos que se seguiram à Guerra Civil, quando toda a nação voltava-se para o oeste em busca da satisfação das promessas americanas⁴¹, a imprensa popular promovia uma região aberta, inteiramente imaginada, povoada não por homens, mas por lendas, onde aventuras emocionantes testavam o brio da determinação anglo-americana⁴².

Em suas raízes literárias, principalmente quando se considera a tradição pastoral iniciada por James Fenimore Cooper, o conflito entre brancos e índios daqueles tempos foi primeiro reelaborado simbolicamente como uma relação de amizade e codependência que se estabelecia entre o herói branco e o (bom) nativo “de cor”, por intermédio da qual se buscava simbolicamente “reconciliar certas reivindicações irreconciliáveis sobre a posse da terra”⁴³, em um território que excluía a feminilidade⁴⁴. Quando o homem da fronteira emergiu, ele tinha ao seu lado um amigo nativo⁴⁵. De acordo com Packard,

antes de 1900, quer dizer, antes da moderna invenção do “homossexual” como um pária social, narrativas de caubói representaram a afeição entre homens um pouco mais livremente que os westerns produzidos depois de 1900, quando o sexo entre homens

⁴¹ Para Pippin, o principal elemento do mito “americano” articula-se em torno da promessa de um novo começo. Assim, “o oeste tornou-se para os estadunidenses o que a América havia sido para os europeus, um novo começo e a liberdade da decadência da velha Europa, ou do ‘europeizado’, fraco, tolo homem do leste [do país] que aparece em muitos westerns” (Pippin, Robert B., *Hollywood Western and American Myth*, op. cit., p. 23).

⁴² Packard, Chris, *Queer Cowboys*, op. cit., p. 1.

⁴³ Simmon, Scott, *The Invention of the Western Film*, op. cit., p. 22.

⁴⁴ Como apontado, segundo Smith-Rosenberg, nos Estados Unidos durante o século dezenove, enquanto os vínculos entre pessoas de “sexo” diferentes sofriam forte regulação, os vínculos emocionais mais significativos de homens e mulheres estabeleciam-se primeiramente no interior de círculos homosociais relativamente homogêneos e apartados entre si (Smith-Rosenberg, Carroll, *The Female World of Love and Ritual*, op. cit., pp. 27-28). Segundo Bronski, a vida na fronteira foi, com frequência, segregada por “sexo”, de modo que também neste espaço os vínculos e comunidades homosociais ganharam importância (cf. Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 42). Neste sentido, a obra pastoral cooperiana, ao representar parte das relações homosociais masculinas durante a era vitoriana estadunidense, pode ser compreendida como o espelho invertido dos romances evangélico-reformistas femininos a que Tompkins faz referência quando trata do contexto de emergência do western moderno (cf. Tompkins, Jane, *West of Everything*, op. cit., pp. 37-40), no sentido em que simbolizam a separação dos mundos homosociais de homens e mulheres durante este período.

⁴⁵ Segundo Packard, foi com a publicação de *Os Pioneiros*, em 1823, que Cooper “criou o homem da fronteira como um herói folclórico, o antepassado literário de tais lendas populares do século dezenove, como Kit Carson, Deadwood Dick e Nick of the Woods. Mesmo ícones do século vinte, como Zorro e Tonto ou as parcerias entre branco/índio presentes em um sem número de westerns de Hollywood, devem sua familiaridade aos originais de Cooper. (...) Copper colocou essa figura mítica na América do Norte selvagem em um tempo não muito distante do início da Revolução Americana. E Cooper inventou para seu homem de fronteira um índio musculoso, geralmente quieto, um chefe da tribo Delaware. A amizade entre branco e índio, dramatizada contra o pano de fundo de uma fantasiosa área deserta, conta algo importante sobre como os anglo-americanos deveriam valorizar seus homens mais poderosos. Sua história em meio à floresta, seus vínculos, suas ‘relações’ [*intercourse*] para usar o termo de Cooper, não tinham aparecido antes na literatura” (Packard, Chris, *Queer Cowboys*, op. cit., pp. 19-20).

foi classificado como anormal. (...) Em quase todos os contos de fronteira, e no centro dos contos mais populares e mais amados [pelos estadunidenses], amizades homoeróticas preservavam privilégios e asseguravam a sobrevivência em um ambiente hostil e selvagem⁴⁶.

Assim como aconteceu na literatura, a amizade entre homem branco e índio também foi tematizada nos primeiros westerns produzidos pelo cinema. Nas telas, a figura do caubói apareceu mesmo antes da articulação do cinema narrativo, durante a última década do século dezenove. Entretanto, quando este começou a se organizar nos últimos anos da primeira década do século vinte, foi a figura do índio que ocupou com maior vigor a paisagem destes primeiros filmes⁴⁷. De acordo com Scott Simmon,

no que se refere à paisagem, os westerns desta era são exuberantes, arborizados e úmidos: repletos de lagos, córregos e canoas, de perseguições pelo mato e de lutas corpo-a-corpo nas clareiras das florestas. No que se refere à narrativa, muitos destes westerns passam-se inteiramente em comunidades tribais ou apresentam o bom-selvagem de pele vermelha como guia ou salvador do herói branco. Só depois, por volta de 1911, é que começamos a encontrar as vistas amplas, as largas pastagens, os desertos áridos e aquelas selvagens guerras dos índios das Grandes Planícies que parecem agora serem tão fundamentais para o gênero⁴⁸.

A amizade entre o caubói e o índio articulava estes filmes, entre os quais se destacam alguns dos primeiros de D. W. Griffith, como *The Red Man and the Child* (1908) e *Rose O'Salem Town* (1910), analisados por Simmon. Neles, os vínculos entre os homens geralmente são relacionados ao declínio das populações nativas e ao resgate, por meio do cinema, da “essência” da cultura de povos em vias de desaparecimento⁴⁹. Quando o western assumiu sua forma moderna na literatura e sua forma clássica no cinema⁵⁰, a parceria entre branco e índio foi em grande medida substituída pela parceria entre dois homens brancos, como acontece em *Brokeback Mountain*, sendo que geralmente um tinha status superior ao outro, moral, econômica ou socialmente, de modo que as questões de dominação-submissão que permeiam a construção da mítica se

⁴⁶ Packard, Chris, *Queer Cowboys*, op. cit., p. 3 e p. 5.

⁴⁷ Cf. Simmon, Scott, *The Invention of the Western Film*, op. cit., pp. 3-9.

⁴⁸ Simmon, Scott, *The Invention of the Western Film*, p. 4.

⁴⁹ Tradição da qual *Nanook do Norte* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922), sem dúvida, faz parte.

⁵⁰ De acordo com Tompkins, na literatura, o romance de Owen Wister*, *The Virginian: A Horseman of the Plains* (1902), foi o primeiro western moderno, sendo que, a partir dele, ter-se-ia estabelecido o padrão seguido pelo western clássico no cinema durante o século vinte (cf. Tompkins, Jane, *West of Everything*, op. cit., p. 62), principalmente a partir de *No tempo das diligências*.

* Wister foi filho de Sarah Butler Wister, cujas cartas Smith-Rosenberg analisou.

deslocam⁵¹. Além disso, como sugere Tompkins, não raro personagens femininos passam a mediar os vínculos estabelecidos entre os homens, atuando como um escudo ou um álibi, de forma a colaborar para que os sentimentos do caubói por seu rival ou companheiro não sejam identificados como homossexuais⁵², algo que, considerando a tradição do western, *Brokeback Mountain* vai problematizar. Assim, o segundo elemento em torno da figura do caubói que *Brokeback Mountain* dedica-se a revisitar é o vínculo de amizade que se estabelece entre os homens.

O telefone toca, interrompendo a explicação de Aguirre. Os dois homens, vistos ao fundo do escritório, abaixam a cabeça enquanto Aguirre fala ao telefone, mas se voltam para observar um ao outro, um de cada vez, sem que o outro perceba. A sequência confirma desta maneira que, apesar da clara tensão existente entre eles, os homens têm um pelo outro uma curiosidade mútua.

Ao desligar o telefone, Aguirre explica o resto de suas atribuições. Jack fora designado como pastor e Ennis como vigia. Seriam levados ao ponto de partida para a subida da montanha na manhã seguinte. Sem mais nada a dizer, o homem pega o telefone e coloca um cigarro na boca, deparando-se com os dois homens ainda parados à sua frente. O olhar impaciente que lança em sua direção é compreendido pelos dois imediatamente. Eles deixam o escritório. A caracterização de Aguirre deixa claro que o patrão é um *bad ass*, alguém com quem não se deve brincar⁵³.

Na saída do escritório, Jack interpela Ennis, estendendo-lhe a mão e apresentando-se. Ennis retribui o cumprimento, dizendo-lhe apenas seu primeiro nome. Jack acha graça, perguntando-lhe se seus pais não haviam lhe dado um sobrenome. Entretido com o relógio que Aguirre lhe entregara, ele satisfaz a curiosidade do outro caubói sem, no entanto, retribuir o cumprimento de Jack, que diz ser um prazer conhecê-lo.

Os dois são, então, vistos a caminho do bar, local preferido dos caubóis dos westerns quando estão na cidade, com Jack indo à frente de Ennis. Sentados próximos ao balcão, eles conversam pela primeira vez. Tentando saber mais sobre Ennis, Jack conta que é o segundo ano consecutivo que trabalha para Aguirre e que, apesar do patrão ter ficado bravo com ele pelas perdas do ano anterior, o emprego ainda era

⁵¹ Entretanto, a parceria entre branco e índio não chegou a desaparecer completamente, sendo reelaborada de tempos em tempos, como acontece em *Josey Wales – O Fora da Lei* (*The Outlaw Josey Wales*, Clint Eastwood, 1976).

⁵² Cf. Tompkins, Jane, *West of Everything*, op. cit., p. 40.

⁵³ O que já havia sido sugerido pela placa afixada na porta de entrada de seu escritório.

melhor que trabalhar para seu pai, já que não conseguia satisfazê-lo. Jack sugere que as desavenças com seu pai o levaram a participar de rodeios⁵⁴. Ao ser indagado por Jack se também participava deles, Ennis conta que só o fazia quando tinha dinheiro para a inscrição. Jack pergunta, então, se Ennis é de família rancheira. Ennis responde que era. Seus pais haviam morrido em um acidente de carro e, por isso, ele e os irmãos haviam perdido o rancho. Ennis havia sido criado, então, pela irmã e irmão mais velhos. A sequência sugere, dessa maneira, que ainda que ambos pareçam não ter muito dinheiro, Jack parece estar em melhor situação que Ennis, de modo que a diferença de status entre os dois parceiros advém, principalmente, de uma desigualdade econômica.

Referências às maneiras como o par formado entre homem branco e índio apareceram nas construções de westerns durante o século vinte são resgatadas nestas sequências iniciais do filme, aproximando Ennis do lugar do índio e Jack do lugar do homem branco. Isto se dá primeiramente em relação ao figurino, em que o índio geralmente aparecia com cores amarronzadas que não só remetiam ao tom de pele mais escuro que a do homem branco, mas também reafirmava seu vínculo com a terra e a natureza. Já o homem branco aparecia vestido com outras cores, sendo que o azul era uma das mais comuns, não raro sendo contrastado com lenços vermelhos⁵⁵ amarrados

⁵⁴ Ennis é um nome de origem irlandesa, cujo significado é ilha. Seu nome significa, portanto, *ilha do mar*, enfatizando, assim, o caráter ensimesmado do personagem. Já Jack, derivado de John, tornou-se tão comum na idade média que passou a designar homem. O nome também pode assumir outros significados similares, como operário, marujo ou valete. Já *twist* significa girar, torcer, de modo que o nome do personagem geralmente é associado à “inversão” sexual. De acordo com Jim Stacy, na década de 1920 nos Estados Unidos, *twist* era gíria para garota. Dessa forma, Jack Twist significaria *homem invertido*. Entretanto, ao contrário do que acontece com a relação entre o nome do personagem de Ennis del Mar e sua caracterização enquanto personagem, o personagem de Jack Twist não se caracteriza pela “inversão”*. Ao contrário, Jack masculiniza-se no decorrer do filme, principalmente considerando-se sua relação com o sogro. Neste sentido, o nome do personagem problematiza a associação entre homossexualidade e efeminação. Além disso, e em outra direção, *twist* também se refere, no mundo dos rodeios, à força que o músculo da coxa tem de fazer para que um montador de touros consiga permanecer sobre o animal (cf. Stacy, Jim. *Buried in the Family Plot: The Cost of Patter Maintenance to Ennis and Jack*. In: _____ (ed.). *Reading Brokeback Mountain. Essays on the Story and the Film*. Jefferson, Londres: McFarland, 2007, p. 41), de modo que seu sobrenome pode também remeter à sua inserção nos rodeios. Neste caso, seu nome simbolizaria, então, a força e a destreza da masculinidade do caubói.

* A não ser, é claro, que se leve em consideração apenas a maneira como o personagem se engaja na relação sexual com Ennis, mas, mesmo neste caso, tratar-se-ia de uma projeção moral sobre a mesma – diferente do que acontece com a construção propriamente fílmica da relação entre analidade e efeminação que se dá em *Minha vida em cor-de-rosa* – não se referindo, então, ao modo como a relação sexual é construída pelo filme.

⁵⁵ A ausência do vermelho na composição da vestimenta de Jack é, no entanto, significativa, pois propõe a recusa do posicionamento político assumido pelo Partido Republicano, que se identifica pela cor vermelha, no debate que se dava no momento de produção do filme sobre as questões que envolvem gênero, sexualidade e família; especialmente no que se referia à defesa do casamento civil como sendo uma união composta exclusivamente por pessoas do “sexo” oposto. Após o reconhecimento do direito ao casamento entre pessoas de mesmo “sexo”, ou *casamento igualitário*, pelo estado de Massachusetts, que se seguiu à decisão referente à inconstitucionalidade das leis de sodomia pela Suprema Corte estadunidense em 2003, George W. Bush, presidente pelo Partido Republicano na época, endossou a

em volta do pescoço, uma clara associação da figura do caubói com o destino da nação, uma vez que estas são as cores da bandeira estadunidense. No início do filme, as principais cores dos trajes dos personagens são similares às das vestimentas usadas pelos personagens Zorro e Tonto da série de televisão *O Cavaleiro Solitário*, popular nos Estados Unidos durante a década de 1950⁵⁶.

O comportamento ensimesmado e calado de Ennis, que se apresenta inicialmente apenas pelo primeiro nome, enquanto se distrai com o relógio entregue a ele por Aguirre⁵⁷, e sua precária situação familiar e financeira colaboram para que, neste momento, ele ocupe o lugar do índio. Ser encarregado do acampamento e da comida, enquanto Jack cuida das ovelhas, também. O jeito mandão e resmungão com que Jack às vezes o trata desde a manhã seguinte à contratação reitera esta proposição. Assim, estas referências introduzem os personagens em um determinado imaginário,

proposta de emenda constitucional, intitulada *Federal Marriage Amendment*, que havia sido proposta no âmbito do Congresso Nacional. A proposta buscava definir, no âmbito federal, o casamento civil como sendo exclusivamente heterossexual, e autorizar que, no âmbito dos estados, fossem eventualmente aprovadas leis de união civil que regulassem uniões entre pessoas de mesmo “sexo”. Membros do Partido Democrata acusaram Bush de apelar ao conservadorismo do país com fins eleitoreiros e a discussão reelaborou-se em termos de polarização partidária, apesar do presidente democrata Bill Clinton ter sancionado, em 1996, a lei conhecida como *Defense of Marriage Act* (DOMA), a partir da qual estabeleceu-se que apenas casamentos heterossexuais eram reconhecidos em nível federal e que casamentos entre pessoas de mesmo “sexo” eram válidos apenas nos estados em que haviam sido celebrados (Cf. CNN. *Bush calls for ban on same-sex marriages*, 25 de fevereiro de 2004. Disponível via URL em: <http://edition.cnn.com/2004/ALLPOLITICS/02/24/elec04.prez.bush.marriage/>; acessado em 25 de abril de 2016). A DOMA foi julgada inconstitucional pela Suprema Corte em 2013. O casamento igualitário foi legalizado nos Estados Unidos, também por meio de decisão da Suprema Corte, em 26 de junho de 2015.

⁵⁶ *The Lone Ranger*, no original, foi produzida pela ABC entre 1949 e 1957. A proposição de que Zorro é solitário, apesar da companhia constante de Tonto, sugere como, já na década de 1950, a relação de codependência entre homem branco e índio havia sido reelaborada em termos de distância e solidão, diferente do que acontecia nas histórias do fim do século dezenove e nos primeiros westerns produzidos no país que construíam, ao contrário, o vínculo entre colonizador e colonizado como sendo de intensa aproximação.

⁵⁷ A posterior revelação de que Ennis carrega um sobrenome latino poderia sugerir que ocupa uma posição subordinada em relação a Jack em virtude de sua origem (o que, no western, não era raro na caracterização de mexicanos, tal como acontece em *Como nasce um bravo*). No entanto, esta proposição é relativizada pelo lugar ocupado por Aguirre, cujo sobrenome remete a um dos primeiros colonizadores da América espanhola, Lope de Aguirre.

aproximando-os da estrutura presente em muitas outras histórias de caubóis, em que o índio aparece como um personagem sem posses, cujo lugar no mundo lhe fora tomado e que, não raro, assume funções de cuidado. A partir do momento em que passam a conviver, estas referências vão sendo problematizadas pelo filme, os lugares por vezes se intercambiam, mas não são inteiramente desconstruídos. Isto pode dar-se porque Ennis é, no final das contas, branco, e não são mais as relações entre brancos e índios que estão em questão como estiveram outrora, mas também porque na construção dos vínculos de amizade e dos desafios típicos do western, as fronteiras que distinguem branco e índio são tensionadas. Subjacente à amizade entre branco e índio encontrava-se a possibilidade de miscigenação entre branco e índia, do estabelecimento de um vínculo entre homens por intermédio do corpo de mulheres nativas e do consequente apagamento da diferença colonial pela prática sexual. Entretanto, dado que a miscigenação desde tempos coloniais foi interdita nos Estados Unidos, tal transferência erótica não podia ser levada a termo, sendo com frequência convertida em fantasma pelo western. Nestas histórias, o fantasma da miscigenação rondou tanto a figura do bom (amigo) selvagem, como pode ser visto em *Josey Wales – O Fora da Lei*, quanto à do mau (inimigo) selvagem, tal qual aparece em *A Desaparecida* (*The Searchers*, John Ford, 1956). Já o que *Brokeback Mountain* coloca em questão é a ideia, construída durante o século vinte, de que esta relação “benfazeja” de codependência em um ambiente hostil, em torno da qual um ideário de masculinidade estadunidense se constituiu, era destituída de desejo e o era, simplesmente, porque a masculinidade que se tornou hegemônica⁵⁸ implica, *exclusivamente*, na prática da heterossexualidade. Segundo Bronski, neste ponto reside o

paradoxo central da masculinidade dos EUA. A masculinidade foi cada vez mais sendo definida pela presença do desejo e de relacionamentos heterossexuais, ao mesmo tempo em que também é definida pela participação em um mundo homosocial exclusivamente masculino que tem o potencial para a interação sexual. Este paradoxo é afirmado pela ideia que homens são mais livres fora da presença “civilizatória” das mulheres, que exigem que se comportem de acordo com padrões sociais artificiais. A “civilização”, que com frequência assumiu o significado de lar e família, é contrastada com a “natureza selvagem”, que se torna um refúgio masculino⁵⁹.

Desse modo, em *Brokeback Mountain*, a questão desloca-se da interdição da miscigenação para a interdição do desejo homosocial presente nas relações entre

⁵⁸ Cf. Connell, R. W. [Raewyn], *Gender and Power*, op. cit., p. 186.

⁵⁹ Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 44.

colonizador e colonizado. Desejo este que, como mostra o filme, bem podia subverter os lugares simbólicos ocupados pelo índio e pelo homem branco.

Para além disso, é importante perceber o caráter sexual que perpassa a construção do homem “natural” que é o índio e da “natureza selvagem” que torna-se o refúgio do homem branco no western. Segundo Bronski, na imaginação colonial e europeia, “natural” referia-se a um desejo e a uma sexualidade que o homem branco supostamente não tinha ou reprimia. “Esta ideia de que pessoas não-brancas possuem uma sexualidade ‘natural’ ou desinibida (...) é inerentemente racista”⁶⁰, diz o autor. Contudo, não se trata apenas disso, ou seja, da construção da diferença colonial pela contínua e indissociável produção da raça e da sexualidade do branco como efeito da produção dos povos nativos. No western, encontrar refúgio *na* “natureza selvagem”, parece-me, é encontrar refúgio *para a* “natureza selvagem” do homem branco, um lugar onde, de fato, ele pode apartar-se da lei. Neste sentido, o caubói emerge como modelo de masculinidade hegemônica não simplesmente porque é forte, frio e agressivo, mas porque ele encontra no *remoto*, epítome da privatização e da invisibilização de seu desejo homosocial, um lugar para a sua realização. O western, assim, torna-se um *locus* significativo para a negociação e para a elaboração simbólica dos novos contornos do espectro de vínculos homosociais masculinos sob o regime heterossexual porque propõe, ao mesmo tempo em que simboliza, o *armário*.

⁶⁰ Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 25.

Na manhã seguinte, Jack e Ennis conduzem o rebanho de Aguirre para o loteamento na Montanha Brokeback. Acordes de violão são ouvidos durante a viagem, em que planos gerais das montanhas e vales intercalam-se com imagens dos homens conduzindo as ovelhas a cavalo por riachos, montanha acima e montanha abaixo, até a chegada à área de pastoreio. A paisagem vista durante o caminho impressiona pela sua grandeza e vastidão. Apesar do trabalho árduo, o ritmo lento da música sugere tranquilidade e harmonia. Os dois homens parecem, assim, integrados à natureza, desaparecendo em meio às ovelhas que atravessam a paisagem.

Ao chegarem, os dois montam o acampamento principal. Os homens trabalham em conjunto, mas em silêncio. Ao entardecer, Jack se dirige à área de pastoreio, onde passa a noite. Proibido por Aguirre de acender uma fogueira para não chamar a atenção da Guarda Florestal, ele observa, fumando um cigarro, o pequeno e distante ponto de luz que vem do acampamento principal. Na manhã seguinte, ao encontrar-se com Ennis para o café da manhã, ele reclama das condições de trabalho, declarando não ver a hora de comprar seu próprio rancho, sugerindo que gostaria de viver como lhe conviesse, sem ter de obedecer a ordens arbitrárias como as de Aguirre. Na curta conversa que se estabelece entre os dois, Ennis conta a Jack que também está guardando dinheiro para comprar um lugar para morar, já que pretende casar-se com Alma quando o trabalho na montanha acabar. A informação de que o caubói se casaria em breve não surpreende Jack. Ao que tudo indica, o comprometimento com a homossexualidade não perturba as relações que se estabelecem entre os caubóis naquele espaço.

Nestes primeiros dias de trabalho, os dois passam pouco tempo juntos, encontrando-se apenas para as refeições. As diferentes atribuições fazem com que passem pelas dificuldades colocadas pelo ambiente separadamente. Neste momento, a destreza de Jack como caubói é colocada em dúvida. Além das dificuldades com a égua arredia, sua pontaria não é das melhores, e ele não consegue matar o coioete que ronda o rebanho. Já Ennis, responsável por buscar mantimentos uma vez por semana, depara-se com um urso no caminho de volta ao acampamento. O animal assusta seu cavalo e ele é derrubado da sela, ferindo a testa ao cair no chão. A reação do cavalo assusta as mulas de carga e os animais fogem do urso em disparada. Ennis não consegue contê-los e toda a comida da semana é perdida. Ao voltar ao acampamento no fim do dia, Jack o encontra vazio.

Ennis só consegue regressar à noite. Jack recebe-o com as reclamações costumeiras, mas logo muda de atitude ao saber do que acontecera e ao ver Ennis

machucado, mostrando preocupação ao tentar limpar seu ferimento. O ocorrido com o urso os deixara com pouca comida e Jack propõe matar uma das ovelhas de Aguirre para se alimentarem durante a semana. Ennis se nega, dizendo que prefere comer feijões a arriscar-se com Aguirre, mas Jack insiste⁶¹. Os desafios impostos pelo ambiente os aproximam, uma vez que é pela mediação do espaço que a figura do caubói e de sua parceria são construídas pelo filme.

O estabelecimento do vínculo de parceria entre os dois homens é proposto pela sequência que os mostra, unidos em um só plano, prontos para abater sua presa. Como Jack não é bom atirador, é Ennis quem aparece armado de espingarda, pouco antes de disparar o tiro certo que legitima sua construção como caubói. Ao invés de matar uma das ovelhas do patrão, o animal que é visto tombar logo após o tiro é um alce, o que sugere que os dois homens chegaram a um meio termo para resolver o problema da falta de comida, preferindo assumir o risco de serem pegos caçando pela Guarda Florestal ao invés de se alimentarem de uma das ovelhas do rebanho do patrão. Assim, a desigualdade que inicialmente marcava o relacionamento dos dois e que era reiterada pelo jeito mandão com que Jack tratava Ennis é relativizada.

A partir de então, as funções dos dois se invertem. Ennis se oferece para ficar junto das ovelhas e Jack passa a cuidar do acampamento. A aproximação dos caubóis faz com que seu relacionamento deixe de ser marcado pelo silêncio. Eles aparecem com

⁶¹ Jack já vinha reclamando dos feijões. Para tentar agradá-lo, Ennis pedira ao funcionário de Aguirre responsável por entregar-lhes os mantimentos que trouxesse latas de sopa na semana seguinte, apesar de antes ter recebido a recomendação de não fazê-lo, já que as latas eram difíceis de carregar.

mais frequência ao redor da fogueira, conversando e bebendo uísque⁶². Ennis passa a contar-lhe detalhes de sua história e Jack logo se dá conta de que o comportamento do parceiro para com ele mudara. Depois de duas semanas na Montanha Brokeback haviam se tornado amigos. A partir deste momento, os dois são vistos sempre juntos, cavalgando em meio ao rebanho, cortando lenha, brincando ou tirando sarro um do outro no acampamento principal.

A primeira alusão à presença do desejo na relação entre caubóis aparece em uma dessas conversas ao redor da fogueira. Jack, com um jeito jocoso, canta um hino sobre o dia do juízo final. Passando-lhe a garrafa de uísque, Ennis, em tom irônico, o elogia, e Jack declara que sua mãe era pentecostal. Ennis lhe pergunta o que isso significava, já que seus pais eram metodistas. Jack diz não saber, que a mãe nunca lhe explicara, mas que achava que significava que quando o mundo acabasse, homens *como eles* iriam para o inferno. Ennis reage imediatamente, declarando: “Fale por você mesmo. Você pode ser um pecador, mas eu ainda não tive a oportunidade”. Ennis olha provocativamente para Jack, que se contenta em devolver-lhe a garrafa com um grunhido.

Os dois continuam bebendo, adormecendo em frente da fogueira. Ennis desperta ainda bêbado, e apesar de fazer menção de voltar para junto do rebanho, sem conseguir levantar-se, decide dormir ali mesmo, dizendo que já era tarde para voltar à área de pastoreio. Jack sugere que vá dormir dentro da tenda, pois congelaria depois que a fogueira se apagasse, mas Ennis recusa a oferta do amigo. A ideia de dormir ao lado de Jack parece perturbá-lo e seu desconforto remete a um tipo de temor, como se dormir ao lado de outro homem fosse perigoso ou inadequado. Jack lhe entrega um cobertor e vai dormir na barraca.

Ao escutar Ennis gemer de frio durante a noite, Jack ordena-o que venha para dentro da barraca. O amigo deita-se ao seu lado. A lua cheia está alta no céu quando Jack pega a mão de Ennis de modo a fazê-la tocar seu pênis, puxando todo o corpo do amigo para junto do seu. Ennis acorda assustado. Ao desvencilhar-se de Jack, Ennis ajoelha-se no fundo – não muito distante – da barraca. Jack mantém-se próximo, agarrando-se à jaqueta do amigo, enquanto começa a tirar a sua própria. Finalmente, Ennis teria oportunidade de “pecar”.

⁶² De acordo com Packard, desde as primeiras histórias de caubóis, é em torno da fogueira que se dá a aproximação destes homens, pois era nestas situações que seu silêncio típico era quebrado pelo relato de histórias pessoais, não raro, sobre seu fracasso com as mulheres (cf. Packard, Chris, *Queer Cowboys*, op. cit., p. 7).

Os tons de azul e ocre das vestimentas dos dois homens tomam novamente a tela preenchida de desejo, sugerindo o vínculo destes caubóis com aqueles do passado. O terceiro elemento em torno da figura do caubói que o filme revisita, o desejo contido nas relações de amizade entre homens durante a tomada do oeste dos Estados Unidos, assim se anuncia.

Jack o olha intensamente, aproximando seu rosto do de Ennis, que reage novamente, perguntando, com a voz embargada, o que o amigo estava fazendo. Em um misto de recusa e vontade, eles se agarram aos colarinhos um do outro. A recusa transforma-se rapidamente em afago e eles se tocam os cabelos. Jack desabotoa a calça e Ennis o põe de joelhos rapidamente. Com a respiração ofegante, completamente rendido ao desejo que compartilham, ele desabotoa a própria calça, abaixa a de Jack, cospe na mão, levando-a em seguida ao ânus de Jack para, então, penetrá-lo. A agressividade presente na tensão sexual que existia entre os dois homens persiste durante a relação sexual. Ennis segura Jack pela camisa, movimentando-se com força e intensidade; Jack soca o chão, aguentando a dor sem reclamar. Eles não dizem uma palavra, mas sabem exatamente o que fazer. Este não aparece como sendo um momento de descoberta, mas sim de realização de um desejo que já estava presente e que fora se intensificando com a convivência. A agressividade presente na maneira como se dá a relação sexual mantém suas masculinidades intactas. Não há na relação sexual entre Jack e Ennis qualquer efeminação. A questão da “inversão”, assim, não se coloca em *Brokeback Mountain* nestes termos, mas alude aos lugares ocupados pelo colonizador e pelo colonizado de tempos remotos, de modo que o desejo aparece, então, completamente circunscrito ao universo da masculinidade. A referência aos lugares que ocupavam, no entanto, sugere audaciosamente que, nas relações estabelecidas entre colonizador e colonizado, quem “submetia” era o índio.

Apesar da intensidade proposta por essa sequência, quase nada se mostra dos corpos dos caubóis. Estes permanecem quase que inteiramente vestidos. A relação sexual em si dura poucos segundos e não há sugestão de orgasmo. Dessa maneira, o que se valoriza na sequência é um desejo erótico viril, intenso e irrefreável.

Ao acordar ao lado de Jack na manhã seguinte, Ennis volta a ensimesmar-se. O que acontecera lhe perturba. Jack o encontra carregando a espingarda ao lado de seu cavalo, pronto para deixar o acampamento. Jack imediatamente percebe o distanciamento de Ennis, mas lhe diz, com a feição entristecida e preocupada, que o veria na hora do jantar. Sem dizer palavra, Ennis vai embora. A música que o

acompanha durante o trajeto para a área do pastoreio assume um tom sombrio pela primeira vez no filme. A câmera posicionada de baixo para cima deixa ver Ennis cavalgar sobre rochas montanha acima, em um quadro desolado, cujo fundo é preenchido por nuvens negras, fazendo com que a paisagem aluda ao seu conflito interior. Ao aproximar-se do rebanho, ele percebe que uma ovelha fora morta durante a noite. Entregar-se aos prazeres da bebida e do sexo o fizeram falhar no cumprimento do seu dever de caubói, fazendo-o sentir-se culpado. A situação saíra de seu controle. Em um ambiente como aquele, qualquer deslize pode levar a graves consequências. Além disso, a sequência propõe a influência da moralidade protestante, já referida por ambos na conversa ao redor da fogueira, sobre como Ennis interpreta os acontecimentos da noite anterior. Isto se dá, em primeiro lugar, em relação à bebida. Como aponta Howard Becker, durante a história dos Estados Unidos houve várias tentativas de repressão ao uso de álcool e de outras drogas, legitimadas parcialmente pelo valor protestante a partir do qual se afirma que o sujeito “deveria exercer completa responsabilidade pelo que faz e pelo que lhe acontece; nunca deveria fazer nada que pudesse causar perda de autocontrole”⁶³, inclusive sobre seu corpo. Em segundo lugar, em relação ao ato sexual em si mesmo. Como mostra Katz, ainda que de formas diferentes, tanto sob o regime sexual colonial quanto sob o regime sexual vitoriano, as normas que regulavam o dispêndio de energia sexual, tida como preciosa e limitada, estabelecia que esta não deveria ser desperdiçada em prazeres libidinais não-legitimamente-(re)produtivos, de modo que o autocontrole deveria ser exercido para evitar seu desperdício⁶⁴. Deste modo, Ennis interpreta sua relação sexual com Jack como uma dupla perda de autocontrole, cujas consequências manifestam-se sobre sua capacidade de cumprir com seus deveres como caubói. Entretanto, somando-se a maneira como Ennis inicialmente se recusara a dormir com Jack na noite anterior com os acontecimentos mostrados nas sequências que mostram o reencontro dos dois personagens, é possível perceber que, para Ennis, sua própria masculinidade havia sido colocada em jogo.

Ao ir ao encontro de Jack no fim do dia, Ennis lhe diz que o que acontecera não voltaria a se repetir. O diálogo entre o dois é interessante, pois Jack lhe diz que o que se passara não dizia respeito a mais ninguém, apenas aos dois. Ennis, então, afirma: “Você sabe que não sou bicha”, ao que Jack lhe responde: “Nem eu”. Só neste momento a

⁶³ Becker, Howard S. *Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p. 142.

⁶⁴ Cf. Katz, Jonathan Ned, *The Invention of Heterosexuality*, op. cit., pp. 33-55.

música sombria que se fizera presente desde o momento em que Ennis acordara suaviza-se. À noite, de volta ao acampamento, Ennis aparece cabisbaixo em frente à fogueira pouco antes de voltar seu olhar para Jack, que se despia no interior da tenda para ir se deitar. Diferente da noite anterior, mais que temor Ennis parece sentir-se inseguro ao dirigir-se à barraca. Ao perceber a aproximação de Ennis, Jack senta-se para receber o amigo que novamente se ajoelha à sua frente. Jack afaga-lhe o braço, encorajando-o, ao mesmo tempo em que seu olhar entristecido busca o olhar relutante de Ennis. Jack, então, acaricia seus cabelos, segura o rosto do amigo e beija-lhe os lábios delicadamente, mas com firmeza, deixando claro que o queria. Ennis corresponde sem que, no entanto, sua feição se suavize. Ao dizer a Ennis um sucinto e quase inaudível “tudo bem”, Jack sugere não só que compreendia o que se passava com Ennis, o misto de desejo, dor e insegurança que o tomava, mas também que não havia nada de errado com o desejo que sentiam um pelo outro. Ennis entrega-se aos braços de Jack, repousando a cabeça sobre seu peito de modo a deixar-se momentaneamente consolar pelo amigo. Suas mãos passam, então, a buscar o rosto e o corpo de Jack, puxando-o com força para junto de si. Ao perceber que Ennis se rendera, Jack vira-se sobre ele para beijá-lo ardentemente. O vínculo entre os dois amigos, assim, se consolida.

“You know I ain’t queer” é o que Ennis havia dito a Jack. Ainda que tenha traduzido *queer* aqui por bicha, não há equivalente em português para o conteúdo pejorativo que a palavra tinha então. Com a emergência do que se convencionou chamar teoria queer, houve várias tentativas de tradução do termo para o português, sem que nenhuma delas alcançasse um consenso. Na literatura sobre o tema, costuma-se indicar que *queer* aproxima-se da ideia de estranho⁶⁵. Na minha interpretação, *queer* é intraduzível porque designa o Outro e, como tal, não tem um significado único, pois é relacional. Neste caso específico, então, *queer* remete ao Outro do masculino viril a que remete a figura do caubói, ou seja, ao efeminado. O engajamento dos dois personagens com a masculinidade típica do caubói colabora, assim, para a circunscrição de seu desejo um pelo outro às fronteiras de uma masculinidade viril e, portanto, sob controle; uma construção que, se não era de todo incomum no cinema do período, seguramente não era hegemônica. No entanto, se é por intermédio desta circunscrição que o filme tanto propõe um alargamento dos limites do que se entendia como homossexualidade masculina, desvinculando-a da efeminação (e de uma sexualidade que se propõe como

⁶⁵ Cf. Pereira, Pedro Paulo Gomes. Queer nos Trópicos. *Contemporânea*, Vol. 2, No. 2, 2012, p. 389.

fora de controle), quanto dá visibilidade ao contínuo entre socialidade e desejo presente na relação entre os dois homens, a maneira como Ennis reage à descoberta de seu desejo por Jack e a forma apaziguadora⁶⁶ com que o filme constrói a sequência em que ambos afirmam não serem “bichas” propõe a problemática mediação do pânico homossexual masculino na construção da história do relacionamento dos dois caubóis.

Ao debater os achados de Alan Bray sobre como se iniciou o processo de secularização da homofobia na Inglaterra por meio da perseguição às *molly-houses*⁶⁷, Sedgwick chama atenção para que a emergência do homossexual como categoria descritiva de um tipo de experiência não apenas estabeleceu os contornos pelos quais se oprimiria uma “minoría”, mas fez com que “uma nova e imensamente potente ferramenta tornasse-se disponível para a manipulação de toda forma de poder que era refratada”⁶⁸ pelo dispositivo de gênero.

Não sendo criada por nenhum agente da sociedade [em particular], esta ferramenta – a habilidade de estabelecer limites proscritivos e descritivos às formas de desejo homosocial masculino – tornou-se objeto de disputas entre aqueles que desejaram governá-la, assim como um implemento de opressão contra aqueles cujas práticas, em um dado momento, ela proscovia. O que o moderno estilo europeu de homofobia delineia é, então, um espaço, e talvez um mecanismo, de dominação⁶⁹

“sinedóquico” e “terrorista”, uma vez que é pela aleatoriedade e imprevisibilidade da violência praticada contra alguns que se alcança uma influência desproporcional sobre os vínculos masculinos de todos⁷⁰. Deste modo, segundo a autora,

para a elaboração de um poder secular sobre os vínculos masculinos, então, fez sentido que as perseguições às *molly-houses* fossem de natureza similar ao pogrom, que homens que se distinguiam como homossexuais não soubessem se deveriam ou não esperar serem objeto de uma violência legal. Porém, uma estratégia de resposta mais sutil, complementar a esta, foi mobilizada para consolidar o controle sobre os vínculos de homens que não eram parte de uma subcultura homossexual distinta. Não apenas homens homossexuais deveriam ser incapazes de determinar se seriam objeto de uma violência homofóbica “aleatória”, mas nenhum homem deveria ser capaz de determinar que ele não é (que seus vínculos não são) homossexual.

⁶⁶ Especialmente pela mudança no tom da trilha sonora que acompanha a sequência.

⁶⁷ *Molly-houses* é como foram denominados os lugares de encontro utilizados por homens que se relacionavam sexualmente com outros homens, a partir da transição do século dezessete para o século dezoito, que se situavam em Londres e em seus arredores. Sua importância é geralmente atribuída à articulação de uma primeira “aparição, na Inglaterra, de uma cultura homossexual separada e de uma identidade homossexual distinta” (Bray, Alan. *Homosexuality in Renaissance England*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1995, p. 114).

⁶⁸ Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 87.

⁶⁹ Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 87.

⁷⁰ Cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 88.

Desta maneira, um esforço relativamente pequeno de coação física ou legal rege grandes âmbitos de comportamento e filiação⁷¹

como um efeito residual do terror que, ao ser convertido em uma espécie de “chantagem” realizada em torno de um “*segredo*” aberto, guardado em um *armário de vidro*, colabora, juntamente com as demais sanções públicas e seculares à homossexualidade, para o relativo apagamento do potencial erótico presente nas relações entre os homens e para a corporificação compulsiva e compulsória das normas e do desejo heterossexuais⁷². Assim, o chamado pânico homossexual torna-se a forma mais privada e psicologizada pela qual os homens que não se identificam como homossexuais “experimentam sua vulnerabilidade à pressão social da chantagem homofóbica”⁷³. É exatamente a este pânico que a reação de Ennis à descoberta de seu desejo por Jack remete, ou seja, ao pavor de posicionar-se e/ou ser posicionado no lado homossexual do espectro dos vínculos masculinos tal qual configurado pelo regime heterossexual, assim como é também este pânico que “você sabe que não sou bicha” pode, *potencialmente*, mobilizar e apaziguar em um espectador que é posicionado, pelo filme, de frente a este *armário de vidro*. Percebê-lo ou não, problematizá-lo como forma de dominação ou não, não depende propriamente do filme e nem do tipo de experiência que se vê na tela, mas sim da relação diferencial que se estabelece entre cinema, real e espectador; relação esta que se caracteriza como uma forma de experimentação em si mesma e que provoca, como proposto por Paulo Menezes, uma reação e uma tomada de posição em relação aos valores que mobiliza e estimula durante a experiência cinematográfica⁷⁴.

Neste sentido, o diálogo torna-se especialmente significativo, pois remete à desvinculação entre este desejo e estas práticas eróticas e um tipo de subjetividade, uma identificação de si enquanto homossexual. Michel Foucault trata disto quando discute a gestão médica-pedagógica dos prazeres que se deu a partir do século dezanove. Para ele, a incorporação das “perversões” no discurso sobre as sexualidades deu-se concomitantemente com uma nova maneira de *especificar*, ou definir, como diria Sedgwick, os sujeitos. Deste modo, no discurso médico-pedagógico sobre as sexualidades, o significado das práticas sexuais transformou-se profundamente, pois é a partir delas que os sujeitos passam a ser *classificados e identificados*:

⁷¹ Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., pp. 88-89; grifos meus.

⁷² Cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 89; _____, *Epistemology of the Closet*, op. cit., pp. 164-165, p. 186 e p. 208.

⁷³ Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men*, op. cit., p. 89.

⁷⁴ Cf. Menezes, Paulo, O Cinema Documental como “Representificação”, op. cit., pp. 44-45.

o homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. *Nada daquilo que é*, no fim das contas, *escapa à sua sexualidade*. Ela está presente nele todo: *subjacente a todas as suas condutas*, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é *um segredo que se trai sempre*. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual[,] porém como *natureza singular*. (...) O sodomita era um reincidente, agora *o homossexual é uma espécie*. (...) A mecânica do poder que ardorosamente persegue todo esse despropósito só pretende suprimi-lo atribuindo-lhe *uma realidade analítica, visível e permanente*: encrava-os nos corpos, introdu-lo nas condutas, torna-o *princípio de classificação e inteligibilidade* e o constitui em razão de ser e ordem natural da desordem⁷⁵,

de modo que o que se busca não é a exclusão das “perversões”, mas seu controle social. De acordo com Foucault, “trata-se, através de sua disseminação, de semeá-las no real e de incorporá-las ao indivíduo”⁷⁶.

Assim, esta transformação de significados implica não apenas que o desejo por alguém do mesmo “sexo” e algumas práticas eróticas que a este desejo são associadas passam a dizer o que se é, mas também um diferente processo de subjetivação daqueles que são definidos, classificados e identificados como homossexuais, passando a perceberem-se a si mesmos como tais (e por algum tempo, e ainda em alguns lugares, como “perversos”). Isto, entretanto, não acontece como resultado imediato do discurso ou mesmo das práticas de controle tratadas por Sedgwick e por Foucault. Neste sentido, se Westphal começou a construir algo novo no fim do século dezenove foi um discurso sobre a subjetividade homossexual. A ressignificação incorporada deste discurso e a reação às práticas de controle a ele atreladas pelo sujeito é, a meu ver, um processo ainda em curso, mediado, desde o final da década de 1960, por processos políticos contraditórios de formação e resistência às identidades gays, inclusive no que tange à presença do pânico homossexual. Como discutido na análise de *Minha vida em cor-de-rosa*, o engajamento em práticas eróticas com pessoas do mesmo “sexo”, como sugere Raewyn Connell, não necessariamente resulta na adoção de uma identidade gay por parte do sujeito, uma vez que,

historicamente, a relação entre as masculinidades hegemônica e homossexual envolveu a criminalização do sexo entre homens, assim como a intimidação e a violência fora da ordem legal. (...) A masculinidade heterossexual, então, é encontrada na forma de relações cotidianas com homens heterossexuais, tendo como pano de fundo

⁷⁵ Foucault, Michel, *História da Sexualidade I*, op. cit., pp. 43-44; grifos meus.

⁷⁶ Foucault, Michel, *História da Sexualidade I*, op. cit., p. 44.

frequente a ameaça. Cautela, exposição controlada e voltar-se para uma rede [de sociabilidade] gay são respostas comuns. (...) A masculinidade hegemônica goza de autoridade social, que não é fácil de ser abertamente contestada. Um dos efeitos da hegemonia é moldar as percepções sobre a homossexualidade masculina⁷⁷ [gayness]. (...) A escolha de um homem como objeto sexual não é apenas a escolha de um-corpo-com-pênis, é a escolha por uma masculinidade-corporificada. Os significados culturais da masculinidade são, geralmente, parte do pacote⁷⁸,

já que, a partir deste ponto de vista, o desejo homossexual masculino também expressa um desejo por um lugar socialmente valorizado. Neste sentido, a homossexualidade masculina diz muito mais a respeito das relações entre masculinidades do que a associação entre homossexualidade masculina e efeminação do masculino deixa antever. De acordo com Packard, “quando um caubói deseja seu parceiro, ele deseja a si mesmo, desestabilizando o que é dado nas construções do desejo enraizadas em oposições entre masculino/feminino”⁷⁹.

Além disso, o diálogo é significativo também pelo momento histórico a que remete, pré-Stonewall. De acordo com Bronski, nos Estados Unidos, as duas décadas seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial podem ser caracterizadas como um período de pânico cultural em relação à homossexualidade⁸⁰, uma vez que o pânico homossexual alastra-se pela sociedade. A partir dos estudos de Alfred C. Kinsey e seus colaboradores sobre as sexualidades masculina e feminina, publicados em 1948 e 1953 respectivamente⁸¹, disseminou-se, nos Estados Unidos, a percepção de que homossexuais estavam por toda parte, ainda que não pudessem ser vistos⁸². Isto se deu já com a divulgação dos resultados do primeiro relatório, pois segundo Bronski,

como os Estados Unidos tentavam reajustar-se a um claro paradigma heterossexual [⁸³] depois da Segunda Guerra Mundial, estadunidenses espantaram-se com os achados de Kinsey sobre a homossexualidade.

⁷⁷ Que, como discutido no capítulo anterior, geralmente perpassam a ideia de uma efeminação do masculino.

⁷⁸ Connell, R. W. [Raewyn], *Masculinities*, op. cit., pp. 154-155, p. 156.

⁷⁹ Packard, Chris, *Queer Cowboys*, op. cit., p. 9.

⁸⁰ Cf. Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 185.

⁸¹ Conhecidos como Relatórios Kinsey, são eles: Kinsey, Alfred C.; Pomeroy, Wardell B.; Martin, Clyde E. *Sexual Behavior in the Human Male*. Filadélfia: W. B. Saunders, 1948, e; Kinsey, Alfred C.; Pomeroy, Wardell B.; Martin, Clyde E.; Gebhard, Paul H. *Sexual Behavior in the Human Female*. Filadélfia: W. B. Saunders, 1953.

⁸² Cf. Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 178.

⁸³ Um paradigma notadamente europeu, uma vez que nos Estados Unidos, como visto, a heterossexualidade possuía, apenas duas décadas antes, um significado distinto do que o por ele formulado. Se a construção da heterossexualidade como “perversão” estrutura-se pela homofobia, já que expressa uma condenação daqueles que se relacionavam com ambos os “sexos”, no entanto, ela parece falar muito mais sobre como o espectro dos vínculos homosociais vitorianos tornava-se cada vez mais problemático na transição para o século vinte. Que os resultados do Relatório Kinsey apontem para a relativa indissolução desse espectro em meados do século sem que qualquer referência ao passado seja

O Relatório Kinsey foi uma sensação midiática, motivo de piada em canções populares, peças da Broadway e programas de televisão. A imprensa de massa dele extraiu, cuidadosa e precisamente, algumas estatísticas notáveis: 37% de todos os homens haviam tido alguma forma de contato homossexual entre a adolescência e a maturidade; 50% dos homens solteiros até a idade dos 35 anos tiveram experiências homossexuais que os levaram ao orgasmo; 10% dos homens foram mais ou menos exclusivamente homossexuais por, pelo menos três anos, entre as idades de 16 e 55 anos; 4% dos homens eram exclusivamente homossexuais durante toda a vida.

(...) No jeito antigo de pensar, o “invertido” era imediatamente identificável pelo seu caráter efeminado; mas neste novo, o homossexual escondido poderia estar à espreita em qualquer lugar, em qualquer homem. E ele era uma ameaça direta à heterossexualidade⁸⁴.

Nas décadas que se seguiram à Segunda Grande Guerra, a homofobia secularizou-se por meio da psicologia e da perseguição policial, ao mesmo tempo em que os primeiros grupos homófilos surgiram nas grandes cidades dos Estados Unidos⁸⁵. Bronski fala da construção de uma pervasiva subcultura gay nos Estados Unidos da época e de sua influência na construção do movimento *beat*, sua presença no *rock and roll* e na construção da delinquência juvenil pelas ciências sociais, das disputas com a psicologia, da complexa inter-relação entre ativismo gay e outros movimentos sociais; contrários à guerra do Vietnã, a favor da luta antissegregacionista dos negros, contraditórios em relação ao feminismo e suas vertentes. Um quadro complexo de disputas acirradas, permeada por perdas e ganhos, avanços e retrocessos⁸⁶ que, sem dúvida, faz-se presente no filme como um pano de fundo relativamente invisível durante os vinte anos de relacionamento entre Ennis e Jack, mas de todo modo distante do mundo construído para a ação de seus personagens. Em Wyoming, assim como no Texas, ainda que com menor ênfase, a pílula anticoncepcional parece ter demorado muito a chegar, o significado do termo *queer* parece nunca ter sido subvertido e a AIDS nunca se configurou como espectro. Enquanto algumas das transformações da época fazem-se visíveis principalmente pela atuação dos personagens femininos do filme, Stonewall – como símbolo que se tornou das transformações sociais relativas às homossexualidades nos Estados Unidos – nunca conseguiu atravessar aquelas montanhas. Ali, as práticas homofóbicas destacam-se como estratégia de controle

feita aponta para o efeito naturalizador da história que a constituição da homossexualidade como “segredo” aberto teve no regime heterossexual.

⁸⁴ Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 178 e p. 179.

⁸⁵ Cf. Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 179.

⁸⁶ A este respeito ver: Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., especialmente capítulos nove e dez.

disciplinar daqueles que se deixam ver, intencionalmente ou não, por heterossexuais⁸⁷, ainda que a “perturbadora” presença do desejo nas relações entre os caubóis só pareça surpreender Alma.

Isto fica visível quando Aguirre, ao subir a montanha para avisar Jack sobre a doença de um tio, flagra os dois homens se engalfinhando no acampamento. O patrão não parece ter dificuldades em perceber ao que a brincadeira dos caubóis remetia. Ele notadamente não gosta do que vê, mas nem por isso faz escândalo ou reage violentamente, parecendo estar disposto a deixar os caubóis seguirem com seu trabalho durante o verão⁸⁸. Entretanto, o tempo começa a mudar e Aguirre usa a chegada de uma tempestade como desculpa para trazer o rebanho de volta a Signal antes do tempo acordado. Como suas ovelhas tinham se misturado às de outro rebanho por causa de uma tempestade de granizo e Ennis e Jack tinham tido grande dificuldade em identificar quais delas pertenciam ao patrão, ao perceber que parte do rebanho não lhe pertencia e que outra parte havia sido perdida, Aguirre sugere que não voltaria a contratá-los.

O súbito retorno pega Ennis desprevenido. Sua reação inicial ao chegar ao acampamento e ver Jack desmontando e guardando tudo é de irritação, tanto com o fato do trabalho acabar um mês antes, quanto com a oferta de empréstimo feita por Jack. Contudo, é a separação de Jack que o aflige. Deixar a montanha significa casar-se com Alma, constituir família, fingir que nada entre os dois acontecera. Ele mais uma vez se retrai. Pensativo, ele é visto sentado em um morro, onde Jack vai buscá-lo para retornarem a Signal.

Ennis se levanta e Jack inicia uma nova brincadeira, laçando-o e derrubando-o no chão. Ennis, contudo, ao ser tomado por uma nova onda de pânico, reage com violência. A dor da separação faz com que se volte contra aquele que não queria deixar, pois naquele momento Jack encarna o que deixaria para trás. Com Ennis descontrolado,

⁸⁷ Tal qual acontece em *The Laramie Project*.

⁸⁸ Aguirre propositalmente espera até que Jack esteja sozinho no acampamento para ir ter com ele, o que sugere que ficara observando os dois caubóis por um tempo muito maior do que o da brincadeira em si. O foco da sequência na brincadeira é interessante, pois ajuda a elucidar no que consiste o tal golpe de vista de que fala Sedgwick, já que o início da sequência não mostra nada muito diferente do que acontecia entre os dois homens antes de se relacionarem sexualmente. Além disso, a forma como Aguirre reage neste momento também ajuda a compreender o caráter de “segredo” aberto atribuído ao desejo homossexual masculino no regime heterossexual, pois não se trata de desconhecimento, mas de um conhecimento que é reiteradamente negado, principalmente quando o que se põe em jogo são os vínculos e o posicionamento do sujeito que sabe em relação a seu próprio desejo, pois como se depreende do proposto por Bronski quando discorre sobre a relação entre a formação da identidade nacional estadunidense e a negação da cidadania a grupos subalternizados, a masculinidade hegemônica se constrói pela transferência de suas ansiedades sexuais e de gênero para a masculinidade subordinada (cf. Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 24).

Jack dá-lhe um soco. Arrependido, ele busca Ennis, que mais uma vez o rechaça, retribuindo a agressão. Sua relação volta a ser permeada pelo silêncio, o que, neste momento, já não fala de sua caracterização como caubói, mas do silenciamento do desejo que sentem um pelo outro. Eles descem a montanha e seus rostos feridos transformam-se em símbolo da dolorosa separação, não apenas de Ennis e Jack, mas dos dois lados do espectro de vínculos masculinos sob o regime heterossexual. A partir deste momento, o que o filme revisita mais detidamente é o armário proposto e simbolizado pelo western no século vinte.

O momento da despedida é para Ennis ainda mais dramático. De volta a Signal, ele ajuda Jack a dar partida na pick-up. Jack pergunta se ele voltaria no ano seguinte, mas Ennis diz não saber, já que se casaria com Alma em breve. Jack diz que voltaria para o rancho da família para ajudar o pai durante o inverno. Os dois partem. Afastando-se, Jack observa Ennis pelo retrovisor, como fizera no dia em que se encontraram pela primeira vez. A pé, Ennis vê a pick-up de Jack seguir seu caminho. Sua reação é física. Tomado por ânsias de vômito mescladas a espasmos de choro, ele se esconde em um beco, cai de joelhos e esmurra repetidamente a parede. Outro caubói que passa pela rua para observá-lo e ele grita com ele, expulsando-o dali. O homem segue em frente e ele se entrega ao desespero.

A sequência seguinte mostra seu casamento com Alma, que aparece pela primeira vez no filme. Os dois então são vistos, felizes, brincando na neve que caíra naquele inverno e o tempo, construído por meio de sequências breves, passa rapidamente. Ennis é mostrado trabalhando com outros homens asfaltando uma rua e depois com Alma, já grávida, assistindo a um filme em um drive-in.

No verão seguinte, Jack volta ao escritório de Aguirre, mas o homem recusa-lhe trabalho. Antes de sair, Jack pergunta por Ennis. Aguirre deixa claro que sabia o que havia acontecido entre eles e que era por causa disso que não o empregaria novamente. Além da discriminação, a conversa com o ex-patrão sugere que Ennis e Jack não voltariam a se encontrar como colegas de trabalho.

Já Ennis volta a aparecer trabalhando em um rancho. A segunda filha do casal já nascera. À noite, enquanto se preparam para deitar, a esposa tenta convencê-lo a mudar-se para a cidade. Ela sente-se sozinha no rancho e gostaria que as meninas tivessem com quem brincar. A sequência termina ao mostrar uma relação sexual do casal, em que Ennis vira Alma de costas para penetrá-la por trás.

Remetendo à sequência que mostrava sua primeira relação sexual com Jack, o filme explora, assim, a associação corrente entre a prática do sexo anal e a homossexualidade masculina para construir a presença, como um “segredo” íntimo, do desejo homossexual no interior do casamento heterossexual de Ennis e Alma, a partir do qual se reitera a norma que rege que é a especificidade do desejo que diz o que *verdadeiramente* alguém é e, colaborando, assim, para a identificação de Ennis pelo espectador não apenas como homossexual, mas como um homossexual *dentro do armário*. Isto é de extrema importância, pois se o filme consegue dar visibilidade ao contínuo entre socialidade e desejo presente na relação entre os homens pela maneira como mostra o desabrochar do relacionamento entre Ennis e Jack, também refaz a oposição entre os dois lados do espectro homossexual masculino no regime heterossexual ao construir a homossexualidade de Ennis como uma verdade íntima e subterrânea que, ao se trair perante os olhos do espectador, o coloca novamente em frente do armário que, agora, já não se propõe como estratégia de controle social, como ocorrera em *Minha vida em cor-de-rosa*, mas como mentira e falsidade.

Há, no entanto, outro elemento a ser considerado na construção da sequência que mostra a relação sexual anal entre Ennis e Alma. Nos Estados Unidos, as leis que criminalizavam a *sodomia* foram herdadas do período colonial. Em 2003, quando a decisão da Suprema Corte do país sobre o caso Lawrence versus Texas as tornou inconstitucionais, tais leis, salvo nos estados do Kansas, Missouri, Oklahoma e Texas, não se restringiam apenas às práticas sexuais realizadas entre sujeitos de mesmo “sexo”, mas inseriam-se em uma longa tradição de criminalização do sexo não-reprodutivo e “ilegítimo”, variando consideravelmente em sua aplicabilidade nos quatorze estados que ainda as mantinham em vigor neste momento, estendendo-se, assim, *também*, ora sobre as práticas de heterossexuais solteiros e casados, ora sobre as de solteiros apenas⁸⁹. O processo histórico de descriminalização do sexo não-reprodutivo nos Estados Unidos, iniciado não por acaso durante a década de 1960 e do qual a descriminalização da

⁸⁹ Cf. Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 8; Greenhouse, Linda. The Supreme Court: Homosexual Rights; Justices, 6-3, Legalize Gay Sexual Conduct in Sweeping Reversal of Court's 86 Ruling. *The New York Times*, 27 de junho de 2003. Disponível via URL em: <http://www.nytimes.com/2003/06/27/us/supreme-court-homosexual-rights-justices-6-3-legalize-gay-sexual-conduct.html?pagewanted=all>; acessado em 22 de abril de 2016). É importante esclarecer que tais leis não diziam respeito às práticas que, no Brasil, são consideradas “obscenas” ao serem realizadas *em locais públicos* e que são tipificadas pelo artigo 233 de nosso Código Penal, mas sim às práticas tipificadas legalmente como sodomia, como o sexo oral e o sexo anal, realizadas em qualquer lugar e, *especialmente*, no âmbito privado. Deste modo, as leis de sodomia falam, portanto, do processo de produção da *legitimação* do sexo como elemento diferenciador das sexualidades.

homossexualidade faz parte, é complexo e contraditório, marcado por intensas disputas, não podendo ser remontado aqui. Entretanto, uma vez que a descriminalização da prática do sexo anal só se concretizou no estado do Wyoming em 1982⁹⁰, a relação sexual anal entre Ennis e Alma mostrada pelo filme ainda seria considerada como *criminosa e ilegal*, apesar de não parecer ser, nem para Alma nem para Ennis, uma relação *ilegítima*, uma vez que é realizada no interior do casamento. Isto é igualmente importante porque, para o espectador estadunidense, o filme não fala apenas de um tempo de uma imaginada prevalência da homofobia sobre o estabelecimento de relações entre pessoas de mesmo “sexo”, mas fala de um tempo em que também as relações entre pessoas de “sexo” oposto, relações estas que podem ser percebidas como *legítimas*, encontravam-se *claramente* sob o mesmo tipo de regulação, ainda que se possa argumentar, e com razão, a respeito da desproporcionalidade com que estas leis foram aplicadas sobre as práticas sexuais de heterossexuais em comparação às de homossexuais. Neste sentido, o filme propõe ao espectador uma problematização dos significados do sexo legítimo, promovendo, ao mesmo tempo, uma aproximação significativa entre as normas que regem a homossexualidade e a heterossexualidade e um questionamento a respeito da prevalência de práticas sexuais reprodutivas no interior do casamento heterossexual.

Em seu conjunto, estas sequências também reiteram a tensão que se estabelece entre a prática da heterossexualidade e a vida de caubói, pois como aponta Packard,

a função normalizadora do casamento com uma mulher e a influência domesticadora da feminilidade constituem-se numa quebra de acordo para aqueles que seguem o código do caubói. Seu status, enquanto caubóis, depende do celibato, não do isolamento de um eremita solitário, mas de algo que se forma a partir de uma parceria. Esta amizade é baseada sobre um vínculo silencioso, semelhante a um vínculo de sangue, envolvendo lealdade, mas não fidelidade⁹¹.

O casamento heterossexual fixa o caubói em um lugar, distanciando-o de seu ambiente, onde ele pode regular-se a si mesmo pela sua relação com a “natureza” e entregar-se aos prazeres sem reproduzir. Na construção da figura do caubói, o desejo pelo amigo desvincula o sexo da reprodução, atribuída à prática heterossexual. O caubói é, neste sentido, um dissidente: “sem mulher ou filhos, sem posses domésticas, sem qualquer

⁹⁰ O estado do Wyoming aboliu sua lei de sodomia em 1977. A jurisprudência sobre o tema, entretanto, só foi revogada no estado em 1982, de modo que, até este ano, a prática do sexo anal ainda era processada criminalmente (cf. Painter, George. *The Sensibilities of Our Forefathers. The History of Sodomy Law in the United States – Wyoming*. Disponível via URL em: <http://www.glapn.org/sodomylaws/sensibilities/wyoming.htm#fn25>; acessado em 22 de abril de 2016). A história contada por *Brokeback Mountain* se estende, portanto, até este momento.

⁹¹ Packard, Chris, *Queer Cowboys*, op. cit. pp. 7-8.

tipo de status social, o caubói é ‘livre’ no sentido em que não adere a qualquer lei que não seja própria”⁹². Casar-se significa, em última instância, deixar a vida de caubói de lado, submeter-se às regras sociais, abdicar da liberdade que o caracterizava. Por isso o casamento normaliza sua masculinidade. Não é à toa que é Alma quem quer mudar-se para a cidade, pois a cidade se apresenta como o espaço da normalização, uma vez que é heterossocializado e heterossexualizado. A partir disso, é possível reelaborar o desespero sentido por Ennis com o fim do trabalho na Montanha Brokeback, pois o que se punha em jogo não era apenas seu desejo e seu relacionamento com Jack, mas também deixar de lado sua masculinidade como caubói. Fora de seu espaço, o caubói perde “algo” de sua identidade⁹³. É justamente por isso que, quando os dois se reencontram, é na montanha que viverão seu relacionamento.

Jack parece demorar um pouco mais para perceber que o desejo entre caubóis está vinculado ao isolamento e ao remoto. Solteiro, participando de rodeios, Jack é visto dar em cima do palhaço de um deles no bar onde os caubóis do evento se reuniam. Assim como acontece com Aguirre, o palhaço compreende imediatamente o significado do comportamento de Jack. Apesar de rechaçá-lo, tampouco ele parece surpreso. Em seu conjunto, essas sequências reiteram a presença do desejo nas relações homosociais entre caubóis, ainda que seja socialmente desvalorizada e mediada pelo silêncio. Assim, mesmo que por outro caminho, a heterossocialização e a heterossexualização do espaço social também se impõem sobre Jack. É depois disso que, durante o mesmo rodeio, ele conhece Lureen, com quem se casará.

As duas esposas são muito diferentes entre si. Até o momento da introdução de Lureen no filme, o personagem de Alma aparecia primordialmente associado ao de Ennis. Vista pela primeira vez durante a cerimônia de casamento, a câmera detém-se

⁹² Packard, Chris, *Queer Cowboys*, op. cit., p. 3.

⁹³ Ao tornar-se um homem de família, Ennis preserva, no entanto, a agressividade típica da masculinidade de caubói. Isso faz-se visível quando, ao levar Alma e as meninas para assistirem aos fogos de artifício em um feriado de quatro de julho, reage violentamente aos insultos de dois motoqueiros.

por alguns segundos em seu rosto angelical. Alma é construída como dona de casa, ocupada com as filhas ou com os afazeres domésticos. Acima de tudo, ela não tem uma história anterior ao seu relacionamento com Ennis, pois nada se sabe de sua família, de onde vem, não tem amigos, nenhuma outra relação significativa além do marido. Sua feminilidade apresenta-se, assim, associada à domesticidade típica do imaginário estadunidense sobre a composição da família heterossexual dos anos 1950. Já a construção de Lureen dá-se por um caminho oposto. Ela primeiro aparece competindo em um rodeio, montando um cavalo. Diz-se seu nome completo, de onde vem, que todos a conhecem e ao seu pai, um empresário bem-sucedido da região de Childress, Texas, onde o evento acontece. Seu personagem não só tem uma história, como é construído em termos de atividade e independência; é ela quem procura Jack no bar onde os caubóis se reúnem após o rodeio, é dela o desejo que os leva a ter sua primeira relação sexual, ainda naquela noite, em seu carro. Mesmo reaparecendo já depois do casamento e com o filho do casal nos braços, em Lureen sexo e reprodução não estão completamente atrelados. Assim, Lureen está mais próxima do mundo dos caubóis do que Alma jamais estivera, ao mesmo tempo em que seu personagem simboliza a feminilidade que se construía, nos Estados Unidos durante os anos 1960, a partir das demandas feministas e da prática do amor livre.

A entrada de Lureen no filme coincide com uma transformação na caracterização de Alma, que é vista trabalhando fora de casa pela primeira vez. Entretanto, o emprego de Alma aparece como fonte de conflito entre o casal, uma vez que Ennis age como se o considerasse menos importante que o seu. Isto é proposto pelo diálogo da sequência que mostra Ennis deixando as filhas com Alma no meio de seu turno de trabalho no supermercado por causa de uma emergência em seu emprego. Além disso, é nesta sequência que pela primeira vez faz-se referência à família de Alma, que diz que ligará para a irmã para pedir ajuda. A sequência também introduz Monroe no filme. Apesar de Alma Jr. derrubar toda uma prateleira de mercadorias, o homem, que parece ser o chefe de Alma, mostra-se bastante compreensivo em relação ao ocorrido. Mais tarde, será com ele que Alma voltará a se casar após divorciar-se de Ennis.

É apenas depois de casar-se com Lureen que Jack volta a procurar por Ennis, quatro anos após a parceria na Montanha Brokeback. Ao chegar em casa, Ennis surpreende-se com a pergunta de Alma sobre se conhecia alguém chamado Jack. Ennis coloca-se na defensiva, pois qualquer referência a Jack constitui-se como uma ameaça à

sua identificação como heterossexual, mas Alma, sem motivos para desconfiar de coisa alguma, diz que ele enviara-lhe um cartão-postal. Ao pegar a correspondência, vê-se a imagem de uma montanha e o conteúdo da mensagem em que Jack dizia que viria até a cidade e pedia-lhe que confirmasse se estaria em casa. Alma pergunta sobre como haviam se conhecido, se haviam trabalhado juntos como caubóis, mas Ennis nega, dizendo que Jack competia em rodeios e que haviam sido amigos de pescaria. Para ele, a Montanha Brokeback dizia respeito, como sugerira Jack, apenas aos dois.

A sequência seguinte mostra-o no correio de Riverton, enviando a resposta positiva ao amigo. No dia marcado para a visita, Ennis não consegue disfarçar a ansiedade. Espera a chegada de Jack em frente da janela, tomando várias cervejas para passar o tempo. A demora o consome e ele adormece no sofá. É só quando Alma termina de dar o jantar para uma das filhas que Ennis desperta, ouvindo o barulho da pick-up de Jack estacionar do lado de fora do edifício. Sem dizer nada a ela, ele vai ao seu encontro. Os dois se abraçam fortemente e, dessa vez, é Ennis quem o agarra pelo colarinho, levando-o até o canto da escada e beijando-o ardentemente. Jack se surpreende com a reação de Ennis, retribuindo o beijo com outro, ainda mais intenso.

Alma, que abrira a porta do apartamento para cumprimentar o amigo do marido, dá de cara com a cena. Estupefata, ela fecha a porta e volta para dentro de casa. Do lado de fora, os dois se recompõem. Ennis leva Jack ao encontro da esposa e o apresenta. Com os olhos marejados de lágrimas, Alma assiste a Ennis e Jack trocarem informações sobre suas famílias. Ennis se despede dela rapidamente, dizendo que provavelmente não voltaria para casa naquela noite, pois sairiam para encher a cara.

Em um plano que mostra apenas a parte superior de seus corpos nus, eles reaparecem abraçados no quarto de um motel. Jack lhe conta sobre sua vida, sobre o que fizera depois do período que passaram juntos na Montanha Brokeback, dos rodeios, de como conhecera Lureen e de seu tenso relacionamento com a família da esposa. Ennis pergunta se o exército não o tinha convocado para a guerra, já que Jack mencionara esta possibilidade quando se despediram em Signal, mas Jack nega, dizendo estar muito acabado para isso. Apesar de contar sobre seu encontro com Aguirre, ele nada diz sobre o ex-patrão saber do que acontecera entre os dois⁹⁴. A intensidade do

⁹⁴ Ao omitir de Ennis que Aguirre o discriminara, Jack deixa em aberto a possibilidade de não ter sido aceito no exército por ser identificado como homossexual. Durante a guerra do Vietnã, a política de dispensa massiva de homossexuais do serviço militar estadunidense já era amplamente conhecida. Em um contexto de contestação da guerra, filmes produzidos na época, como *Quem anda cantando nossas mulheres* (*Greetings*, Brian de Palma, 1968) e *“Eles” se divertem* (*The Gay Deceivers*, Bruce Kessler,

encontro entre eles coloca-lhes a questão sobre como agiriam dali pra frente. Ennis, contudo, é reticente. Ele diz a Jack que não há muito o que possam fazer, que não faz nada mais que ganhar a vida e que se sente preso a ela.

Na manhã seguinte, Ennis volta ao seu apartamento para avisar Alma que passaria dois dias pescando com Jack e buscar algumas coisas para a viagem. Alma não conseguira dormir, tinha os olhos avermelhados pelo choro, mas Ennis nada percebe. Tudo que importa é o reencontro com Jack e o seu retorno à montanha.

O encontro de Jack e Ennis delinea os contornos de seu relacionamento durante os dezesseis anos seguintes e dos conflitos que o permearão. À noite, em volta da fogueira, Jack percebe que Ennis está absorto olhando para a lua cheia no céu e decide puxar conversa:

Jack: - Há alguma coisa interessante lá no céu?

Ennis: - Eu só estava fazendo uma prece de agradecimento.

Jack: - Por quê?

Ennis: - Por você ter se esquecido de trazer aquela maldita gaita. Estou aproveitando a paz e o sossego.

Jack: - Você sabe... poderia ser assim, exatamente desse jeito, sempre.

Ennis: - É? E como você resolve isso?

Jack: - E se você e eu tivéssemos um rancho em algum lugar? Poderíamos criar vacas e bezerros... seria uma vida doce. Inferno, aposto que o pai da Lureen me daria algum dinheiro para eu desaparecer. Ele mais ou menos já deu isso a entender.

Ennis: - Não, eu te disse, não será desse jeito. Você sabe, você tem sua mulher e seu bebê no Texas e eu tenho minha vida em Riverton.

Jack: - É mesmo? Você e a Alma, isso é vida?

Ennis: - Não fale nada sobre a Alma. Isto não é culpa dela. No final das contas, estamos perto um do outro e se isto toma conta da gente de novo, no lugar errado, na hora errada, estamos mortos. Vou te contar, havia dois caras que moravam juntos perto de casa, Earl e Rich. Eles eram a piada da cidade, mesmo sendo dois velhos valentões. Enfim, eles acharam Earl morto numa vala de irrigação. Eles o pegaram com uma chave de roda, o açoitaram e o arrastaram pelo pau até arrancá-lo fora.

Jack: - Você viu isso?

Ennis: - Vi. Eu tinha uns nove anos. Meu pai fez questão que eu e meu irmão víssemos. Inferno, pelo que eu sei, foi ele que fez aquilo. Dois caras morando juntos? De jeito nenhum. Podemos nos encontrar de vez em quando em algum lugar escondido, mas...

Jack: - De vez em quando? A cada quatro anos malditos?

Ennis: - Ei, se você não pode consertar uma coisa, Jack, você tem que aguentá-la.

1969), abordam o tema pelo seu reverso, ao mostrarem jovens heterossexuais tentando evadir-se da convocação fingindo ser homossexuais. Entre os estereótipos sobre a homossexualidade masculina utilizados na construção destas imitações, a efeminação era uma das principais. Ambos os filmes foram analisados por Anna L. Zuschlag, durante apresentação do trabalho intitulado *Cream Puffs, Cripples and Psychopaths: Vietnam Draft Evasion and New Left Masculinity on Film* na 2015 Film & History Conference, em 31 de outubro daquele ano.

Jack: - Por quanto tempo?

Ennis: - Pelo tempo que conseguirmos levar. Não há rédeas para isto aqui.

O diálogo é esclarecedor. Em primeiro lugar, fica claro que, para Ennis, vida familiar e o desejo que sente por Jack situam-se em esferas separadas, sendo a familiar a mais importante. Ao abordar como o tema das relações familiares aparece no discurso de homens que se relacionam com outros homens em “segredo” atualmente na cidade de São Paulo, Richard Miskolci afirma que,

o discurso “familiar” de homens que mantêm relações com outros homens em segredo os “purifica”, criando o aparente paradoxo a partir do qual suas experiências de homossexualidade não aparecem como fraqueza de caráter ou evidência de que “enganam” as esposas e as famílias, mas como um comprometimento com valores socialmente priorizados em relação à família, esposa ou namorada. Dessa maneira, eles se envolvem em relações com homens “no armário” ou mesmo com outros que não necessariamente ali se encontram, a partir de um aparente paradoxo moral: tendem a criar contatos que, na maioria dos casos, estão condenados a desmoronar, interrompidos cedo ou tarde pelo comprometimento com a parceira a quem estão vinculados por meio da sociabilidade heterossexual⁹⁵.

Ainda que Jack permaneça casado por mais tempo que Ennis, as prioridades de Jack são inversas das dele. A importância que o desejo assume em sua vida, uma vez que este não está vinculado apenas ao seu relacionamento com Ennis⁹⁶, ainda que seja primordialmente intermediado por ele, faz com que Jack se aproxime cada vez mais de um engajamento com uma masculinidade gay. A experiência de Jack remete, assim, ao processo de formação de identidades gays que se deu durante aquelas décadas, um processo que assumiu contornos políticos bem definidos nos Estados Unidos, principalmente no que se refere à visibilidade social da experiência erótica entre pessoas de mesmo “sexo” como forma de resistir e contestar a homofobia, elaborada, neste país, como *sair do armário*. O conflito entre os dois que se anuncia desde este diálogo é, no fundo, desta ordem: da transição de um comprometimento com uma masculinidade hegemônica (heterossexual, mas da qual o desejo por uma pessoa do mesmo “sexo” é privatizada e invisibilizada como “segredo”) para uma masculinidade gay (subordinada em relação à masculinidade hegemônica, como propõe Connell, mas a partir da qual o desejo por alguém do mesmo “sexo” se faz visível).

⁹⁵ Miskolci, Richard. Networks of Desire. The Specter of AIDS and the Use of Digital Media in the Quest for Secret Same-Sex Relations in São Paulo. *Vibrant*, Vol. 10, No. 1, p. 58.

⁹⁶ Proposto pelo seu interesse pelo palhaço do rodeio, durante sua visita ao México para procurar um michê e pelo estabelecimento de seu relacionamento com Randall.

Assim, em segundo lugar, o diálogo esclarece a articulação entre práticas homofóbicas e o engajamento com valores hegemônicos, mas de uma maneira distinta daquela abordada no capítulo anterior. Diferente do que acontece em *Minha vida em cor-de-rosa*, a homofobia em *Brokeback Mountain* não se refere àquilo que foi simbolicamente eliminado da masculinidade hegemônica e que retorna⁹⁷, mas àquilo que dela nunca foi extirpado, tendo sido convertido em um “segredo” ameaçador de seu próprio status. Se, no momento de sua emergência, a figura do caubói estava permeada pelo potencialmente erótico na relação entre os homens, ela torna-se ideal de uma masculinidade hegemônica heterossexual quando e porque este potencial é transformado em “segredo”. Que este “segredo” não cause surpresa entre os caubóis que aparecem no filme sugere que o potencialmente erótico nas relações entre os homens continuou a fazer parte deste tipo de masculinidade, ainda que seja desvalorizado e combatido violentamente. O relato de Ennis, no qual Earl e Rich são caracterizados como valentões, sugere, então, que o problema não é, naquele contexto, a efeminação, mas a presença do desejo construído como homossexual (orientado não à “inversão”, mas à valorização da masculinidade hegemônica) nas práticas heterossexuais dos caubóis. A violência do ataque homofóbico, cujo fim só se dá com a mutilação do pênis, não visa simplesmente a punir e demarcar lugares sociais, mas extirpar este desejo inextirpável do corpo do caubói. Assim, ao invés de combater a efeminação, a prática homofóbica relatada por Ennis a realiza, construindo, por meio da mutilação, um corpo “efeminado”⁹⁸. Seu caráter disciplinador e interiorizador da homofobia não poderia ser mais evidente. Profundamente marcado por esta experiência, Ennis engaja-se com a masculinidade hegemônica como uma forma de proteção, sentindo-se, no entanto, constantemente ameaçado pela possibilidade de que seu desejo por Jack venha à tona.

Nos anos seguintes, os dois homens passam a encontrar-se duas ou três vezes por ano, usando a pescaria como desculpa. Alma vê os cartões-postais de Jack chegarem com tristeza e ressentimento. Ainda que não confronte o marido a este respeito, com a continuidade dos encontros entre Ennis e Jack, seu comprometimento com o casamento vai diminuindo com o correr do tempo. Para desgosto de Ennis, cuja concepção de casamento articula-se em torno da reprodução e da adequação aos papéis

⁹⁷ Cf. Connell, R. W. [Raewyn], *Masculinities*, op. cit., p. 78.

⁹⁸ A este respeito, é interessante atentar que não é sobre os corpos dos amantes durante as relações sexuais que a câmera se detém, mas é sobre este corpo decrépito, mutilado e sem vida, que a câmera mostra sem qualquer pudor.

de gênero típicos da sociedade estadunidense dos anos 1950, aos quais ele próprio se submete, Alma passa a priorizar seu trabalho ao invés do cuidado do marido e das filhas. O fim do casamento de ambos se anuncia quando Alma, remetendo às crescentes dívidas do casal, diz a Ennis que se preocupa em ter com ele relações sexuais sem tomar precauções contraceptivas. Ao ouvir o marido dizer que lhe deixaria em paz caso ela não quisesse ter mais filhos seus, Alma responde que os teria se ele fosse capaz de sustentá-los. A problematização da caracterização de Ennis como provedor da família e a recusa de Alma em prosseguir com suas funções reprodutivas inviabilizam, assim, a continuidade do casamento⁹⁹. A sequência seguinte mostra a audiência em que a sentença de divórcio do casal, requerido por Alma, é pronunciada. Ao ser mostrado com lágrimas nos olhos, percebe-se que o término da relação não se dera por vontade de Ennis. A visão “tradicional” que tem do casamento faz com que ele compreenda o divórcio como um fracasso.

Jack, entretanto, interpreta o recebimento da notícia sobre o divórcio de Ennis e Alma como um sinal de que finalmente ele e Ennis poderiam ficar juntos. Contudo, o fim de seu casamento não faz Ennis mudar de ideia a respeito da possibilidade de viver com ele. Ao contrário, a visita inesperada de Jack a Riverton, justamente no dia em que Ennis tinha a companhia das filhas, o põe mais uma vez nervoso. A sequência deixa claro que o comprometimento de Ennis com a família e com o tipo de masculinidade a ela associada não diminuíra com o divórcio. Mais uma vez Jack ficara em segundo plano. Desprezado, ele dirige até o México, onde é visto contratar um michê e desaparecer com ele na escuridão da rua. Ao invés de uni-los, como acreditava Jack, o divórcio de Ennis os distancia.

⁹⁹ A separação entre sexo e reprodução é comumente atribuída ao advento da pílula contraceptiva no início da década de 1960. Contudo, como apontado na análise de *Breaking the Waves*, de acordo com Jeffrey Weeks, entre as décadas de 1960 e 1990 não apenas o sexo foi separado da reprodução, mas também as relações (heteros)sexuais do casamento e o casamento da parentalidade (cf. Weeks, Jeffrey, *The World We Have Won*, op. cit., p. xi), processos estes que, entre outros, ajudaram a transformar profundamente a organização da vida íntima, contribuindo para a chamada crise do modelo de família nuclear burguesa e uma diminuição das diferenças de poder entre homens e mulheres envolvidos em relacionamentos heterossexuais (cf. Arán, Márcia. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. *Estudos Feministas*, Vol. 11, No. 2, 2003, pp. 399-402). Considerações deste tipo geralmente privilegiam os ganhos obtidos pelas mulheres nas últimas décadas, principalmente no que se refere a um aumento de controle do próprio corpo e a um maior acesso à gratificação sexual. Não deixa de ser interessante, entretanto, que a referência ao advento da pílula apareça primeiramente em *Brokeback Mountain* pela sua influência desarticuladora, afinal, a possível separação entre sexo e reprodução no casamento de Alma e Ennis, articulado principalmente em torno da reprodução, ao invés de ressignificar o sexo pelo possível avanço da ordem do desejo no interior do casamento, torna-o sem sentido, inviabilizando, assim, a própria relação.

Talvez por isso, o divórcio de Ennis pareça ter sobre Jack um efeito liberador. Depois de anos sendo humilhado pelo sogro, Jack o enfrenta. Já o que Ennis enfrenta são dificuldades. Sua solteirice o torna suspeito¹⁰⁰. Tendo isto como mote, o confronto com Alma, já casada e grávida de Monroe, finalmente acontece. Após o jantar de Ação de Graças em sua nova casa, enquanto os dois cuidam da louça, Alma retoma o tema das pescarias de Ennis com Jack. Sem lhe contar que os vira beijando-se, Alma diz a Ennis que achava estranho ele voltar sempre de mãos vazias das pescarias e que se dera conta, depois de verificar a cesta de pesca e lá deixar um bilhete para o marido, que ela nunca fora usada. Ennis tenta negar, dizendo que “aquilo” não significava nada, mas Alma prossegue, pedindo para que ele não a enganasse mais, que ela sabia exatamente o que “aquilo” significava. Alma chama Jack de nojento e Ennis perde a cabeça pouco antes de Alma dizer o que ele e Jack faziam e eram. Alma ameaça chamar Monroe, expondo dessa maneira seu “segredo”, e Ennis reage ainda com mais violência, segurando-a com força, sem conseguir, no entanto, conter seus gritos por socorro. A possibilidade de que seu “segredo” venha à tona o deixa transtornado, de modo que Ennis sai correndo da casa de Alma, mal se despedindo das filhas. Ele, então, arruma briga na frente do bar, mas dessa vez, não se sai tão bem. Assim, o posicionamento de Jack e Ennis em relação à masculinidade hegemônica volta a se rearticular, pois ao enfrentar o sogro Jack tem seu status masculino consolidado, enquanto Ennis, ao ser desmascarado por Alma, tem o seu ameaçado.

Isto se confirma durante seu próximo encontro com Jack. Temeroso de que Alma pudesse expor Jack, sem, contudo, contar-lhe o que acontecera entre ele e a ex-esposa¹⁰¹, Ennis pergunta-lhe se tudo está bem com Lureen e se ela não parece desconfiar de nada. Jack nega e Ennis prossegue, sugerindo que às vezes tem a impressão de que o olham com suspeição na cidade. Jack sugere que Ennis se mude de lá, que talvez devesse viver no Texas. Ennis interpreta a sugestão de Jack como uma nova referência à possibilidade de viverem juntos, o que o deixa irritado, pois Ennis

¹⁰⁰ De acordo com Bronski, desde os anos 1950, os estadunidenses olhavam os homens solteiros com desconfiança, vinculando-os ora à homossexualidade, ora à violência (via delinquência). Mesmo os homens que se sentiam insatisfeitos com a estreiteza dos papéis familiares valorizados no período pós-segunda guerra mundial nos Estados Unidos evitavam abandoná-los, pois não ter família trazia consigo a mácula da homossexualidade, parcialmente elaborada na época como escapismo (cf. Bronski, Michael, *A Queer History of the United States*, op. cit., p. 187-193).

¹⁰¹ Ao ter seu “segredo” exposto, Ennis age, então, da mesma maneira que Jack. Ainda que Jack não manifeste o pânico homossexual com a mesma intensidade que Ennis, a maneira como ambos protegem um ao outro do próprio comprometimento de seu status masculino no decorrer do filme propõe que, em alguma medida, o comprometimento de Jack com a masculinidade hegemônica também está mediado pela homofobia.

acredita que viver com Jack transformaria a ameaça em realidade. Ele responde a Jack com hostilidade, dizendo que seria ótimo se ele convencesse Alma a deixar Lurren e ele adotarem suas filhas, de modo que pudessem viver todos juntos, criando ovelhas com dinheiro emprestado pelo sogro e vendo uísque brotar do riacho. A atitude de Ennis faz Jack deixá-lo para trás.

A partir de então, os dois começam a seguir caminhos diferentes. É neste momento que Ennis conhece Cassie, com quem tem um breve relacionamento, e Jack conhece Randall, com quem acaba decidindo viver nas terras de sua família em Lightning Flat, Wyoming, até ser assassinado. Na última semana que passam juntos na encosta da Montanha Brokeback, o relacionamento de quase vinte anos é passado em revista. Duas sequências diferentes constroem o último encontro dos dois caubóis.

Na primeira, Ennis e Jack conversam novamente à beira da fogueira. Jack pergunta se ele, depois de tanto tempo divorciado, não havia encontrado ninguém com quem se casar. Ennis então lhe conta que estava saindo com Cassie, mas não se mostra seguro quanto à possibilidade de voltar a fazê-lo¹⁰². Ao ser perguntado sobre como estava seu relacionamento com Lureen, Jack retrata a esposa como boa negociante, mas indiferente quanto ao casamento. Ele então conta a Ennis que estava tendo um caso, mas ao invés de dizer que era com Randall, sugere que era com sua esposa e que provavelmente levaria um tiro quando ele ou Lureen descobrissem. Ennis ri, dizendo que talvez ele o merecesse. Por fim, Jack confessa que, na verdade, a saudade que sente de Ennis lhe é às vezes insuportável, sugerindo dessa maneira que não seria a indiferença de Lureen que o motivara a ter um caso, mas a falta que Ennis lhe fazia.

Na segunda sequência, os dois são mostrados preparando-se para partir. É só neste momento que Ennis conta a Jack que só poderia revê-lo em novembro daquele ano e não em agosto como haviam planejado. Jack exaspera-se, reclamando que Ennis

¹⁰² O assunto já havia aparecido durante os encontros de Ennis com Alma e de Ennis com Cassie e Alma Jr. Nesta última ocasião, a garota, ao ser indagada por Cassie se achava que o pai voltaria a se “estabelecer”, responde que talvez ele não fosse do tipo que dava para casamentos. O engajamento de Ennis com a masculinidade hegemônica é mediado por uma visão de casamento em que ser capaz de prover é, para ele, fundamental. Neste sentido, a maneira como seu casamento com Alma acabara o marca profundamente. Sem muito estudo – Ennis concluiu apenas o primeiro ano do ensino médio – e exercendo atividades braçais, Ennis nunca conseguiu ascender economicamente. O fim de seu casamento apenas piorou sua situação financeira, já que se viu obrigado a pagar pensão alimentícia para as filhas até os seus dezoito anos de idade. Dessa maneira, se no western a figura do caubói era valorizada, o filme propõe-lhe um lugar social precário, em que as atividades de peão não são bem remuneradas nem nos ranchos, nem nos rodeios. Isso vale inclusive para Jack, que ao casar-se com Lureen, acaba deixando de lado as atividades típicas de caubói para trabalhar nos negócios do sogro, ascendendo economicamente, deste modo, primordialmente em virtude do casamento, a partir do qual tivera a chance de tornar-se um vendedor bem sucedido. Para Ennis, entretanto, o casamento não significa oportunidades, mas obrigações. Talvez por isso ele nunca tenha voltado a se casar depois do divórcio.

tinha tido tempo suficiente para contar-lhe durante a semana e reclamando que sempre se viam durante o inverno, que deviam ir para o sul, que deveriam ir para o México, onde era quente. Ennis tenta remediar a situação, pedindo para que Jack pegasse leve com ele. Jack, contudo, continua reclamando, dizendo que o tempo que tinham juntos não era suficiente, que aquela situação era insatisfatória porque, ao contrário do que acontecia no passado, vê-lo era cada vez mais difícil. Ennis, por sua vez, diz que precisa trabalhar, que já não podia mais largar os empregos como fazia antes por causa da pensão das filhas. Ennis fala da diferença econômica entre os dois, já que Jack parecia ter se esquecido como era viver sem muito dinheiro. Por fim, ele reitera que não poderia largar o emprego que tinha e que tampouco poderia conseguir uma folga em agosto, uma vez que só tinha conseguido passar aquela semana com ele por ter aberto mão do tempo que teria livre então. Sem ver saída, Ennis pergunta se Jack tinha uma ideia melhor para resolver o impasse.

Ainda irritado, Jack faz referência ao seu desejo de viver com Ennis, dizendo que, no passado, tinha sim tido uma ideia melhor. Calmo até aquele momento, Ennis muda os rumos da conversa, perguntando a Jack se ele havia ido ao México, uma vez que sabia o que havia lá para *garotos como ele*. Em tom desafiador, Jack confirma. Sentindo-se traído, Ennis o ameaça, dizendo que todas as coisas que ele não sabia poderiam matá-lo caso ele as descobrisse. Diferente do que acontecia com Jack, Ennis nunca se interessara por outro homem.

Ao vê-lo dar-lhes as costas e cuspir no chão com escárnio, Jack resolve por tudo em pratos limpos:

Jack: - Podíamos ter tido uma vida boa juntos. Muito boa! Ter a nossa própria casa, mas você não quis, Ennis! Então o que a gente tem agora é a Montanha Brokeback! Tudo foi construído em torno disso! É tudo que temos, garoto, tudo! Espero que saiba disso se você nunca souber do resto! Conte as poucas vezes em que estivemos juntos em quase vinte anos, meça a coleira curta na qual me mantém e só então me pergunte sobre o México e diga que vai me matar por precisar de algo que eu quase nunca tenho! Você não tem ideia de como é ruim! Eu não sou você, eu não posso me satisfazer com uma ou duas trepadas nas alturas por ano! Você é demais pra mim, Ennis! Seu desgraçado! Eu gostaria de saber como te deixar!

Ennis, que durante o desabafo de Jack virara-lhe as costas e começara a chorar, lhe diz: “E por que não deixa? Por que não me deixa em paz? É por sua causa, Jack, que

eu estou assim. Eu não sou nada, não estou em lugar algum”¹⁰³. Ennis sucumbe a toda a dor pela qual passara ao longo dos anos. Ao perceber que não era o único a sofrer, Jack se dá conta de que havia ido longe demais e tenta consolá-lo. Ennis o empurra como fizera quando brigaram no acampamento principal quase duas décadas antes, mas dessa vez Jack não desiste, abraçando-o forte. Remetendo à conversa que tiveram quando Jack propôs pela primeira vez que vivessem juntos em que dissera que não podiam mudar algo, deviam aguentá-lo, Ennis, em prantos, lhe diz que já não consegue mais aguentar “aquilo”.

A tela é inundada por recordações do tempo em que a história dos dois começara, mostrando uma das vezes que Ennis, carinhoso, se despedira de Jack para voltar à área de pastoreio e como Jack, sereno, o observara partir. A imagem de Ennis seguindo seu caminho a cavalo é substituída pela imagem de sua pick-up desaparecendo na curva da estrada. Encostado no próprio veículo, Jack reaparece com feição grave. O relacionamento dos dois havia chegado ao limite, sugerindo ao espectador que já não voltariam a se encontrar.

O breve encontro entre Cassie e Ennis que acontece na sequência seguinte tem por função informar o espectador que ele a deixara, sem dar grandes explicações, depois de sua briga com Jack¹⁰⁴. A sequência, contudo, inicia a parte final do filme, centralizada em torno de seu assassinato.

Ao ir ao correio, Ennis recebe de volta o cartão que enviara a Jack propondo que se encontrassem em novembro com a palavra “falecido” carimbada sobre o texto. Querendo saber o que havia acontecido, Ennis telefona para Lureen. A esposa de Jack relata-lhe mecanicamente a absurda história oficial sobre a morte do marido, segundo a qual Jack morreria na estrada, após o pneu que enchia explodir e o aro atingir seu rosto, quebrando-lhe o nariz e a mandíbula e fazendo com que perdesse os sentidos, afogando-se em seu próprio sangue, já que caíra sobre as costas. Como acontecera quando Ennis contara a Jack a história de Earl e Rich, em que ele aparecia sendo levado pelo pai para

¹⁰³ A fala de Ennis remete, assim, a um sentimento de indefinição subjetiva, que parece própria à da situação do armário, de não conseguir se posicionar em nenhum dos lados do espectro de vínculos masculinos.

¹⁰⁴ Apesar de dizer a Jack que já não aguentava mais “aquilo”, ou seja, o “segredo”, Ennis não consegue sair inteiramente do armário. Se, por um lado, a briga com Jack possibilita que Ennis rompa com Cassie, por outro, não fica claro se ele o faz porque já não crê precisar de um “álibi”, ou se porque o armário se tornara para ele tão opressivo que ele superara a prática compulsiva da heterossexualidade como uma forma de garantir seu status masculino, assumindo para si, definitivamente, o lugar “suspeito” ocupado pelo solteiro. A respeito do desejo heterossexual como compulsão, cf. Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, op. cit., p. 198.

ver o corpo de Earl, as imagens mostram três homens espancando Jack em um campo, desfigurando seu rosto com um ferro e pisando sobre seu pênis. Dando-se conta do ocorrido, Ennis perde a fala. Ao recompor-se, ele pergunta a Lureen onde Jack fora enterrado e ela lhe conta que o corpo do marido fora cremado, sendo que a metade de suas cinzas fora enterrada sob uma lápide em Childress e a outra metade fora entregue aos seus pais. Lureen menciona que Jack queria que suas cinzas fossem espalhadas na Montanha Brokeback, mas que não sabia onde era. Compreender o que havia se passado com Jack transforma algo em Ennis, que pela primeira vez não sente medo em contar a alguém, e justamente à esposa de Jack, que o conhecera na montanha. O efeito que ele antes tanto temia imediatamente se produz, pois é só quando Ennis lhe conta que a montanha não era um lugar imaginário como ela pensava, mas que ali haviam cuidado de ovelhas no verão de 1963, que Lureen se emociona, dando-se conta de que Ennis fora amante do marido durante todos aqueles anos¹⁰⁵. Ao sair do armário para Lureen, Ennis a reposiciona em seu interior, de modo que, depois de breve pausa e sem nada mencionar sobre o que acabara de compreender, ela lhe conta que aquele era o lugar favorito de Jack. Como Ennis ainda pergunta pelos pais de Jack, Lureen sugere que ele lhes faça uma visita em Lightning Flat na tentativa de cumprir seu desejo, desligando o telefone em seguida.

Ao chegar ao rancho dos pais de Jack, Ennis é recebido por sua mãe, que lhe trata com cordialidade. Ennis diz aos pais de Jack que sentia muito a morte de seu filho e oferece-se para levar suas cinzas até a montanha, como Lureen havia lhe dito que ele queria. Ao ouvir Ennis mencionar o lugar, o pai de Jack, dizendo-se ofendido pelo filho não querer ser enterrado no jazigo da família, conta a Ennis que Jack sempre planejava trazê-lo para viver com ele no rancho, para juntos ajudarem a tomar conta do lugar. Cuspindo com escárnio em sua xícara de café, o homem prossegue, dizendo a Ennis que, na última primavera, Jack trouxera um vizinho seu do Texas em seu lugar e que pretendia divorciar-se de Lureen para viver com ele em uma cabana que haviam construído.

Neste momento, Ennis sente a mão da mãe de Jack repousar sobre seu ombro. Ela lhe conta que mantivera o quarto de Jack como era quando garoto e que ele poderia vê-lo se quisesse. Ennis aceita. Na habitação simples, ele encontra o cavalo e o caubói

¹⁰⁵ A fala de Jack, que afirmara que se Lureen descobrisse sobre seu caso levaria um tiro, somada à forma imediata com que ela compreende que Ennis e Jack foram amantes propõem o envolvimento de Lureen no assassinato do marido.

de madeira que esculpira durante o verão de 1963 na Montanha Brokeback sobre a escrivaninha de Jack. Com lágrimas nos olhos, ele abre a janela, senta-se um pouco, até que as roupas penduradas no closet situado no fundo do quarto lhe chamam atenção. Escondidas entre a parede e o cabideiro¹⁰⁶, Ennis encontra as camisas que usavam quando brigaram, antes de partir da montanha de volta a Signal, ainda manchadas de sangue. Ele que achava que tinha deixado a sua na montanha, surpreende-se ao encontrá-la dentro da camisa de Jack. Ao descobrir o “segredo” de Jack, que guardara as camisas com tanto cuidado por tantos anos sem nunca lhe dizer nada, Ennis percebe não apenas que Jack havia compreendido o que seu desespero significava, mas que seus sentimentos um pelo outro eram recíprocos. Dessa maneira, as camisas transformam-se em símbolo da experiência dos personagens e o sangue que as manchara vinte anos antes uma alusão à violência que permeou o relacionamento dos dois personagens, de modo que a sequência propõe-se como uma metáfora do armário. Tomado pela dor e pela saudade, Ennis abraça as camisas e chora.

Com os olhos vermelhos, Ennis desce com as camisas dobradas junto ao corpo. A mãe de Jack vai ao seu encontro, ajudando-o a colocar as camisas em um saco de papel pardo, como aquele que ele levava ao escritório de Aguirre naquela manhã de décadas atrás. Já de saída, ele escuta o pai de Jack dizer que enterraria os restos do filho no jazigo da família. Sua mãe pede que ele volte outras vezes e Ennis para do lado de fora da casa, agradecendo-a por ter dividido com ele o “segredo” de seu filho. Ela fecha a porta. Dirigindo-se à pick-up estacionada em frente da casa, Ennis volta-se uma vez mais para ela. Ele não regressaria.

Ennis então vai embora, cruzando as montanhas pela estrada que um dia o levaram ao encontro de Jack. O ruído do vento mais uma vez o acompanha. O filme poderia ser interrompido neste ponto, com Ennis seguindo em frente de modo a aguentar as coisas que não pode mudar, mas não é. As sequências finais de *Brokeback Mountain* mostram a visita de Alma Jr. ao trailer de Ennis.

Com dezenove anos, os dois já não parecem tão próximos, pois Ennis desconhece os detalhes do que acontecera com a filha nos últimos dois anos, como o rompimento com o último namorado de Alma Jr. do qual tivera notícia, Troy, e sobre seu relacionamento atual, com Kurt, sugerindo, assim, que o fim da obrigação do pagamento da pensão alimentícia os havia distanciado. No interior do trailer, Alma Jr.

¹⁰⁶ Posicionadas, ambigualmente, portanto, fora e dentro do “armário”.

puxa conversa, dizendo que o pai precisava de mais móveis. Ennis lhe diz que se alguém não tem nada, não precisa de nada, indagando-lhe em seguida sobre qual o motivo da visita. Ela lhe conta que se casaria com Kurt. Ennis lhe pergunta há quanto tempo o conhecia, ao que Alma Jr. responde que há um ano, contando-lhe alguns detalhes da cerimônia. Ele então lhe pergunta se o noivo a ama; é a única vez que se faz referência ao sentimento em todo o filme. Alma Jr. se emociona ao responder ao pai afirmativamente. Falar de amor, no entanto, faz Ennis sentir-se desconfortável e ele desvia seu olhar do de Alma Jr, voltando-se para a janela. Ela lhe diz que gostaria que Ennis estivesse presente na cerimônia. Ennis se faz de durão, inicialmente se recusando a comparecer ao casamento com a desculpa de que estaria em um rodeio em Teton. Alma Jr. se cala, entristecida, e o silêncio que se abate entre os dois faz Ennis mudar de ideia. Servindo-lhe um copo de bebida, Ennis faz um brinde ao casal.

É principalmente pela maneira como Ennis descobrira que Jack havia morrido, por um mero carimbo de correio, e pela impossibilidade de Ennis honrar a vontade de Jack em ter seus restos mortais espalhados na montanha onde ele e Ennis viveram sua história, ou seja, por uma sentimentalização da negação do luto de alguém posicionado no armário¹⁰⁷, que houve uma identificação do filme com a defesa do casamento igualitário. Seja como amigo de pescaria com quem ele se encontrava pelo menos uma vez por ano ou como o homem por quem Jack quisera divorciar-se de Lureen e viver na fazenda dos pais em Lightning Flat por toda sua vida adulta, ninguém se incomodara sequer em avisar Ennis que Jack havia morrido. Ele não conta, não importa, não tem direito algum¹⁰⁸, não tem qualquer vínculo reconhecido com Jack, pois, afinal, *Ennis não é família*¹⁰⁹. Em contraposição, aqueles que são família e que, sobre os restos

¹⁰⁷ Negação esta em que há a mediação de uma questão psicanalítica de fundo, que diz respeito aos aspectos melancólicos da subjetivação heterossexual. A este respeito, diz Judith Butler: “Se aceitarmos a noção de que a heterossexualidade se naturaliza pela insistência de sua radical diferença da homossexualidade, então, a identidade heterossexual é adquirida pela incorporação melancólica do amor que repudia: o homem que insiste na coerência de sua heterossexualidade afirmará que nunca amou outro homem e, portanto, nunca perdeu outro homem. Esse amor, este vínculo, torna-se sujeito a uma dupla negação, uma de nunca ter amado, uma de nunca ter perdido. Esse ‘nunca-nunca’ funda, assim, o sujeito heterossexual; é uma identidade baseada sobre a recusa de aceitar um vínculo e, portanto, uma recusa de elaborar a sua perda” (cf. Butler, Judith. *Melancholy Gender/Refused Identification*. In: Culler, Jonathan. *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Vol. III*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2003, p. 217). Neste sentido, a construção da negação do luto de Ennis simboliza, por meio de um deslocamento, a negação do luto que é própria ao processo de subjetivação heterossexual.

¹⁰⁸ A não ser à memória e às camisas que, ao simbolizarem o armário, reforçam o lugar subordinado que ocupa na ordem social.

¹⁰⁹ Isto não se deve a que Ennis se recusara a viver com Jack, pois como mostrado por *Amor no feminino (If these walls could talk 2*, Jane Anderson, Martha Coolidge e Anne Heche, 2000), mesmo quando se vive com uma companheira por toda a vida, na hora de sua morte a falta de reconhecimento atrelada ao armário, além de negar direitos, destitui de qualquer importância aquela que sobrevive.

mortais de Jack têm direito legal, reiteradamente desprezam seu desejo, desprezam o desejo, porque reconhecê-lo é também reconhecer Ennis e sua importância, atribuir ao tipo de relação que ele mantinha com Jack outro lugar social. Ao posicionar mais uma vez o espectador em frente do armário, *Brokeback Mountain* o constrói, por fim, como injustiça. Neste contexto, a notícia do casamento (heterossexual) de Alma Jr. e a menção ao amor – um amor que, ao contrário do de Ennis e Jack, o filme sugere que pode construir-se como tal e dizer seu nome – propõe-se como um reforço de sentido para esta injustiça. Assim, ao mobilizar o reconhecimento, por parte do espectador, da importância que Ennis e Jack tiveram na vida um do outro, contrapondo-o à falta de amparo e à impotência de Ennis após a morte de Jack, *Brokeback Mountain* favorece que o espectador encontre no casamento igualitário um remédio para a injustiça e para o sofrimento que o armário implica, tanto na vida quanto na morte, daqueles que são compelidos a habitá-lo.

Alma Jr. o deixa pouco depois, esquecendo sua blusa sobre a cama. Como já não podia alcançá-la, Ennis abre a porta do armário para guardá-la. A câmera mostra as camisas penduradas em um cabide e o primeiro cartão que Jack lhe enviara presos à porta. Ennis colocara a camisa de Jack dentro da sua, invertendo assim a maneira como Jack as guardara por tanto tempo, sugerindo não apenas que guardara Jack dentro de si, mas que estava comprometido com a memória do seu relacionamento com ele, negando-se a relegá-la ao esquecimento. Seus olhos enchem-se de lágrimas, ele abotoa a camisa de Jack, ajeita o postal e faz a Jack uma jura, fechando a porta do armário onde ele encerrara a si mesmo, Jack e as camisas para, então, finalmente sair de cena. Pela janela, a paisagem verdejante se estende até o horizonte.

Brokeback Mountain foi baseado no conto de Annie Proulx de mesmo nome, publicado pela primeira vez no *The New Yorker* em 1997. Quando Matthew Shepard foi assassinado, em 1999, fazia um ano que o roteiro do filme circulava entre produtores estadunidenses. Diana Ossana, quem, com Larry McMurty, escreveu o roteiro do filme a partir do conto de Proulx, relatou: “Foi aterrorizante. Parecia um sinistro espelhamento da história de Annie e do nosso roteiro”¹¹⁰. Como discutido, alguns filmes

¹¹⁰ Ossana, Diana. *Climbing Brokeback Mountain*. In: Proulx, Annie; McMurty, Larry; Ossana, Diana. *Brokeback Mountain: Story to Screenplay*. Nova Iorque: Scribner, 2005, p. 146.

foram produzidos sobre o caso Shepard nos anos que se seguiram. *Brokeback Mountain*, apesar da semelhança que Ossana acreditava guardar com a história, não foi. Chamado de “aquele roteiro do caubói gay” entre os produtores, o roteiro passou de mão em mão até o início de 2004¹¹¹. Quando, no ano seguinte, o filme saiu, ficou claro que já não era só sobre histórias como a do estudante a que *Brokeback Mountain* remetia. Tampouco eram os outros filmes de temática gay e transgênero produzidos neste ano pela indústria estadunidense de cinema¹¹². A questão que estes filmes debatiam havia se deslocado.

Isto se deu em grande parte pela abolição das leis de sodomia, por intermédio da qual se deu a descriminalização civil¹¹³ das homossexualidades em todo o país. O impacto político da decisão do caso Lawrence versus Texas foi imenso, pois a Suprema Corte não apenas deu ganho de causa a Lawrence, mas retratou-se pela decisão anterior tomada sobre um caso similar¹¹⁴, julgado em 1986, revertendo, ponto por ponto, as bases que a orientaram, a partir da qual se reiterou a imoralidade da homossexualidade e sua condenação pelo Estado¹¹⁵. Neste sentido, a decisão tomada em 2003 significou a extensão formal de direitos de cidadania aos gays e lésbicas do país, constituindo-se

¹¹¹ Cf. Ossana, Diana, *Climbing Brokeback Mountain*, op. cit., pp. 143-147.

¹¹² *Brokeback Mountain*, *Capote* (Bennett Miller, 2005) e *Transamérica* (*Transamerica*, Duncan Tucker, 2005) destacaram-se neste ano. Apenas estes três filmes receberam, conjuntamente, quinze indicações ao prêmio Oscar. *Brokeback Mountain* venceu três e *Capote*, um. *Brokeback Mountain* foi indicado sete vezes ao Globo de Ouro, vencendo quatro prêmios; *Capote* recebeu o único prêmio a que foi indicado, e *Transamérica* foi indicado duas vezes, vencendo um.

¹¹³ A política de exclusão de homossexuais do serviço militar, que na época orientava-se pela máxima “Não pergunte, não conte” (*Don’t ask, don’t tell*), não foi afetada pela decisão da Suprema Corte. Tal política foi revogada no final de 2010.

¹¹⁴ Tanto em *Bowers versus Hardwick*, quanto em *Lawrence versus Texas*, casais gays haviam tido suas casas invadidas pela polícia enquanto realizavam sexo anal. Levados à Suprema Corte, ambos os casos requeriam a salvaguarda de seu direito à privacidade, uma vez que a prática sexual flagrada pela polícia era consensual e envolvia adultos, não representando dolo a qualquer pessoa. Tecnicamente, a grande diferença entre um caso e outro é que a lei de sodomia que vigorava na Geórgia em 1986 não fazia distinção entre homo e heterossexuais, enquanto a lei do Texas que vigorava em 2003 referia-se apenas a homossexuais, o que levou a corte a interpretá-la como discriminatória e, portanto, inconstitucional (cf. United States Supreme Court. *Bowers v. Hardwick*, 478 U.S. 186 (1986). Disponível via URL em: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/478/186/#annotation>; acessado em 25 de abril de 2016; _____. *Lawrence v. Texas*, 539 U.S. 558 (2003). Disponível via URL em: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/539/558/#annotation>; acessado em 25 de abril de 2016). Contudo, como mostrou Michael Warner em 1999, fora a própria Suprema Corte que legalizara a discriminação ao julgar o caso *Bowers versus Hardwick*: “Embora a lei de sodomia da Geórgia, que era objeto daquele caso, aplicar-se sobre a realização de sexo oral e anal por parceiros heterossexuais e homossexuais, a Corte decidiu considerar a questão como sendo de ‘sodomia homossexual’ e de direitos homossexuais. O ato – um tipo de relação sexual que gays ou héteros ou bis ou outras pessoas poderiam realizar, igualmente – tornou-se uma identidade. Em uma vertiginosa série de deslocamentos lógicos, a Corte decidiu [sobre o caso *Bowers versus Hardwick*] que a Geórgia poderia banir a prática sexual por causa de sua conexão com uma identidade desprezada, apesar da lei banir a prática para todos. Ao mesmo tempo, a Corte decidiu que a identidade poderia ser (e tem sido em decisões de tribunais inferiores subsequentes) considerada, legalmente, como objeto de discriminação, porque a relação sexual, que ‘define a classe’, era criminosa” (Warner, Michael. *The trouble with normal. Sex, politics, and the ethics of queer life*. Cambridge: Harvard University Press, 1999, p. 30).

¹¹⁵ Cf.; Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, op. cit., pp. 6-8

como um novo marco na luta por direitos e apontando para a possibilidade de reversão das políticas discriminatórias que haviam sido implementadas e/ou reconfiguradas durante a crise da AIDS, intensificando, assim, as disputas em curso.

Simbolicamente, o impacto da decisão foi ainda maior, pois, no regime heterossexual, quaisquer mudanças nas definições da homossexualidade colocam em jogo as definições da heterossexualidade e da noção de pessoa por ela implicada. De modo geral, é disto que falam os filmes de temática gay e transgênero que se destacaram nos Estados Unidos naquele ano. A importância de *Brokeback Mountain* neste contexto deve-se, entretanto, a que se debruça tanto sobre o homossexual escondido quanto sobre o casal gay, elaborando simbolicamente a passagem que, apesar de forte resistência, se propunha como iminente, de um ao outro e, do casal gay ao casamento igualitário. Que os assassinatos de cunho homofóbico construídos em *Brokeback Mountain* ocorram como uma “reação” ao estabelecimento de casais gays aponta para o que estava em jogo naquele momento, ainda que a união desses casais em nenhum momento tenha sido proposta pelo filme como casamentos civis propriamente ditos. Apesar disso, ao construir temas que historicamente desencadearam grande ansiedade social, quando não ondas de pânico moral, como a possibilidade de legalização do casamento igualitário implicada pelo filme, minha interpretação é que *Brokeback Mountain* utiliza-se de estratégias filmicas apaziguadoras na elaboração destes temas, estratégias estas que revelam os limites de um discurso que se pretende afinado com a contestação política das diferenças sexuais¹¹⁶.

A este respeito, a construção das relações sexuais entre Jack e Ennis ganha destaque. Em relação às imagens, estas não poderiam ser mais econômicas. Na verdade, os personagens têm apenas uma única relação sexual em todo o filme, a primeira. Todas as outras são sugeridas, mas não mostradas. E mesmo durante a sugestão há grande economia. Na maior parte das vezes, os personagens aparecem dormindo abraçados na cabana, inteiramente vestidos. A única sequência que os mostra nus, na cama de um motel, é inteiramente filmada a partir de seus peitorais. Isto não significa que o corpo masculino nu, em sua inteireza, não apareça de maneira alguma no filme. Os corpos nus

¹¹⁶ Como se depreende do discurso proferido por Ang Lee ao receber o prêmio Oscar 2006 de melhor direção, em que declarou: “Em primeiro lugar, eu quero agradecer duas pessoas que nem mesmo existem, ou melhor, existem por causa da imaginação de Annie Proulx e da maestria de Larry McMurty e Diana Ossana. Seus nomes são Ennis e Jack e eles ensinaram tanto a todos nós que fizemos *Brokeback Mountain* sobre, não apenas todos os homens e mulheres gays cujo amor é negado pela sociedade, mas tão importante quanto, a grandeza do amor em si mesmo” (Fonte: *Ang Lee wins Best Directing: 2006 Oscars*. Disponível via URL em: <https://youtu.be/HKiOrf9TWI4>; vídeo acessado em 26 de abril de 2016).

de Ennis e Jack aparecem, mas não durante relações sexuais. Além disso, ao comparar-se a construção das imagens de relações sexuais entre os dois homens e entre estes e suas esposas, pode-se perceber como as relações heterossexuais (e até mesmo os beijos) são construídas de forma muito mais explícita. Apesar disto, em nenhuma das relações sexuais construídas pelo filme qualquer personagem chega ao orgasmo. O filme evita, assim, construir o prazer sexual, buscando “purificar”, por um lado, as relações sexuais entre Ennis e Jack de seu estigma¹¹⁷ e, evitando, por outro, problematizar suas construções como gays dentro do armário ao mostrar os personagens deleitando-se com suas esposas. Entre Ennis e Jack, especificamente, o contato corporal mais naturalizado pelo filme é o abraço; um abraço íntimo, sem dúvida, mas ainda assim, abraço. O desejo homossexual, tão profundamente marcado por um imaginário de irrefreabilidade, irrefreabilidade esta que o próprio filme constrói, assim se relativiza, podendo ser reelaborado pelo espectador como *(homo)afetividade*. É justamente aí que talvez esteja a maior contradição dessa relação entre amigos que o filme deixa ver, pois ao mesmo tempo em que seu desejo torna-se visível, há uma concorrente invisibilização de suas práticas eróticas, que ao normalizarem-se perante os olhos do espectador são destituídas de seu conteúdo político.

Em relação ao conteúdo potencialmente político do filme, ganha relevo a relativa invisibilidade das transformações sociopolíticas envolvendo as homossexualidades durante o período por ele retratado. Se é certo que os espaços em que a história de Ennis e Jack se desenvolve são apartados dos grandes centros urbanos, onde foram mais visíveis tanto os estilos de vida lésbico e gay quanto as várias formas de resistência à homofobia que se articularam durante a década de 1970 no país, tal apartamento não impediu que o filme aludisse, como apontado, a algumas das importantes transformações ocorridas no período, especialmente em relação às mulheres. Neste sentido, causa estranhamento que um filme que constrói justamente o armário não faça qualquer referência ao período de disputas e transformações que levaram a sua própria definição sociocultural e que, até bem pouco tempo, era considerado como o de maiores ganhos coletivos na luta por direitos civis de gays e lésbicas nos Estados Unidos, estendendo-se de Stonewall até a emergência do HIV/AIDS. Adicionalmente, a circunscrição do relacionamento dos dois personagens às

¹¹⁷ A respeito da ambivalência da retórica da normalização e da busca por “respeitabilidade” pelo repúdio ao sexo no interior dos movimentos lésbico e gay, cf. Warner, Michael, *The trouble with normal*, op. cit., pp. 41-80.

fronteiras da masculinidade típica do caubói e a adoção de padrões estético-corporais hegemônicos na composição dos personagens de Ennis e Jack, ainda que colaborem, por meio de uma recusa que também é homofóbica, para a problematização da associação entre homossexualidade masculina e efeminação, propõem uma imagem da homossexualidade masculina desvinculada de seus aspectos coletivos, aspectos estes que estão no centro das discussões a respeito do armário e da homofobia, promovendo, assim, a normalização desta imagem e deixando intocados os aspectos controversos e historicamente problemáticos que permeiam a construção da homossexualidade masculina no regime heterossexual. O filme acaba por sugerir com isso que, apesar dos inegáveis ganhos políticos e das acirradas disputas que se seguiriam durante a década seguinte ao lançamento do filme, este era um momento em que, no imaginário, propunha-se uma desvalorização do coletivo e uma atomização da questão gay e lésbica no país¹¹⁸.

Talvez por isso, ainda que *Brokeback Mountain* tenha conseguido propor eficazmente que a história de amizade entre Ennis e Jack é, na verdade, uma história de amor, este continua sendo, no filme, *um amor que não ousa dizer seu nome*, quando, fora das telas, esta “ousadia” já vinha sendo cometida há tempos, e em alto e bom som.

¹¹⁸ Este tipo de proposição aparece de forma mais radical em *The Laramie Project* e em *Freeheld – Amor e Justiça* (*Freeheld*, Peter Sollett, 2015), em que se sugere que grupos gays militantes “profissionais” são atraídos por tragédias, tentando delas se apropriar, oportunisticamente, para fins políticos. Enquanto em *The Laramie Project* a militância “espontânea” dos amigos de Shepard é construída positivamente, em *Freeheld* o grupo que milita a favor do casamento igualitário é construído por meio de um único personagem, que admite querer apoiar a demanda de Laurel Hester pela extensão do direito à pensão para sua parceira civil porque acredita que o caso pode ser utilizado na defesa da causa, sendo visto tanto por Hester quanto por sua parceira, Stacie Andree, com desconfiança.

CONCLUSÃO

“A maioria dos filmes”, afirma Pierre Sorlin, “se funda sobre uma história; sem embargo, a história não é mais que um aspecto do filme”¹. Isto não significa que o que um filme relata não seja importante. Entretanto, o que um filme conta é antes um ponto de partida para a interpretação, que se constrói por meio de um insistente engajamento com o filme em sua construção e um contínuo movimento de desconstrução de suas articulações e possibilidades de proposição de sentidos, reorganizadas, por fim, em um complexo de conexões a partir do qual se busca compreender sua *significação cultural* em um dado momento histórico².

O filme interessa, portanto, na medida em que *participa da constituição de um imaginário social*³. Segundo Sorlin,

um filme não é nem uma história nem uma duplicação da realidade fixada em celulóse: é uma *encenação social*, e isto por duas razões. O filme constitui antes de tudo uma *seleção* (alguns objetos e não outros), e depois uma *redistribuição*; reorganiza, com elementos tomados, no essencial, do universo ambiente, um conjunto social que, por certos aspectos, evoca o meio do qual saiu, mas que, no essencial, é dele uma *retradução imaginária*. (...) Estudar [est]a encenação social ou, mais geralmente, o que chamamos de construção, equivale a tratar de discernir que estratégia social, que modelos de classificação e de reclassificação atuam nos filmes⁴.

A produção de uma expressão ideológica (...) de um filme (...) é uma operação ativa, por meio da qual um grupo se situa e define seus objetivos: culmina ao lançar nos circuitos comerciais uma imagem (ou (...) uma *projeção*) *do mundo*, em função da qual os espectadores vão reavaliar sua própria posição. Cada expressão ideológica é, assim, *uma contribuição ao conjunto, nunca totalmente realizado*, já que sem cessar é deslocado por novas iniciativas, que é a ideologia própria de um período. Negamo-nos a definir “a ideologia” deste ou daquele, colocando, uma ao lado da outra, as “ideias” e as teorias difundidas em uma época ou em uma formação social: a ideologia não é uma unidade coerente que arremata uma sociedade; antes bem, é o *conjunto de possibilidades de simbolização concebíveis* em um dado momento, e da qual toda expressão ideológica particular é uma modalidade. Para ser mais preciso, um filme não nos parece como um aspecto, um fragmento da ideologia em geral, senão como *um ato* pelo

¹Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 169.

² Cf. Weber, Max, *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*, op. cit., p. 41.

³ Cf. Menezes, Paulo. Problematizando a “representação”: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade. In: Ramos, Fernando P.; Mourão, Maria Dora; Catani, Afrânio; Gatti, José (orgs.). *Estudos de Cinema 2000 – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001, p. 334.

⁴Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine*, op. cit., pp. 169-170; grifos meus.

qual um grupo de indivíduos, ao escolher e reorganizar materiais visuais e sonoros, ao fazê-los circular pelo público, *contribui para a interferência de relações simbólicas sobre as relações concretas*⁵.

Em 1981, Vito Russo escreveu:

como expressa na tela, a América era um sonho em que não havia lugar para a existência de homossexuais. Leis foram feitas contra a apresentação deste tipo de coisa. E quando o fato de nossa existência se tornou inevitável, fomos refletidos, dentro e fora das telas, como segredos sujos.

Cooperamos por um tempo longo demais para a manutenção de nossa própria invisibilidade. E agora a festa acabou⁶.

Três coisas marcam as constatações de Russo. A primeira, um desejo, que não era só dele, de se ver “refletido” na tela. A segunda, uma insatisfação, que tampouco era só dele, com as formas como hegemonicamente as homossexualidades foram construídas, principalmente, por Hollywood. A terceira, e talvez a mais fundamental, é que a fala de Russo aponta para uma percepção, que ele mesmo ajudou a propagar, sobre a necessidade política de se construir um discurso cinematográfico contra-hegemônico sobre as homossexualidades nos Estados Unidos, como forma última de sair, do que ele chama, do armário de celulose criado por Hollywood.

Quase ao mesmo tempo, o ainda desconhecido HIV começou a se disseminar pelo país e a AIDS começou a fazer suas primeiras vítimas entre os gays de Nova Iorque e São Francisco. A história da crise da AIDS nos Estados Unidos é bastante conhecida, já que o país ocupou, por muito anos, seu epicentro. Não vou remontá-la aqui. O que interessa propriamente apontar é que, se o cinema lésbico e gay que emergiu no início da década de 1990 não pode ser separado da crise da AIDS, as condições para o seu surgimento já estavam postas desde o início da década de 1980, em um contexto que, por um lado, apontava para um quadro de crescente diversificação de grupos produtores e de politização do uso de imagens, em que um novo regime de visibilidade de algumas diferenças sexuais passava a ser construído, e negociado, também por meio do cinema. Por outro, como também mostra a fala de Russo, a ideia de tornar visíveis as diferenças construiu-se no interior dos movimentos lésbico e gay estadunidenses como uma maneira de afirmar sua existência social. A crise da AIDS, pelo tipo de ameaça que significou à própria existência de milhares de pessoas, colaborou para uma exacerbação deste desejo de se reconhecer na tela, de elaborar, simbolicamente, uma experiência ameaçada.

⁵Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine*, op. cit., pp. 170-171; grifos meus.

⁶Russo, Vito. *The Celluloid Closet. Homosexuality in the movies*. Nova Iorque: Harper & Row, 1981, p. xii.

Assim, em meados dos anos 1980, ativistas da AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP) de Nova Iorque e de seu grupo vídeo-documental, a Damned Interfering Video Activists Television (DIVA-TV), entre os quais figurava o próprio Russo, filmavam reuniões e protestos com o objetivo de documentar as ações de luta contra a AIDS e monitorar a atuação policial contra o grupo. Posteriormente, a DIVA-TV passou a também produzir vídeos com o objetivo de contestar as informações que circulavam pela imprensa sobre HIV/AIDS e mostrar como viviam aquelas e aqueles afetados pela síndrome, construindo uma narrativa “alternativa” sobre seu desenvolvimento e sobre seus efeitos. Vários outros grupos surgiram com os mesmos objetivos pelo país, como o coletivo Testing the Limits, citado por Monica P. Pearl ao tratar das formas de vídeo-ativismo que surgiram naquele momento⁷.

No mesmo período, a articulação de um cinema independente também buscava desafiar a hegemonia hollywoodiana, produzindo imagens que problematizavam as contradições do neoliberalismo no país e dos processos de globalização e de emergência da chamada Nova Ordem Mundial⁸. Foi no interior deste cinema e de um cinema experimental que a temática das sexualidades e das diferenças sexuais começou a se desenvolver. Brenda Webb, organizadora do hoje denominado Reeling – The Chicago LGBTQ+ International Film Festival e diretora da Chicago Filmmakers⁹, organização que se dedica primordialmente ao desenvolvimento e à exibição do cinema

⁷Cf. Pearl, Monica B. AIDS and New Queer Cinema. In: Aaron, Michelle (ed.). *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004, pp. 25-27.

⁸ Cf. Ortner, Sherry B. *Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Durham, Londres: Duke University Press, 2013 (cópia digital em formato Kindle; sem paginação). O cinema independente conseguiu, por meio da manutenção de salas de exibição especializadas, da criação de festivais de cinema (em que, entre os inúmeros festivais de pequeno porte, se destaca o Sundance) e de organizações não-governamentais voltadas ao fomento do cinema, construir, com grande esforço, é verdade, mas de maneira bem sucedida, um público especializado, principalmente em grandes cidades, como Chicago e Nova Iorque. Em um momento como agora, em que a indústria de Hollywood encontra-se em uma profunda e admitida crise, a percepção de que este público especializado ainda é pequeno em comparação com o público de Hollywood, pelo menos no que se refere a sua presença em salas de exibição, deve ser problematizada. Como abordado por David Bordwell durante conferência de encerramento da *2013 Film&HistoryConference*, realizada em 23 de novembro daquele ano, muitos fatores influenciaram a crise que se abateu sobre Hollywood; a crise econômica é uma delas, mas não é a única, pois houve, notadamente, uma transferência massiva do público das salas de exibição para serviços de internet streaming, como Netflix e Amazon Prime Video, principalmente após a redução dos intervalos de lançamento da produção, negociada por estas companhias, das salas de cinema para os formatos Blu-ray e DVD, streaming e TV a cabo. Além disso, durante realização de estágio doutoral em Chicago em 2015, pude perceber como o mercado cinematográfico estadunidense é profundamente segmentado. Neste sentido, uma vez que uma parcela considerável da produção independente circula apenas em salas de exibição especializadas, mostras e festivais de cinema, seu público continua relativamente estável, enquanto as chamadas salas comerciais, onde, como acontece no Brasil, circula majoritariamente a produção hollywoodiana, sobrevivem a duras penas, muitas vezes abrindo espaço para filmes que antes não exibiam.

⁹ O Reeling Film Festival, criado em 1981 como parte do programa de exibições da Chicago Filmmakers, é o segundo festival de cinema queer mais antigo dos Estados Unidos.

independente de Chicago, conta como o surgimento do festival esteve imbricado com um movimento de especificação de parte da produção do cinema experimental da época e um redirecionamento de seu público para membros da comunidade gay da cidade:

Tirei a ideia do *Millennium Film Journal*, de um artigo de um cineasta queer experimental, Jerry Tartaglia, que escreveu sobre sensibilidade gay no cinema. Todos os cineastas que ele citou no artigo eram experimentais, o que era lógico, já que naquela época a temática queer não existia no cinema narrativo estadunidense de longa metragem. Havia alguns documentários, alguns curtas, alguns filmes experimentais, mas a temática queer estava, se não completamente ausente, relativamente ausente (...) naquele ponto, entre o fim dos anos setenta e início dos anos oitenta, então falar de cinema queer significava necessariamente falar de filmes de vanguarda e de documentários apenas. Neste artigo, Tartaglia citava gente como Barbara Hammer, James Broughton e Kenneth Anger, todos eram cineastas de vanguarda, e eu percebi que nós exibíamos seus trabalhos rotineiramente. (...) Eu pensei, bem, mostramos o trabalho de Kenneth Anger, mostramos o trabalho de Barbara Hammer, para uma audiência composta, em sua maioria, por acadêmicos heterossexuais, certo? Quero dizer, o público de cinema experimental naquela época era composto majoritariamente por cineastas experimentais, seus professores e seus estudantes. Era um público consistente, mas muito pequeno e, certamente, insatisfatório, pelo menos para mim. Então, quando li este artigo sobre estes cineastas, era realmente sobre reformulá-los em termos da comunidade LGBT, era de fato uma ideia simples que surgiu quando olhei para estes cineastas e pensei: a comunidade gay e lésbica conhece essas pessoas? Eles se dão conta de que muito da produção de vanguarda estadunidense está sendo feita, de forma pioneira, por artistas que são gays e lésbicas? A comunidade conhece este trabalho? E claro que eu sabia que não. Então foi mesmo sobre construir uma ponte entre arte e comunidade, de modo que a conceitualização original do festival foi inteiramente baseada em levar estes artistas que eram conhecidos por um grupo muito pequeno de pessoas e introduzi-los a uma comunidade maior, uma comunidade diferente, que podia se beneficiar ao ver este trabalho. Foi assim que começou. No primeiro ano, fizemos as exibições em uma sala parecida com esta, tinha noventa lugares¹⁰, e a gente mostrou principalmente filmes experimentais e europeus, como *Senhoritas em Uniforme* [*Maedchen in Uniform*, Leontine Sagan, 1931]. Lotamos a sala com artistas que, fora daquele contexto, na nossa programação regular, teriam talvez umas vinte pessoas. Conseguimos noventa pessoas porque havia uma comunidade de pessoas interessadas em um trabalho que era gay e lésbico, não porque era feito por um cineasta experimental, (...) mas aqui estavam pessoas que estavam absolutamente desesperadas para ver imagens na tela que refletissem a sua realidade e que as validassem, e que não haviam tido a oportunidade de fazê-lo¹¹.

¹⁰ Em meados da década de 1990, considerada como o auge da era dos festivais de cinema queer, o Reeling Film Festival lotava salas com capacidade de 750 pessoas, como a do Music Box, onde ainda realiza suas sessões de abertura.

¹¹ Entrevista com Brenda Webb, realizada na sede da Chicago Filmmakers, em Chicago, IL, em 30 de outubro de 2015.

O grupo de filmes que, em 1992, foi chamado por B. Ruby Rich como New Queer Cinema¹², primeiro circulou em festivais de cinema independente nacionais e internacionais, assim como nos poucos festivais de cinema lésbico e gay que existiam nos Estados Unidos naquele momento¹³. Nascido da interlocução entre vídeo-ativismo e cinemas experimental e independente, em um momento em que poucos produtores e distribuidores ousavam classificar seus filmes como de temática lésbica ou gay¹⁴, o New Queer Cinema se beneficiou do nome que recebeu, despertando o interesse de um público ávido por imagens que remetessem a um estilo de vida que se reconfigurava a cada dia sob o impacto da crise da AIDS, pois como aponta Richard Miskolci,

nos Estados Unidos, na Europa e no Brasil, a AIDS levou a uma reconfiguração dos grupos, que se pautou pela organização em torno da defesa de direitos civis, a aceitação de certa “essencialização” identitária para esta luta (...) e [posteriormente] a desvalorização de aspectos ‘marginais’ das vivências gays e lésbicas em benefício de objetivos assimilacionistas¹⁵.

A década de 1990 é, portanto, o momento em que se começa a construir, no interior destes grupos, formas de apresentação das homossexualidades pelo cinema que se distanciassem dos discursos hegemônicos, constituindo-se em um período de intensa experimentação e problematização das formas de apresentação “tradicionais” das homossexualidades, como as que se derivam da figura do homem efeminado, das relações sexuais entre mulheres construídas em referência a libido heterossexual masculina e da construção da homossexualidade como desvio pelas associações entre homossexualidade e criminalidade e homossexualidade e monstrosidade. Como consequência, a produção e os festivais de cinema queer proliferaram em várias partes do mundo, tendo como pontos de partida o incentivo e a disseminação de imagens positivas do universo lésbico e gay¹⁶, consideradas como contra-hegemônicas.

¹² Cf. Rich, B. Ruby. New Queer Cinema. In: Aaron, Michelle (ed.). *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004, pp. 15-22.

¹³ Entre os quais, o próprio Reeling Film Festival que, até a emergência do New Queer Cinema, exibia um grande número de filmes em retrospectiva. A análise dos programas das várias edições do festival, iniciado em 1981, mostra como, em meados da década de 1990, a produção de filmes de temática lésbica e gay havia crescido a tal ponto dos filmes mostrados em retrospectiva quase desaparecerem de sua programação, ainda que, tradicionalmente, o Reeling Film Festival exhiba alguns poucos filmes em retrospectiva todos os anos. As informações mencionadas aqui sobre o Reeling Film Festival foram colhidas durante pesquisa nos arquivos do festival mantidos pela Chicago Filmmakers, em outubro de 2015.

¹⁴ Conforme apontado por Brenda Webb, em entrevista.

¹⁵ Miskolci, Richard. Pânicos morais e controle social – reflexões sobre o casamento gay. *Cadernos Pagu*, No. 28, 2007, p. 108.

¹⁶ Cf. Bessa, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. *Cadernos Pagu*, No. 28, 2007, pp. 265-266.

É a partir do jogo entre hegemonia hollywoodiana e contra-hegemonia queer que se cunha, desde o seio dos anos 1990, o objeto deste estudo, em que se buscou, por meio da análise fílmica, compreender as transformações na constituição de um imaginário social sobre as diferenças sexuais sob o impacto simbólico da crise da AIDS e as reconfigurações do que chamo de seu *regime de visibilidade*, que passa a ser, então, construído e negociado também por intermédio do cinema. Ao compreender cada um dos três filmes analisados como um ato simbólico que participa de relações sociais importantes, tratou-se aqui, inspirando-se em Michel Foucault, de *acontecimentalizar* cada filme analisado: buscar nele tanto sua singularidade, quanto as conexões, os encontros, os desencontros, os apoios, os bloqueios, os jogos de força e as estratégias que permitiram formar, no momento sobre o qual esta investigação se debruçou, o que hoje se apresenta como evidente¹⁷ e, assim, problematizá-lo.

Tal postura metodológica permitiu, em primeiro lugar, questionar as supostas homogeneidade e uniformidade histórico-cultural da heterossexualidade. Desde a análise de *Breaking the Waves* foi possível perceber, principalmente a partir do tratamento sócio-histórico dado por Jeffrey Weeks às mudanças no sistema de matrimônio naquela parte da Grã-Bretanha em que a história do filme de Lars von Trier se localiza durante o último século, que não há *um* regime heterossexual, mas sim *diferentes regimes heterossexuais*, cada qual cultural e historicamente informado e conformado à sua própria maneira. O cotejamento realizado entre França e Estados Unidos na análise de *Minha vida em cor-de-rosa* sugeriu, por sua vez, não apenas que a instauração da heterossexualidade como norma não se deu da mesma maneira e ao mesmo tempo em todos os lugares, mas que, nos Estados Unidos, esta foi particularmente problemática, o que se confirmou a partir da análise de *Brokeback Mountain*. Neste sentido, Judith Butler parece ter razão ao falar de uma *matriz heterossexual*, matriz esta a partir da qual diferentes regimes heterossexuais instauraram-se de forma descontínua, assumindo, entretanto, em meados do século vinte, um caráter indiscutivelmente hegemônico. Talvez aí esteja a novidade da heterossexualidade enquanto dispositivo de gênero: sua capacidade de colonizar distintos tipos de regimes sexuais, produzindo e normalizando seletivamente diferenças de modo a propor uma imagem de homogeneidade, uniformidade e universalidade histórica. O que os filmes *projetam*, ao contrário, são *gêneros*, reelaborando

¹⁷ Cf. Castro, Edgardo. Acontecimento. In: _____. *Vocabulário de Foucault. Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 26.

simbolicamente por meio de sucessivas retraduições imaginárias as incessantes reconfigurações e disputas pelas maneiras de produzir, reproduzir, diferenciar, classificar, subjetivar, dominar, resistir e transformar este potente domínio de inteligibilidade cultural.

Acontecimentalizar cada filme permitiu, em segundo lugar, não apenas capturar o caráter disciplinar – e biopolítico¹⁸ – da produção e gestão das diferenças sexuais, ao chamar atenção para as múltiplas formas de controle, externas e internas ao sujeito, mas também recapturar seu caráter geopolítico. Se é certo que os filmes analisados, ao voltarem-se para a Grã-Bretanha, a França e os Estados Unidos, compõem uma imagem do “centro” do que hoje se pretende como o “ocidente”, as análises mostraram que este centro não é um bloco coeso. Ao contrário, a análise de *Minha vida em cor-de-rosa* apontou, neste sentido, para as disputas internas e os jogos de força que se estabelecem em seu interior sobre a definição e o governo das diferenças sexuais, como as do “transexual verdadeiro”, produzidas no diálogo entre sujeitos, o poder e os saberes científicos sobre as sexualidades, assim como a análise de *Brokeback Mountain* sugeriu, ao discutir-se como os Estados Unidos tentaram ajustar-se a um “paradigma” heterossexual após a Segunda Grande Guerra, tanto que as sexualidades do “centro” exercem uma força homogeneizante, ou civilizatória, sobre a “periferia”, enquanto fazer parte do “centro”, buscar uma posição hegemônica no mundo, ocidentalizar-se e/ou conceber-se e ser reconhecido como “ocidentalizado”, implica, enfim, um alinhamento com, entre outras coisas, uma ordem moral que, como discutido em *Breaking the Waves*, é sexual. Se o disciplinar, o biopolítico e o geopolítico colocam-se nas fronteiras do visível que estes filmes elaboram, aquilo que se recusam a deixar a ver é igualmente importante. Falar de “centro” e “periferia”, “ocidente” e “oriente” e qualquer outra divisão do mundo que se pretenda sugerir no contexto atual é falar da interconexão política entre sexo e raça, da produção da sexualização da raça e da racialização do sexo como forma de diferenciação e de dominação. Deste modo, o que não se vê é o outro lado dos processos de normalização, de extensão da cidadania a lésbicas, gays e transgêneros, o uso político das sexualidades e de sua inclusão na luta “global” contra o “terrorismo”.

¹⁸ No sentido utilizado por Michel Foucault, quando afirma que “a sexualidade está exatamente na encruzilhada do corpo e da população”(Foucault, Michel. *Em Defesa da Sociedade. Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 300), dependendo, portanto, da disciplina e da regulamentação, cujas normas, em um jogo duplo, se articulam (cf. Foucault, Michel, *Em Defesa da Sociedade*, op. cit., p. 302).

Em terceiro lugar, foi também possível perceber as profundas transformações históricas pelas quais passaram os discursos, os saberes, as morais e as formas de organização das sexualidades no último século, ainda que muito maior atenção seja dada, na bibliografia, às mudanças que decorreram dos movimentos de contracultura das décadas de 1960 e 1970 e à chamada crise da família nuclear, com destaque para a articulação dos movimentos de mulheres, de lésbicas, gays e, mais recentemente, de transgêneros. Se, como discute Márcia Arán, diversos processos sociais transformaram o aparato de diferenciação sexual capitalista durante o século vinte, como a educação das mulheres e sua permanência massiva no mercado de trabalho, a separação entre sexo e reprodução, entre sexo e casamento, entre casamento e parentalidade – e eu acrescentaria, entre (hetero)sexualidade e parentalidade e entre casamento e (hetero)sexualidade –, talvez seja o momento de se começar a pensar que o modelo capitalista de família nuclear não está em crise há, pelo menos, meio século, mas que ele deu lugar, em regimes sexuais mais ou menos heterogêneos entre si, a outras configurações familiares. Isto não significa dizer que a família perdeu sua importância no interior do dispositivo de gênero, mas que o modelo a partir do qual ela nele opera já não é o mesmo da família nuclear tal qual foi concebida “convencionalmente”, nem tampouco se articula em um modelo único, tendo a família se diversificado, preservando, de outras maneiras, a eficácia de seu controle.

De forma geral, a elaboração simbólica da possibilidade de separação entre (hetero)sexualidade e casamento é o ponto sobre o qual se fixam os filmes analisados nesta investigação. A questão com a qual se debatem é da seguinte ordem: se a dominação heterossexual masculina das diversas diferenças sexuais (ou seja, das mulheres e dos homossexuais) estrutura-se, como mostrou Eve Kosofsky Sedgwick, por um lado, sobre a troca simbólica de mulheres por homens, *pelo casamento*, e, por outro, sobre a intermediação simbólica dos vínculos masculinos pelas mulheres, o que acontece com estas relações de dominação e subordinação quando esta troca e esta intermediação já não são compulsórias?

A crise da AIDS exerceu sobre a possibilidade de separação entre (hetero)sexualidade e casamento a mais profunda influência, colocando o corpo, o comportamento e diferença sexual masculinas no centro do debate. Como visto na análise de *Breaking the Waves*, a pressão social pela abstinência, pelo celibato e pela monogamia mútua que se seguiu ao estabelecimento da crise não se exerceu apenas sobre gays e sobre seu estilo de vida, profundamente marcados pela prática do amor

livre, mas também sobre heterossexuais casados, compelidos, talvez pela primeira vez, a aderirem à monogamia por uma questão de vida ou morte. Assim, ao construir como lugar primordial do desejo o casamento, o deslocamento realizado por *Breaking the Waves* da questão da autonomização do desejo perante a lei, típica das décadas de 1960 e 1970, para a questão das inter-relações entre desejo e lei, coloca no horizonte a possibilidade de institucionalização do desejo e das relações interpessoais pelo casamento para todos, ainda que no filme tanto o casamento quanto o desejo sejam construídos como exclusivamente heterossexuais.

Em *Minha vida em cor-de-rosa*, o casamento, que também é reiteradamente construído como exclusivamente heterossexual, é um elemento fundamental da diferença de Ludovic – que só pode casar-se com Jérôme quando se tornar uma “mulher de verdade” –, mas ocupa no filme um lugar ambíguo: mobiliza pânico entre seus personagens quando se pensa na possibilidade de que Ludovic e Jérôme formem um casal gay, pânico este que é, para o espectador, apaziguado quando Ludovic se imagina e se apresenta como menina. O caráter normalizador das transformações corporais e, consequentemente, das cirurgias de redesignação sexual é, dessa maneira, evocado por *Minha vida em cor-de-rosa*, mas não é enfrentado, assim como não é enfrentado o desejo de normalização da diferença no interior da própria diferença. Se *Breaking the Waves* é mais fortemente rondado pelo espectro da crise da AIDS, *Minha Vida em cor-de-rosa* é neste ponto rondado pelo espectro de Coccinelle, cuja diferença foi alvo de fascinação e desejo até quando, ao casar-se, converteu-se em escândalo na década de 1960 na França. Apesar disso, *Minha vida em cor-de-rosa* propõe uma primeira elaboração simbólica importante sobre a possibilidade de deslocamento da efeminação do terreno das homossexualidades masculinas para as transgeneridades, algo que, sob meu ponto de vista, consolida-se no cinema apenas na segunda década dos anos dois mil, com o já citado *Laurence para sempre* e, mais recentemente, com *Stonewall* (Roland Emmerich, 2015). Ao mesmo tempo, o filme aponta, a partir do personagem de Jérôme, para uma transformação igualmente importante nas maneiras como gays iriam ser construídos cinematograficamente nos anos dois mil: viris, sem qualquer efeminação. Há, no entanto, uma diferença crucial entre a construção da proto-homossexualidade de Jérôme e a homossexualidade tal construída no momento contemporâneo: o objeto do desejo homossexual masculino é agora, como acontece em *Brokeback Mountain*, igualmente viril.

Neste sentido, tanto *Breaking the Waves* quanto *Minha vida em cor-de-rosa*, produzidos no mesmo período, participam de um momento de elaboração simbólica de profundas transformações, mas também deixam ver as tendências constitutivas de um novo regime de visibilidade de diferenças sexuais na transição para o século vinte e um. Neste novo regime do visível dá-se, por um lado, uma rearticulação das masculinidades heterossexuais e homossexuais, que se aproximam no imaginário, principalmente pela adoção de padrões estético-corporais similares, padrões estes que simbolizam os processos de normalização do corpo e do estilo de vida gays em curso naqueles anos pela separação simbólica entre homossexualidade masculina e efeminação, de modo que imagens de gays masculinizados, ou normalizados, começam a “passar” sem que o espectador veja nelas qualquer contradição ou ambiguidade, transferidas para a figura do transgênero. E, por outro lado, uma concomitante rearticulação dos lugares da efeminação e do feminino, que, em sua ambiguidade, distanciam-se e se aproximam. Distanciam-se no sentido de que a questão transgênero articula-se no visível primordialmente como problemática da efeminação, do corpo masculino cuja identidade é feminina, ficando a problemática da masculinização, da presença do masculino no feminino, em segundo plano¹⁹. Aproximam-se no sentido de que tanto a efeminação quanto o feminino, na sua relação com outras diferenças, passam a assumir, no interior da problemática, uma posição cada vez mais periférica e desvalorizada²⁰.

Brokeback Mountain, por sua vez, é um filme que coloca, talvez pela primeira vez em um cinema dito hegemônico, a possibilidade de separação entre (hetero)sexualidade e casamento. Que o tenha feito a partir da figura do caubói, nos Estados Unidos, aponta para o quão imbricada a questão do casamento gay está com a masculinidade que Connell chamou de hegemônica, ao mesmo tempo em que problematiza algo que ronda as discussões acadêmicas sobre o tema já há algum tempo: assim como o casamento normaliza a masculinidade do caubói, o casamento normaliza

¹⁹Exceções são o também francês *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011), que se apresenta como contrapartida à *Minha vida em cor-de-rosa* ao voltar-se para a história de um trans-menino, e *Two4One* (Maureen Bradley, 2014), que problematiza a experiência de Adam, personagem que, pouco antes de completar sua transição, engravida ao inseminar “artificialmente” a (ex-)namorada.

²⁰ Neste sentido, a elaboração simbólica da experiência lésbica, que no início da década de 1990 se apresentava por uma variedade de enredos, passa cada vez mais a ser dominada, nos anos 2000, por uma repetida encenação social da saída do armário em que foi simbolicamente reposicionada. Falo aqui especificamente das chamadas *coming out stories*, em que os enredos repetem-se sucessivamente ao mostrar uma mulher adulta heterossexual encontrar e apaixonar-se por uma mulher lésbica, debater-se com o armário – imposto ora por relações familiares, ora por relacionamentos heterossexuais – e dele sair, engajando-se, em filmes como *Índia, amor e outras delícias* (*Nina's heavenly delights*, Pratibha Parmar, 2006) e *Kyssmig* (Alexandra-Therese Keining, 2011), com uma feminilidade lésbica.

a diferença. Mais especificamente, o casamento normaliza algumas diferenças, e não outras, como aponta Michael Warner, ao caracterizá-lo como uma forma seletiva de legitimação social²¹. Quando Warner e outros tantos autores debateram a “súbita” defesa do casamento igualitário por movimentos gays e lésbicos, principalmente nos Estados Unidos, os efeitos de uma possível separação entre (hetero)sexualidade e casamento podiam apenas ser especulados, não podendo ser, ainda hoje, de todo conhecidos.

Foi dito que os filmes analisados nesta investigação debatiam uma questão de certa ordem. Tal questão diz respeito à passagem de um momento em que vigorava a *heterossexualidade compulsória* para um momento caracterizado na literatura como *heteronormatividade*. Segundo Miskolci,

historicamente, a prescrição da heterossexualidade como modelo social pode ser dividida em dois períodos: um em que vigora a *heterossexualidade compulsória* pura e simples e outro em que adentramos no domínio da *heteronormatividade*. Entre o terço final do século XIX e meados do século seguinte, a homossexualidade foi inventada como patologia e crime, e os saberes e práticas sociais normalizadores apelavam para medidas de internação, prisão e tratamento psiquiátrico dos homo-orientados. A partir da segunda metade do século XX, com a despatologização (1974) e descriminalização da homossexualidade, é visível o predomínio da heteronormatividade como marco de controle e normalização da vida de gays e lésbicas, não mais para que se “tornem heterossexuais”, mas com o objetivo de que vivam como eles²².

Em Sedgwick, o *compulsório* parece ter um caráter duplo, de uma *obrigação* social que transforma o desejo a ela atrelado em uma *compulsão*. A fala de B. Ruby Rich, ao discorrer sobre a questão do casamento igualitário nos Estados Unidos, retoma este duplo caráter, ao afirmar: “o casamento gay era aquilo por se lutar, as pessoas o queriam tanto, mas acabou se tornando um tipo de força da qual as pessoas não podem escapar. Elas queriam o direito, não a obrigação! Elas queriam a oportunidade, não a compulsão!”²³. O que se vislumbra neste cenário, e que, portanto, está além dos filmes aqui analisados, é que a separação entre casamento e (hetero)sexualidade pode ajudar a compreender o caráter compulsivo que permeia as relações dos sujeitos com as normas sexuais, em que, a própria normalização – seja pelo casamento, seja pela adoção de

²¹ Cf. Warner, Michael, *The trouble with normal*, op. cit., p. 82.

²² Miskolci, Richard. A Teoria *Queer* e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Ano 11, No. 21, 2009, p.157, nota 13; grifos meus.

²³ Entrevista com B. Ruby Rich, realizada na Universidade da Califórnia em Santa Cruz, em 27 de outubro de 2015. Algo parecido poderia ser dito a respeito de grande parte da população de transgêneros neste país, em que notadamente o desejo de transformações corporais adquiriu, recentemente, um caráter compulsivo.

padrões corporais hegemônicos (dos quais as transformações corporais que extirpam dos corpos as ambiguidades sexuais fazem parte), seja por ambos – não fala apenas de uma nova forma de regular e administrar as diferenças sexuais no momento contemporâneo, mas de uma reconfiguração e uma multiplicação das compulsões psicossociais, que se estendem na medida em que se alargam as fronteiras de definição dos sujeitos. A despatologização, a descriminalização e a inclusão seletiva de algumas diferenças sexuais na esfera dos direitos e do reconhecimento estatal colocam, dessa maneira, o seguinte dilema, elaborado por Judith Butler:

uma pessoa tem que se submeter a um dispositivo regulatório, como Foucault o chamaria, para chegar ao ponto em que algo como um exercício de liberdade torna-se possível. (...) De certo modo, o dilema com o qual nos deparamos, no final, tem a ver com os termos pelos quais o reconhecimento social é delimitado. Desde quando somos tentados pela posição civil libertária por meio da qual isso é entendido como um direito pessoal, o fato é que, direitos pessoais só são protegidos e só podem ser exercidos por meio de formas sociais e políticas. (...) Neste sentido, precisamos ser desfeitos de modo a nos fazermos a nós mesmos: precisamos ser parte de um tecido social de existência mais amplo para criar quem somos. Este é seguramente o paradoxo da autonomia (...). Até que estas condições sociais sejam radicalmente transformadas, a liberdade requererá a não-liberdade, e a autonomia está implicada em sujeição”²⁴.

Ao invés de terminar em um tom tão duro, ainda que criticamente necessário, prefiro recuperar mais uma vez a fala de B. Ruby Rich:

sinto-me como se fosse parte de uma população de imigrantes. Chegamos e tivemos toda essa solidariedade e todo este sentido de identidade e lutamos por um lugar, e agora é o momento em que, três gerações depois, as crianças estão se casando com gente de fora da comunidade e ninguém mais vai à velha mercearia. É quase como uma narrativa de imigração, em que deixamos o país antigo, mas o que estamos fazendo é desaparecer, o que estamos fazendo é nos dissipar em um tipo de todo social maior e indefinido e perdendo algo de especificidade, e perdendo algo de conectividade, e eu acho que este é um dilema que se estende para além do cinema, é um tipo de dilema político e social. Porém, eu sempre sinto que algo novo vai surgir, eu não sei, não quero fechar a caixa ainda. Porque seguramente será, você sabe, algo diferente²⁵,

pois, como bem colocou Jasbir K. Puar, “os futuros estão muito mais próximos de nós que quaisquer passados que possamos querer retornar ou visitar”²⁶, e onde há sujeição, há resistência.

²⁴ Butler, Judith, *Undoing Gender*, op. cit., pp. 90-91, pp. 100-101.

²⁵ Entrevista com B. Ruby Rich.

²⁶ Puar, Jasbir K. *Terrorist Assemblages. Homonationalism in queer times*. Durham, Londres: Duke University Press, 2007, p. xix.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABCNEWS. *Where is Brokeback Mountain? Maybe nowhere*. 05 de março de 2006. Disponível via URL em: <http://abcnews.go.com/WNT/Oscars2006/story?id=1689983>; acessado em 13 de agosto de 2014.
- A BIASED HISTORY OF BRITISH GLAM ROCK. *Articles*. Disponível via URL em: <http://www.doremi.co.uk/glam/articles.html>; acessado em 29 de novembro de 2013.
- ADELMAN, Miriam. *A Voz e a Escuta: Encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2009.
- ALTMAN, Dennis. *Global Sex*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2001.
- ARÁN, Márcia. A transexualidade e a gramática normativa do sistema sexo-gênero. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, Vol. 9, No. 1, 2006, pp. 49-63.
- _____. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. *Estudos Feministas*, Vol. 11, No. 2, 2003, pp. 399-422.
- ASSOCIATION MENNECY ET SON HISTOIRE. *Le quartier à Mennecy*. Disponível via URL em: <http://www.mennecy-et-son-histoire.com/Levitt/Levitt%20pages%20WEB/Levitt%20Accueil.htm>; acessado em 01 de dezembro de 2013.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BECKER, Howard S. *Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- BENNETT, Jeffrey. “Born this way”: Queer Vernacular and the Politics of Origin. *Communication and Critical/Cultural Studies*, Vol. 11, No. 3, 2014, pp. 211-230.
- BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. *America on Film – Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- BERNSTEIN, Matthew. Stagecoach (1939), John Ford: The Classical Hollywood Western Par Excellence. In: GEIGER, Jeffrey; RUTSKY, R. L. (eds.). *Film Analysis*. Nova Iorque, Londres: W. W. Norton & Company, 2013, pp. 298-318.

- BÉRUBÉ, Allan. *Coming Out Under Fire. The History of Gay Men and Women in World War II*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2010.
- BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. *Cadernos Pagu*, No. 28, 2007, pp. 257-283.
- BORIS, Eileen. *Production, Reproduction, and the Problem of Home for Work*. Disponível via URL em: <http://sociologia.fflch.usp.br/sites/sociologia.fflch.usp.br/files/Eileen%20Boris%20Sess%C3%A3o%203%20%20%2029%2009%202013%20.pdf>; acessado em 24 de outubro de 2013.
- BRAY, Alan. *Homosexuality in Renaissance England*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1995.
- BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar (1983). In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, Volume II*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, pp. 39-53.
- BRONSKI, Michael. *A Queer History of the United States*. Boston: Beacon Press, 2011.
- BROOKE, James. Gay Man Beaten and Left for Dead; 2 Are Charged. *The New York Times*, 10 de outubro de 1998. Disponível via URL em: <http://www.nytimes.com/1998/10/10/us/gay-man-beaten-and-left-for-dead-2-are-charged.html>; acessado em 21 de abril de 2016.
- _____. Gay Man Dies From Attack, Fanning Outrage and Debate. *The New York Times*, 13 de outubro de 1998. Disponível via URL em: <http://www.nytimes.com/1998/10/13/us/gay-man-dies-from-attack-fanning-outrage-and-debate.html?pagewanted=2&pagewanted=all>; acessado em 21 de abril de 2016.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 1993.
- _____. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2007.
- _____. Melancholy Gender/Refused Identification. In: CULLER, Jonathan (ed.). *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Vol. III*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2003, pp. 213-224.

- _____. *Undoing gender*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2004.
- CAMBRIDGE DICTIONARIES ONLINE. *Be (as) dead as a/the dodo*. Disponível via URL em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/be-as-dead-as-a-the-dodo>; acessado em 13 de fevereiro de 2016.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CASTEL, Pierre-Henri. Algumas reflexões para estabelecer a cronologia do “fenômeno transexual” (1910-1995). *Revista Brasileira de História*, Vol. 21, No. 41, 2001, pp. 77-111.
- CASTRO, Edgardo. Acontecimento. In: _____. *Vocabulário de Foucault. Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, pp. 24-28.
- CAWELTI, John G. *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1971.
- CNN. *Bush calls for ban on same-sex marriages*, 25 de fevereiro de 2004. Disponível via URL em: <http://edition.cnn.com/2004/ALLPOLITICS/02/24/elec04.prez.bush.marriage/>; acessado em 25 de abril de 2016.
- CONNELL, R. W. [Raewyn]. *Gender and Power*. Stanford: Stanford University Press, 1987.
- _____. La organización social de la masculinidad. In: VALDÉS, Teresa; OLAVARRÍA, José (eds.). *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Santiago: Isis Internacional, 1997, pp. 31-48.
- _____. *Masculinities*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005.
- _____. O Império e a criação de uma Ciência Social. *Contemporânea*, vol. 2, no. 2, pp. 309-336.
- COPLAND, Simon. Born this way? Society, sexuality and the search for the ‘gay gene’. *The Guardian*, 10 de julho de 2015. Disponível via URL em: <https://www.theguardian.com/science/blog/2015/jul/10/born-this-way-society-sexuality-gay-gene>; acessado em 15 de abril de 2016.

- DAVIS, Rebecca L. "Not Marriage At All, but Simple Harlotry": The Companionate Marriage Controversy. *The Journal of American History*, Vol. 94, No. 4, 2008, pp. 1137-1163.
- DOR, Joël. *Estrutura e perversões*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FEINBERG, Leslie. Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come. In: STRYKER, Susan; WHITTLE, Stephen (eds.). *The Transgender Studies Reader*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2006, pp. 205-220.
- FOLHA DE S. PAULO. *Transexualismo é retirado de lista de doenças mentais na França*. 12 de fevereiro de 2010. Disponível via URL em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/equilibrio/noticias/ult263u693920.shtml>; acessado em 23 de março de 2016.
- FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade. Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- _____. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- _____. *Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- FOURASTIÉ, Jean. *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*. Paris: Fayard, 1979.
- FREUD, Sigmund. Caso 2: Sra. Emmy Von N., idade 40 anos, da Livônia. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, Volume II*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, pp. 82-133.
- FREE PRESBYTERIAN CHURCH OF SCOTLAND. *What we believe*. Disponível via URL em: <http://www.fpchurch.org.uk/Beliefs/index.php>; acessado em 28 de maio de 2013.

- GARBER, Marjorie. *Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety*. Nova Iorque: Routledge, 1997.
- GARFINKEL, Harold. Studies of the routine grounds of everyday activities. In: _____. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967, pp. 35-75.
- GARTMAN, David. *Tough Guys and Pretty Boys: The Cultural Antagonisms of Engineering and Aesthetics in Automotive History, Contradictions of Fantastic Styling and the Stylists' Fall From Grace*. Disponível via URL em: http://www.autolife.umd.umich.edu/Design/Gartman/D_Casestudy/D_Casestudy8.htm; acessado em 19 de abril de 2016.
- _____. *Tough Guys and Pretty Boys: The Cultural Antagonisms of Engineering and Aesthetics in Automotive History, The Triumph of Stylists in the 1950s*. Disponível via URL em: http://www.autolife.umd.umich.edu/Design/Gartman/D_Casestudy/D_Casestudy7.htm; acessado em 19 de abril de 2016.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- GOURNAY, Isabelle. *From Levittowns to Levittvilles: An American mass builder in the Paris suburbs, 1965-1980*. Disponível via URL em: http://www.etsav.upc.es/personals/iphs2004/pdf/077_p.pdf; acessado em 14 de março de 2014.
- _____. Romance, Prejudice and Levitt's Americanization of the Middle Class House in France. In: CHEW III, William L. (ed.). *National Stereotypes in Perspective. Americans in France, Frenchmen in America*. Amsterdã, Atlanta: Editions Rodopi, 2001, pp. 401-428.
- GREENHOUSE, Linda. The Supreme Court: Homosexual Rights; Justices, 6-3, Legalize Gay Sexual Conduct in Sweeping Reversal of Court's 86 Ruling. *The New York Times*, 27 de junho de 2003. Disponível via URL em: <http://www.nytimes.com/2003/06/27/us/supreme-court-homosexual-rights-justices-6-3-legalize-gay-sexual-conduct.html?pagewanted=all>; acessado em 22 de abril de 2016.
- HARKER, Rachael. HIV and AIDS statistics. *House of Commons Library*, 29 de novembro de 2010. Disponível via URL em: <http://www.nhshistory.net/aidsdata.pdf>; acessado em 11 de março de 2016.

- _____. HIV and AIDS statistics. *House of Commons Library*, 25 de outubro de 2012, p. 4. Disponível via URL em: <http://researchbriefings.parliament.uk/ResearchBriefing/Summary/SN02210#fullreport>; acessado em 16 de março de 2016.
- INTERNATIONAL COMMISSION ON CIVIL STATUS. *Transsexualism in Europe*. Estrasburgo: Council of Europe Publishing, 2000.
- JACKSON, Kenneth T. *Crabgrass frontier: The suburbanization of the United States*. Nova Iorque, Oxford: Oxford University Press, 1985.
- KATZ, Jonathan Ned. *The Invention of Heterosexuality*. Nova Iorque: Dutton, 1995.
- KELLEHER, Paul. If Love Were All: Reading Sedgwick Sentimentality. In: BARBER, Stephen M.; CLARK, David L. (eds.). *Regarding Sedgwick. Essays on Queer Culture and Critical Theory*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2002, pp. 143-162.
- KIERNAN, James G. Responsibility in Sexual Perversion. *The Chicago Medical Recorder*, Vol. 3, 1892, pp. 185-210.
- KINSEY, Alfred C.; POMEROY, Wardell B.; MARTIN, Clyde E. *Sexual Behavior in the Human Male*. Filadélfia: W. B. Saunders, 1948.
- KINSEY, Alfred C.; POMEROY, Wardell B.; MARTIN, Clyde E.; GEBHARD, Paul H. *Sexual Behavior in the Human Female*. Filadélfia: W. B. Saunders, 1953.
- LACAYO, Richard. Suburban legend William Levitt. *Times Magazine*, 07 de dezembro de 1998. Disponível via URL em: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,989781,00.html#ixzz2pURX9tXD>; acessado em 02 de dezembro de 2013.
- LEGIFRANCE. *LOI n° 2013-404 du 17 mai 2013 ouvrant le mariage aux couples de personnes de même sexe*. Disponível via URL em: <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2013/5/17/JUSC1236338L/jo/texte>; acessado em 15 de abril de 2016.
- LEITE JR., Jorge. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti” e “transsexual” no discurso científico*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2011.
- _____. “Que nunca chegue o dia que irá nos separar”- notas sobre *epistémê* arcaica, hermafroditas, andróginos, mutilados e suas (des)continuidades modernas. *Cadernos Pagu*, N° 33, 2009, pp. 285-312.

- LEVITTOWN HISTORICAL SOCIETY. *A brief history of Levittown, New York*. Disponível via URL em: <http://www.levittownhistoricalsociety.org/history.htm>; acessado em 01 de dezembro de 2013.
- LORANT, Andrew L. In France, Too, Levitt was Housing Pioneer. *The New York Times*, 10 de fevereiro de 1994. Disponível via URL em: <http://www.nytimes.com/1994/02/10/opinion/l-in-france-too-levitt-was-housing-pioneer-137421.html>; acessado em 27 de março de 2014.
- MATIC, Srdan. Twenty-five years of HIV/AIDS in Europe. In: MATIC, Srdan; LAZARUS, Jeffrey V.; DONOGHOE, Martin C. (eds.). *HIV/AIDS in Europe. Moving from death sentence to chronic disease management*. Copenhagen: World Health Organization, 2006, pp. 1-14.
- MATOS, Alderi Souza de. *História do Presbiterianismo*. Disponível via URL em: <http://www.mackenzie.br/7061.html>; acessado em 10 de maio de 2013.
- _____. *Os Oficiais da Igreja no Sistema Presbiteriano*. Disponível via URL em: <http://www.mackenzie.br/7064.html>; acessado em 10 de maio de 2013.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MENEZES, Paulo. *À meia-luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2001.
- _____. O Cinema Documental como “Representificação”: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, Sylvia Caiuby; BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da; FERRARI, Florencia; SZTUTMAN, Renato; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Fapesp: Edusp, 2004, pp. 21-45.
- _____. Problematizando a “representação”: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade. In: RAMOS, Fernando P.; MOURÃO, Maria Dora; CATANI, Afrânio; GATTI, José (orgs.). *Estudos de Cinema 2000 – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001, pp. 333-347.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 103-117.

- MEYEROWITZ, Joanne. *How Sex Changed. A History of Transsexuality in the United States*. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 2002.
- MISKOLCI, Richard. A Teoria *Queer* e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Ano 11, No. 21, 2009, pp. 150-182.
- _____. Comentário. *Cadernos Pagu*, No. 28, 2007, pp. 55-63.
- _____. Networks of Desire. The Specter of AIDS and the Use of Digital Media in the Quest for Secret Same-Sex Relations in São Paulo. *Vibrant*, Vol. 10, no. 1, 2013, pp. 41-70.
- _____. Pânicos morais e controle social – reflexões sobre o casamento gay. *Cadernos Pagu*, No. 28, 2007, pp. 101-128.
- _____. Segredos de um casamento em *Dom Casmurro*. In: _____. *O desejo da nação. Masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo. Annablume, 2012, pp. 123-145.
- OFFICE OF THE LAW REVISION COUNSEL OF THE U. S. HOUSE OF REPRESENTATIVES (ed.). Title 18, U.S.C., §245, (b)(2). In: _____. *Code of Laws of the United States of America, Title 18 – Crimes and Criminal Procedures*, s/p. Disponível via URL em: <http://uscode.house.gov/download/download.shtml>; acessado em 21 de abril de 2016.
- _____. Title 18, U.S.C., §249. In: _____. *Code of Laws of the United States of America, Title 18 – Crimes and Criminal Procedures*, s/p. Disponível via URL em: <http://uscode.house.gov/download/download.shtml>; acessado em 21 de abril de 2016.
- ORTNER, Sherry B. *Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Durham, Londres: Duke University Press, 2013 (cópia digital em formato Kindle).
- OSSANA, Diana. Climbing Brokeback Mountain. In: PROULX, Annie; MCMURTY, Larry; OSSANA, Diana. *Brokeback Mountain: Story to Screenplay*. Nova Iorque: Scribner, 2005, pp. 143-151.
- PACE, Eric. William J. Levitt, 86, Pioneer of Suburbs, Dies. *The New York Times*, 29 de janeiro de 1994. Disponível via URL em: <http://www.nytimes>.

- com/1994/01/29/obituaries/william-j-levitt-86-pioneer-of-suburbs-dies.html?src=pm&pagewanted=1; acessado em 27 de março de 2014.
- PACKARD, Chris. *Queer Cowboys. And Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century American Literature*. Nova Iorque, Londres: Palgrave MacMillan, 2006.
- PAGLIA, Camille. *Crisis in the American Universities*. Disponível via URL em: <http://gos.sbc.edu/p/paglia.html>; acessado em 16 de março de 2016.
- PAOLETTI, Jo B. *Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America*. Bloomington; Indianápolis: Indiana University Press, 2012 (cópia digital em formato Kindle).
- PEARL, Monica B. AIDS and New Queer Cinema. In: AARON, Michelle (ed.). *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004, pp. 23-35.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer nos Trópicos. *Contemporânea*, Vol. 2, No. 2, 2012, pp. 371-394.
- PETERSON, Grant Tyler; ANDERSON, Eric. Queering Masculine Peer Culture: Softening Gender Performances on the University Dance Floor. In: LANDREAU, John C.; RODRIGUEZ, Nelson M. (eds.). *Queer Masculinities. A Critical Reader in Education*. Londres, Nova Iorque: Springer, 2012, pp. 119-138.
- PILKINGTON, Ed. Fifteen years after Matthew Shepard's murder, Wyoming remains anti-gay. *The Guardian*, 10 de outubro de 2013. Disponível via URL em: <http://www.theguardian.com/world/2013/oct/10/matthew-shepard-wyoming-gay-rights-laws>; acessado em 21 de abril de 2016.
- PIPPIN, Robert B. *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. New Haven, Londres: Yale University Press, 2010.
- _____. What is a Western? Politics and Self-Knowledge in John Ford's *The Searchers*. *Critical Inquiry*, No. 35, 2009, pp. 223-253.
- PRINCE, Stephen. The Western. In: FRIEDMAN, Lester; DESSER, David; KOZLOFF, Sarah; NOCHIMSON, Martha; PRINCE, Stephen. *An Introduction to Film Genres*. Nova Iorque, Londres: W.W. Norton, 2014, pp. 242-277.

- PUAR, Jasbir K. *Terrorist Assemblages. Homonationalism in queer times*. Durham, Londres: Duke University Press, 2007.
- RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. In: AARON, Michelle (ed.). *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004, pp. 15-22.
- ROESDAHL, Else. *The Vikings*. Londres: Penguin Books, 1998.
- ROSE, Anne C. *Voices of the Marketplace: American thought and culture, 1830-1860*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2004.
- RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex. In: REITER, Rayna R. (ed.). *Toward and Anthropology of Women*. Nova Iorque: Monthly Review Press, 1975, pp. 157-210.
- RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet. Homosexuality in the movies*. Nova Iorque: Harper & Row, 1981.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, No. 28, 2007, pp. 19-54.
- _____. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- _____. *Epistemology of the Closet*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2008.
- SHIVELY, Michael. *Study of Literature and Legislation on Hate Crime in America*, 2005. Disponível via URL em: <https://www.ncjrs.gov/pdffiles1/nij/grants/210300.pdf>; acessado em 21 de abril de 2016.
- SIMMON, Scott. *The Invention of the Western Film – A Cultural History of the Genre’s First Half-Century*. Cambridge, Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003.
- SMITH-ROSENBERG, Carroll. The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America. *Signs*, Vol. 01, No. 01, 1975, pp. 1-29.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

STACY, Jim. Buried in the Family Plot: The Cost of Patter Maintenance to Ennis and Jack. In: _____ (ed.). *Reading Brokeback Mountain. Essays on the Story and the Film*. Jefferson, Londres: McFarland, 2007, pp. 29-44.

THE CHURCH OF SCOTLAND. *Church Constitution*. Disponível via URL em: http://www.churchofscotland.org.uk/about_us/church_law/church_constitution; acessado em 28 de maio de 2013.

_____. *Full text of all Acts 1931 to 2013*. Disponível via URL em: http://www.churchofscotland.org.uk/__data/assets/pdf_file/0018/4239/Acts_2013_for_printing.pdf; acessado em 29 de novembro de 2013.

_____. *The Confession of Faith, The Larger and Shorter Catechisms, With the Scripture Proofs at Large, Together with The Sum of Saving Knowledge (contain'd in the Holy Scriptures, and held forth in said Confession and Catechisms) and Practical Use thereof, Covenants National and Solemn League, Acknowledge of Sins and Engagement to Duties, Directories, Form of Church-Government, &c. Of Public Authority in The Church of Scotland, With Acts of Assembly and Parliament, relative to, and approbative of, the same*. Glasgow: John Robertson Senior, 1756.

_____. *The Kirk and the State*. Disponível via URL em: http://www.churchofscotland.org.uk/about_us/how_we_are_organised; acessado em 28 de maio de 2013.

_____. *The Westminster Confession*. Disponível via URL em: http://www.churchofscotland.org.uk/__data/assets/pdf_file/0011/650/westminster_confession.pdf; acessado em 19 de junho de 2013.

_____. *Westminster confession of faith*. Disponível via URL em: http://www.churchofscotland.org.uk/about_us/our_faith/westminster_confession_of_faith; acessado em 19 de junho de 2013.

THE NEW YORK TIMES. *Supreme Court Strikes Down Texas Law Banning Sodomy*, 26 de junho de 2003. Disponível via URL em: <http://www.nytimes.com/2003/06/26/politics/26WIRE-SODO.html>; acessado em 21 de abril de 2016.

THE RELIGION AND MORALS COMMITTEE OF THE FREE PRESBYTERIAN CHURCH OF SCOTLAND. *A Catechism of the History and Principles of the Free Presbyterian Church of Scotland*, 2013. Disponível via URL em:

http://www.fpchurch.org.uk/Documents/FP%20Catechism_Kindle_152x228mm_altered.pdf; acessado em 16 de maio de 2013.

THE UNITED STATES DEPARTMENT OF JUSTICE. *The Matthew Shepard and James Byrd, Jr., Hate Crimes Prevention Act of 2009*. Disponível via URL em: <https://www.justice.gov/crt/matthew-shepard-and-james-byrd-jr-hate-crimes-prevention-act-2009-0>; acessado em 21 de abril de 2016.

TOMPKINS, Jane. *West of Everything – The Inner Life of Westerns*. Nova Iorque, Oxford: Oxford University Press, 1992.

TURNER, Frederick Jackson. The Significance of the Frontier in American History. In: _____. *The Frontier in American History*. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1921. Disponível via URL em: <http://www.gutenberg.org/files/22994/22994-h/22994-h.htm>, p. 1, nota 1; acessado em 18 de outubro de 2015.

TURVEY, Samuel T; CHEKE, Anthony S. Dead as a dodo: the fortuitous rise to fame of an extinction icon. *Historical Biology*, Vol. 20, No. 2, 2008, pp. 149-163.

UNAIDS. *How AIDS Changed Everything. MDG6: 15 Years, 15 Lessons of Hope From the AIDS Response*. Genébra: UNAIDS, 2015.

UNITED STATES CENSUS BUREAU. *Census Regions and Divisions of the United States*. Disponível via URL em: http://www2.census.gov/geo/pdfs/maps-data/maps/reference/us_regdiv.pdf; acessado em 30 de abril de 2016.

_____. *State & County Quick Facts. Race*. Disponível em: http://quickfacts.census.gov/qfd/meta/long_RHI125213.htm; acessado em 17 de novembro de 2014.

_____. *State & County Quick Facts. Wyoming*. Disponível via URL em: <http://quickfacts.census.gov/qfd/states/56000.html>; acessado em 17 de novembro de 2014.

_____. *Table 14. State Population – Rank, Percent Change, and Population Density: 1980 to 2010*. Disponível via URL em: <http://www.census.gov/compendia/statab/2012/tables/12s0014.pdf>; acessado em 15 de agosto de 2014.

UNITED STATES SUPREME COURT. *Bowers v. Hardwick*, 478 U.S. 186 (1986). Disponível via URL em: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/478/186/#annotation>; acessado em 25 de abril de 2016.

- _____. *Lawrence v. Texas*, 539 U.S. 558 (2003). Disponível via URL em: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/539/558/#annotation>; acessado em 25 de abril de 2016.
- VOGEL, Amos. *Film as a Subversive Art*. Nova Iorque: D.A.P., 2005.
- WARNER, Michael. *The trouble with normal. Sex, politics, and the ethics of queer life*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais*. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. As seitas protestantes e o espírito do capitalismo. In: _____. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1974, pp. 347-370.
- _____. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. In: _____. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1974, pp. 371-410.
- WEEKS, Jeffrey. *The World We Have Won: The Remaking of Erotic and Intimate Life*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2007.
- WHITE, Lawrence J. The American Automobile Industry and the Small Car, 1945-1970. *The Journal of Industrial Economics*, Vol. 20, No. 2, 1972, pp. 179-192.
- WHITELEY, Sheila. *The space between the notes: rock and the counter-culture*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1992.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION. F-64 Gender Identity Disorders. In: _____. *The ICD-10 Classification of Mental and Behavioural Disorders. Diagnostic Criteria for Research*. Genebra: World Health Organization, 1992. Disponível via URL em: <http://www.who.int/classifications/icd/en/GRNBOOK.pdf>; acessado em 30 de outubro de 2014.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS¹

Ang Lee wins Best Directing: 2006 Oscars. Disponível via URL em: <https://youtu.be/HKiOrf9TWI4>; vídeo acessado em 26 de abril de 2016.

Old Car Advertisements. Disponível via URL em: <http://www.oldcaradvertising.com/AMC%20Ads/1960%20Rambler/1960%20Rambler%20Ad-03.html>; imagem capturada em 18 de abril de 2016.

¹ Todas as demais imagens utilizadas nesta tese foram capturadas diretamente dos filmes analisados ou citados, constantes da filmografia principal e de apoio indicada a seguir.

FILMOGRAFIA PRINCIPAL

Ficha técnica de *Ondas do destino* (*Breaking the Waves*):

Direção: Lars von Trier.

Roteiro: Lars von Trier, Peter Asmussen, David Pirie.

Elenco: Adrian Rawlins, Anthony J. O'Donnell, Bob Docherty, Brian Smith, Callum Cuthbertson, Charles Kearney, David Bateson, David Gallacher, Desmond Reilly, Dorte Rømer, Emily Watson, Finlay Welsh, Gavin Mitchell, Iain Agnew, Jean-Marc Barr, John Wark, Jonathan Hackett, Katrin Cartlidge, Mikkel Gaup, Owen Kavanagh, Peter Bensted, Phil McCall, Ray Jeffries, Robert Robertson, Roef Ragas, Ronnie McKellaig, Sandra Voe, Sarah Gudgeon, Simon Towler Jorfaid (voz), Stellan Skarsgård, Steven Leach, Udo Kier.

Produção: Peter Aalbæk Jensen, Vibeke Windelov.

Fotografia: Robby Müller.

Trilha Sonora: Joachim Holbek.

Países: Dinamarca, Espanha, França, Holanda, Islândia, Noruega e Suécia.

Ano: 1996.

Duração: 159 min.

Ficha técnica de *Minha vida em cor-de-rosa* (*Ma vie en rose*):

Direção: Alain Berliner.

Roteiro: Alain Berliner, Chris Vander Stappen.

Elenco: Caroline Baehr, Cristina Barget, Daniel Hanssens, Delphine Cadet, Erik Cazals de Fabel, Georges Du Fresne, Gregory Diallo, Hélène Vincent, Jean-François Gallotte, Jean-Philippe Écoffey, Julien Rivière, Laurence Bibot, Marie Bunel, Michèle Laroque, Morgane Bruna.

Produção: Carole Scotta.

Fotografia: Yves Cape.

Trilha sonora: Dominique Dalcan, Zazie.

Países: Bélgica, França e Inglaterra.

Ano: 1997.

Duração: 88 min.

Ficha técnica de *O Segredo de Brokeback Mountain (Brokeback Mountain)*:

Direção: Ang Lee.

Roteiro: Larry McMurtry, Diana Ossana. Baseado no conto de Annie Proulx.

Elenco: Heath Ledger, Jake Gyllenhaal, Randy Quaid, Michelle Williams, Anne Hathaway, Scott Michael Campbell, Cheyenne Hill, Kate Mara, Graham Beckel, Mary Liboiron, Jake Church, Anna Faris, David Harbour, Linda Cardellini, Roberta Maxwell, Peter McRobbie.

Produção: Diana Ossana, James Schamus.

Fotografia: Rodrigo Prieto.

Trilha Sonora: Gustavo Santaolalla.

Países: EUA e Canadá.

Ano: 2005.

Duração: 134 min.

FILMOGRAFIA DE APOIO

A Desaparecida (The Searchers). Dirigido por John Ford. Estados Unidos, 1956, 119 min.

A Garota Dinamarquesa (The Danish Girl). Dirigido por Tom Hooper. Grã-Bretanha, Estados Unidos, Bélgica, Dinamarca e Alemanha, 2015, 119 min.

Amor no feminino (If these walls could talk 2). Dirigido por Jane Anderson, Martha Coolidge e Anne Heche. Estados Unidos, 2000, 96 min.

Anatomy of a Hate Crime. Dirigido por Tim Hunter. Estados Unidos, 2001, 90 min.

Baby Love (Comme les autres). Dirigido por Vincent Garenq. França, 2008, 93 min.

Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White and the Seven Dwarfs). Dirigido por William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Estados Unidos, 1937, 83 min.

Capote. Dirigido por Bennett Miller. Canadá e Estados Unidos, 2005, 114 min.

Como nasce um bravo (Cowboy). Dirigido por Delmer Davis. Estados Unidos, 1958, 92 min.

Desejos Selvagens (Savage Grace). Dirigido por Tom Kalin. Espanha, Estados Unidos e França, 2007, 97 min.

Diabo no corpo (Diavolo in corpo). Dirigido por Marco Bellocchio. Itália e França, 1986, 114 min.

“Eles” se divertem (The Gay Deceivers). Dirigido por Bruce Kessler. Estados Unidos, 1969, 97 min.

Freeheld – Amor e Justiça (Freeheld). Dirigido por Peter Sollett. Estados Unidos, 2015, 103 min.

Império dos Sentidos (Ai no korîda). Dirigido por Nagisa Oshima. Japão e França, 1976, 109 min.

Índia, amor e outras delícias (Nina's heavenly delights). Dirigido por Pratibha Parmar. Grã-Bretanha, 2006, 94 min.

Josey Wales – O Fora da Lei (The Outlaw Josey Wales). Dirigido por Clint Eastwood. Estados Unidos, 1976, 135 min.

Kyss mig. Dirigido por Alexandra-Therese Keining. Suécia, 2011, 105 min.

Laurence para sempre (Laurence Anyways). Dirigido por Xavier Dolan. Canadá e França, 2012, 168 min.

Matar ou Morrer (High Noon). Dirigido por Fred Zinnemann. Estados Unidos, 1952, 85 min.

Na captura dos Friedman (Capturing the Friedmans). Dirigido por Andrew Jarecki. Estados Unidos, 2003, 107 min.

Nanook do Norte (Nanook of the North). Dirigido por Robert J. Flaherty. Estados Unidos e França, 1922, 78 min.

No tempo das diligências (Stagecoach). Dirigido por John Ford. Estados Unidos, 1939, 96 min.

Quem anda cantando nossas mulheres (Greetings). Dirigido por Brian de Palma. Estados Unidos, 1968, 88 min.

Rio Vermelho (Red River). Dirigido por Howard Hawks e Arthur Rosson. Estados Unidos, 1948, 133 min.

Rose O'Salem Town. Dirigido por D. W. Griffith. Estados Unidos, 1910, 17 min.

Senhoritas em Uniforme (Maedchen in Uniform). Dirigido por Leontine Sagan. Alemanha, 1931, 88 min.

Stonewall. Dirigido por Roland Emmerich. Estados Unidos, 2015, 129 min.

The Laramie Project. Dirigido por Moisés Kaufman. Estados Unidos, 2002, 97 min.

The Matthew Shepard Story. Dirigido por Roger Spottiswoode. Canadá e Estados Unidos, 2002, 88 min.

The Red Man and the Child. Dirigido por D. W. Griffith. Estados Unidos, 1908, 14 min.

Tomboy. Dirigido por Céline Sciamma. França, 2011, 82 min.

Transamérica (Transamerica). Dirigido por Duncan Tucker. Estados Unidos, 2005, 103 min.

Two 4 One. Dirigido por Maureen Bradley. Canadá, 2014, 77 min.