



**REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM ENNIS DEL MAR NO FILME O
SEGREDO DE BROKEBACK MOUNTAIN: IDENTIDADE E
HETERONORMATIVIDADE**

**REPRESENTATION FROM THE CHARACTER ENNIS DEL MAR AT THE
MOVIE THE SECRET OF BROKEBACK MOUNTAIN: IDENTITY AND HETERO-
NORMATIVITY**

Ariel Tavares*

Lourdes Kaminski Alves**

RESUMO: o objetivo desse trabalho é investigar como a identidade e a diferença são definidas a partir de uma hegemonia simbólica. nesse binarismo, deposito minha crítica a questão de gênero, especificamente a relação oposta entre heterossexualidade e homossexualidade. para isso é necessário evidenciar como ocorre a hierarquização da primeira diante da outra. sendo assim, parto para a concepção do ato performativo do gênero, o qual materializa o comportamento feminino e masculino vinculando os corpos as normas regulatórias da heteronormatividade. sendo assim, meu objeto de pesquisa volta-se para uma reflexão sobre a representação do comportamento da personagem ennis del mar, no filme *o segredo de brokeback mountain*.

PALAVRAS-CHAVE: identidade; heteronormatividade; cinema.

ABSTRACT: the goal of this work is to investigate how the identity and the difference are defined from a symbolic hegemony. in this dualism, i put my critic the question of gender, specifically the opposite relation between heterosexuality and homosexuality. for this, makes necessary to put in evidence how occurs the hierarchy from the first to the other. being so, i move to the conception of the performative act of the gender, witch materializes the feminine and masculine behavior linked to the bodies the mandatory rules from hetero-normativity. being so, my object of research turns to a reflexion about the representation of the behavior from the character ennis del mar, at the motion picture the secret of brokeback mountain.

KEYWORDS: identity; hetero-normativity; cinema.

INTRODUÇÃO

Os filmes de *western* geralmente elegem heróis e bandidos. As características dessas personagens quase não mudam de uma obra fílmica para outra. Homens viris, astutos, por vezes

**Graduada em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo (FAG), graduada em Letras Inglês/Português (UNIPAR) e pós-graduanda em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela UNIBAN/UNIPAN. 1984.ariel@gmail.com

***Professora Orientadora.



com um passado fora da lei e a redenção dele pelos atos de bravura no decorrer da narrativa. O que define o gênero western é a contrariedade entre a modernidade e o passado selvagem:

A trajetória narrativa de todo e qualquer western aciona a oposição dominante civilização-selvageria, gerando um conflito – ou uma série de conflitos – que são constantemente intensificados até que o confronto climático se torna inevitável (MATTOS, 2004, p. 18).

Como em muitos outros gêneros cinematográficos, todo o mocinho tem o seu par romântico, e quando o conflito se instala não no amor entre um cowboy e uma mulher de cabaré, ou uma simples dona-de-casa, ou ainda uma mulher casada, mas e no amor daquele por outro cowboy, tão viril quanto ele?

A partir desse questionamento é que irei analisar a personagem Ennis Del Mar, interpretada por Heath Ledger, no filme *O Segredo de Brokeback Mountain*, a qual se apaixona pelo amigo Jack Twist, interpretado pelo ator Jake Gyllenhaal.

Não darei prioridade à temática amorosa entre as personagens, no entanto, pretendo refletir sobre alguns aspectos da concepção de identidade na contemporaneidade, utilizando, dessa forma, conceitos do teórico Stuart Hall (2005), para na seqüência, aprofundar a discussão sobre a formação de gênero, trabalhada pela filósofa pós-estruturalista norte-americana, Judith Butler (2003), que contribuiu para os estudos de gênero, do feminismo, Teoria Queer¹, filosofia política e ética. Com essa base teórica, irei analisar a construção da personagem, o comportamento e o desenrolar dos conflitos internos de Ennis Del Mar, com relação a sua sexualidade apresentada subjetivamente na película.

Vale ressaltar que o filme *O Segredo de Brokeback Mountain* é resultado da adaptação do romance homônimo de Annie Proulx, uma das ganhadoras do Prêmio Pulitzer, pelos roteiristas Larry McMurtry e Diana Ossana, o qual foi dirigido por Ang Lee. Dentre as premiações, foi ganhador de três Oscars, nas categorias de Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Trilha Sonora.

1 O termo “queer” tem sido usado, na literatura anglo-saxônica, para englobar os termos “gay” e “lésbica”. Historicamente, “queer” tem sido empregado para se referir, de forma depreciativa, às pessoas homossexuais. Sua utilização pelos ativistas dos movimentos homossexuais constitui uma tentativa de recuperação da palavra, revertendo sua conotação negativa original. Essa utilização renovada da palavra “queer” joga também com um de seus outros significados, o de “estranho”. Os movimentos homossexuais falam assim de uma política *queer* ou uma teoria *queer*. (BUTLER, 2001, p. 171 – 172).



1. IDENTIDADE, DIFERENÇA E SISTEMAS DE REPRESENTAÇÃO CULTURAL

Para definir o conceito de identidade na contemporaneidade, Hall utiliza três concepções de identidade: o sujeito do Iluminismo: “indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação” (HALL, 2005, p. 10); sujeito sociológico, o qual é formado na relação entre sociedade e o eu, ou seja, “preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público” (HALL, 2005, p. 11); e, por último, o sujeito pós-moderno: um indivíduo que possui identidade móvel, não unificada e construída historicamente:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2005, p. 13).

O sujeito contemporâneo é um emaranhado de identidades, que são construídas historicamente, através dos discursos, instituições e práticas discursivas. Sendo os discursos mutáveis ao longo do tempo, assim como suas práticas e instituições, a identidade do sujeito caminha em um labirinto de diversas possibilidades. E o processo de identificação é que define a identidade móvel do sujeito: “a abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre ‘em processo’” (HALL, 2000, p. 106), ou seja, a identificação com determinada identidade é crucial para a formação do sujeito.

Entretanto, onde a diferença se encaixa dentro desse contexto complexo de identificação e, conseqüentemente, da identidade transitória do indivíduo? De acordo com Hall, a diferença² é parte fundamental para a construção das identidades. É por meio do diferente que as

² *Différance* é um neologismo criado por Jacques Derrida: o termo francês é *différance*, no qual o filósofo troca o “e” por “a”, sem nenhuma diferença na pronúncia. A diferença é meramente gráfica, para mostrar que há algo na escrita que escapa à audição. Em sua teoria desconstrucionista, Derrida inventa essa terminologia para significar a natureza dividida do signo, ou seja, a *différance* evita que o signo seja uma presença total. A importância de *différance* na teoria e na crítica feminista está no fato de que o pluralismo, a crítica, a diferença emergem respectivamente sobre o



identidades multiplicam-se, transformam-se e não fora disso:

Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado 'positivo' de qualquer termo – e, assim sua 'identidade' – pode ser construído. (HALL, 2000, p. 110).

Temos dois conceitos aparentemente distintos, contudo a dependência teórica dos dois não é harmônica e permite um questionamento relevante a discussão: como é marcado e definido o diferente?

No reducionismo em que um é considerado certo e outro errado, o poder é o grande definidor dessa contrariedade, como argumenta Michel Foucault (Foucault, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Rosa Albuquerque e J. A. Guilhon. Rio de Janeiro: Graal, 1988). Na relação de incluir e excluir, a hegemonia simbólica e discursiva de uma determinada identidade pode circundar a diferença, a exclusão ou a integração ao processo de identificação. Como Silva (2000) pontua, a identidade e a diferença se configuram entre seus binarismos. Essa divisão é resultado de um complexo sistema classificatório que promove, por consequência, a hierarquização de um sobre o outro: “fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças” (SILVA, 2000, p. 83). Exemplos dessa dicotomia são facilmente encontrados: masculino/feminino, heterossexual/homossexual, branco/negro, burguês/proletário e mais uma série de tantos outros.

Desses vários binarismos, destaco a repressão da homossexualidade pela hierarquização, normatização (Butler, 2003), da heterossexualidade. Antes de aprofundar a questão e entrar na discussão de gênero/sexo/normatividade, é necessário destacar mais um apontamento de Silva, com relação à normalização, a partir do radical normal.

Para o autor, “a normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença” (SILVA, 2000, p. 83). Eleger a normalidade é atribuir características positivas a determinada identidade, sendo assim, se torna natural, desejável, modelo a ser seguido e instaurado, o que a torna quase impenetrável a questionamento. Portanto, autoritarismo, a obediência e a identidade (BONNIACI, T. Teoria e crítica feminista: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007. p. 62-63).



outras identidades são representadas como anormalidade, aspectos negativos e sombrios: “a força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade” (SILVA, 2000, p. 83).

Questionar a normatização e a normalização da heterossexualidade será crucial para refletir sobre a homossexualidade, esta que é por muitas vezes excluída pelo caráter negativo imposto pela hegemonia heterossexual.

2. GÊNERO E O ATO PERFORMATIVO: A REPRESSÃO SEXUAL DA HOMOSSEXUALIDADE

Os primeiros estudos do movimento feminista faziam distinção entre sexo e gênero, pois assim tentavam afastar o determinismo biológico, culminando para o entendimento de uma construção histórica, social e cultural de gênero. Contudo, para Butler essa separação deixa de ocorrer:

Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio constructo chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quando o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma (BUTLER, 2003, p. 25).

Sabendo que sexo e gênero não se dissociam, Butler considera ambos como construções sociais que se materializam a partir de normas regulatórias da hegemonia heterossexual apontando, assim, a diferença sexual dos corpos, normas que se configuram desde o nascimento dos indivíduos.

Sendo o sexo construído dentro de uma linha temporal, é necessária a constante reafirmação de tal norma, sinal de que a materialização nunca é completa abrindo possibilidades para a própria descaracterização normativa da heterossexualidade. Dentro desse aspecto, é que:

A performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz

Ariel Tavares, Lourdes Kaminski Alves
revistatravessias@gmail.com



os efeitos que ele nomeia. [Portanto] [...] as normas regulatórias do 'sexo' trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual (BUTLER, 2001, p. 154).

Para que fique mais clara a questão do ato performativo na construção da hegemonia heterossexual, darei um exemplo: quando uma mulher está grávida, o primeiro questionamento a ela dirigido é: “menino ou menina?”. A resposta da futura mãe é imediata, se souber o sexo da criança: “é menino, já comprei o enxovalzinho dele, todo azul”. Ou então, “não é coisa de menino brincar com bonecas”, e no caso delas, “menina não pode jogar bola, porque é coisa de menino”. Essa rotulação, diferenciação, classificação são conseqüências da norma regulatória que age com o poder de marcar os corpos, materializando, assim, o sexo. Essas citações são constantemente recuperadas e reiteradas moldando, engendrando o que é masculino e feminino dentro dos padrões da heterossexualidade. A essa constante repetição da norma, Butler propõe o conceito de citacionalidade³, ou seja, quanto mais se repetem esses discursos, mais naturalizada e normativa se torna a heterossexualidade. Assim, “para se qualificar e permanecer como um sujeito viável, dentro da normatividade, e não um sujeito abjeto⁴, o indivíduo é obrigado a citar a heteronormatividade durante toda a vida”. (BUTLER *apud* HIOKA, 2008, p. 98).

Nesse aspecto, é interessante o estudo de Chauí (1991) sobre a repressão sexual. Buscando no dicionário os diversos significados da palavra repressão, Chauí conclui que ela não se impõe apenas de maneira exterior a aquilo que somos, mas é também através da interiorização de proibições e interdições – até permissões – externas que se convertem em internas, as quais “são vividas por nós sob a forma do desagrado, da inconveniência, da vergonha, do sofrimento e da dor” (CHAUÍ, 1991, p. 13).

Tendo a moral como ângulo de análise, segundo Chauí, pessoas que possuam práticas ou idéias sexuais desvinculadas dos padrões de vigência são consideradas viciosas, sendo o seu contrário, a normatização, virtude. Nesse sentido, o vício é atestado de maléfico; imperfeição, defeito, reprovável; e por fim depravação:

3 Citacionalidade, como a autora deixará claro, são conceitos cunhados por Jacques Derrida, o qual tomando a escrita como um processo repetível, vai dizer que é justamente esta possibilidade que a linguagem tem de se reduplicar, mesmo que longe do produtor ou de um suposto interlocutor, que vai lhe permitir este caráter de independência.

4 “Indivíduo abjeto é aquele que está fora da heteronormatividade, que é uma matriz exclusória. Para Butler (1993), o imperativo heterossexual possibilita apenas algumas identificações sexuais e rejeita ou desautoriza outras” (HIOKA, 2008, p. 98).



Essas significações apontam a direção que a repressão sexual tomará, do pondo de vista moral: será pedagogia (para corrigir hábitos e criar os hábitos sexuais virtuosos ou morais), será punição (para fazer o desvio deliberado regressar aos trilhos), será vigilância (para captar aos momentos de risco de desvio e depravação) e sobre tudo será estigmatização (o vício 'por natureza' e a corrupção-depravação sedimentada ou irreversível, devem ser apontados, condenados publicamente e sinalizados, isto é, marcados para que os demais membros da sociedade possam dispor de instrumentos para identificar os viciosos 'naturais' corruptos e depravados) (CHAUÍ, 1991, p. 119, grifos da autora).

Exemplos de punições aos viciosos são descritos ao longo da história da humanidade. Acredito que o mais chocante foi o julgamento do escritor Oscar Wilde que foi perseguido, condenado e atualmente é considerado um dos símbolos da consciência homossexual. Até 1990, a homossexualidade era considerada doença mental. Porém, por mais que alguns rompimentos surjam, a heterossexualidade permanece naturalizada em detrimento do comportamento homossexual, a partir de sistemas regulatórios, repetitivos, citacionais, que resultam na performatividade do gênero, ou seja, uma heteronormatividade.

3. PERSONAGEM E REPRESENTAÇÃO NO TEXTO ARTÍSTICO

Ao discutir aspectos da literatura e sua ação cultural na sociedade, Cândido (1976) aponta para diversos fatores que possibilitam o entendimento da obra, do escritor e da influência da mesma no meio social. Segundo o crítico, o externo (o social) desempenha papel importante na estrutura interna da obra, de forma que a procura dos elementos responsáveis pelo seu aspecto e significado, fundem-se para formar um todo indissolúvel em que tudo é tecido num conjunto.

Além do elemento social, com igual teor de importância e interferência na obra, encontram-se os elementos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros.

Segundo Cândido (1976), há seis tipos de estudos sociológicos em literatura os quais oscilam entre a sociologia, a história e a crítica de conteúdo. O tradicional do século XVIII; aquele em que as obras representam a sociedade; aquele que consiste em estudos sobre a relação obra e público; estudos sobre a posição e a função social do escritor relacionada com a obra e a



sociedade. Estudos literários que investigam a função política das obras e dos autores, ambos com intuítos ideológicos e, outro, um sexto tipo que é direcionado para investigar as origens da literatura em geral e de gêneros determinados.

Nos seis tipos de análises descritos ocorre o deslocamento do interesse da obra para os elementos sociais que formam a sua matéria, para as circunstâncias do meio que influíram na sua elaboração, ou para a sua função na sociedade.

Nesse sentido, a arte para esse crítico tem caráter social:

Depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção de mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte (CÂNDIDO, 1976, p. 20).

São complexos os estudos que pretendem evidenciar os fatores sócio-culturais e suas influências concretas nas obras, visto que estes também estão associados à estrutura social, que por sua vez está impregnada de valores e ideologias.

Pela atividade artística, desenvolve-se a diferenciação de grupos, alteram-se os recursos de comunicação expressiva, atingindo públicos diferenciados, selecionados pelos temas e discussões abordadas nas obras. Ocorre, pela arte, uma comunicação dialética com a sociedade, onde ambas recebem influências, uma da outra, em relação recíproca.

As relações entre artista e público ocorrem nas seguintes circunstâncias:

[...] em primeiro lugar, há necessidade de agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas (CÂNDIDO, 1976, p. 25).

Toda arte pressupõe indivíduos criadores que assumam para si a tarefa de registrar artisticamente a sociedade e seus indivíduos, nas mais diversas relações e interações. Por mais que a obra dependa do artista e suas condições sociais, também os valores morais, religiosos e



ideológicos contribuem para o conteúdo da obra, assim como as modalidades de comunicações influem na forma.

Para Cândido (1976), o valor artístico de uma literatura, ou especificamente de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a tempo e lugar determinados.

A função social da arte comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção, ou mudança de certa ordem na sociedade. Esta ordem, portanto, advém da natureza da obra, decorre da discussão propiciada em relação aos valores culturais e de expressão, intermediados pelo processo de comunicação que se instaura entre a mesma, seu autor e o público.

Já a função total é conseqüência de um sistema simbólico, responsável por certa visão do mundo transmitida, exprimindo relações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, firmando-se enquanto história social.

Nesta perspectiva, a literatura apresenta ainda a função ideológica, principalmente nos casos em que discute o sistema político, o religioso ou filosófico.

Não se pode dizer que uma ou outra função é a mais importante, e sim que elas, simultaneamente, nos permitem compreender com maior equilíbrio a obra literária, sem que tais aspectos superem o elemento estético e os aspectos funcionais da obra, assim como a complexidade dos elementos que a integram.

Segundo Cândido (1976) obra e público mantém uma relação dialética. Trazem consigo a relação histórica, até mesmo imemorial. Para ele a literatura é também um produto social, a depender da civilização em que se encontra, do momento histórico em que é elaborada, mas com carga histórica dos antepassados, podendo se tornar clássica caso suas discussões sejam sociologicamente intemporais.

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito (CANDIDO, 1976, p. 21).



Sendo assim, em quase toda obra de arte encontram-se as diversas vozes sociais e ideológicas, nos mais diversos discursos e exemplos, nas quais e pelos quais os autores embasam-se para dar veículo à criticidade com que vêem a realidade e seus problemas.

Através do texto literário/artístico muitas questões sociais são abordadas num processo de comunicação autor/obra/público. A intenção do escritor sugere a reação público/obra/autor, sendo então a obra articuladora entre o pensamento do autor, o entendimento e a cumplicidade do público.

Antonio Cândido vê no escritor um artista que em determinada sociedade, é mais que um indivíduo exprimindo sua originalidade, é alguém com papel social perante seu grupo profissional correspondendo às expectativas dos leitores e ou auditores. Para ele a literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores.

A obra não é, portanto, produto fixo, assim como não há público passivo, ambos atuam um sobre o outro, numa união com o autor responsável pela literatura. Cândido observa que “escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos” (CÂNDIDO, 1976, p. 76).

As manifestações referentes a determinadas obras estão vinculadas a interesses comuns dos grupos sociais, sendo assim, para que haja dialogicidade entre autor/obra e público, a obra deverá apresentar discussões pertinentes ao interesse social.

Elemento importante que contribui para essa aproximação do real, das discussões sociais e do simbolismo dos sentimentos humanos é a personagem, seja ela humana ou antropomorfizada. É através dela que o leitor projeta sua participação, contemplação e exteriorização emocional. Para Rosenfeld (1985), a obra de ficção permite a formação de quase-juízos⁵, os quais camuflam a personagem ficcional na materialidade aparente de um contexto social.

É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades [humanas], graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores (ROSENFELD, 1985, p. 46).

5 Textos científicos, jornalísticos, cartas ou diários formam juízos, que pretendem adequar-se exatamente a seres reais, tanto a intenção de verdade e seriedade. Entretanto, os quase-juízos pairam na não seriedade, ou seja, a aparência daquilo que é real (ROSENFELD, 1985, p. 18 – 21).



No contexto cinematográfico, para o autor, essas emoções são mais superficiais em comparação com a obra literária, pois nessa última o psicológico é expressamente inteligível pela força da palavra, enquanto que no primeiro esses aspectos exigem uma mudança de fisionomia ou de comportamento da personagem em cena. Entretanto, Rosenfeld diz que a câmera também atua como narrador, pois tem a capacidade de recortar, focalizar, aumentar e etc: “o *close up*, o *travelling*, o ‘panoramizar’ são recursos tipicamente narrativos” (ROSENFELD, 1985, p. 31).

Vendo o cinema como um teatro romanceado ou romance teatralizado, Gomes (1985) conceitua que a personagem cinematográfica é construída pela palavra falada aliada a estética visual. Sendo a personagem encarnada em um ator, Gomes (1985) concorda que alguns aspectos da narrativa se perdem, porém a densidade psicológica prevalece ou supera a do romance tradicional. Os recortes que a câmera como narrador faz, juntamente com as expressões da personagem (mudez, aflição, contentamento, tristeza e etc) no decorrer do filme, criam essa complexidade psicológica, a qual o público se identifica facilmente.

É indiscutível que a literatura, em sua forma de palavra escrita, contribua muito mais com a clareza de descrições seja do ambiente ou do caráter psicológico da personagem. Ao contrário da obra literária, a obra cinematográfica tem maior poder massivo, podendo chegar a diferentes públicos rapidamente. Dessa forma, o cinema consegue difundir idéias, conceitos, normas, ideologias e assim por diante, com mais eficiência e rapidez.

Considerado o oitavo filme dramático de romance com melhor bilheteria nos Estados Unidos *O Segredo de Brokeback Mountain*, filho da indústria massiva hollywoodiana, conta a história do envolvimento amoroso entre Ennis Del Mar (Heath Ledger) e Jack Twist (Jake Gyllenhaal). Dois cowboys dos anos 60, “ambos de modos e fala rudes, acostumados à vida estóica” (PROULX, 2006, p. 7). Enquanto Jack lida melhor com sua homossexualidade, Ennis Del Mar sofre consideravelmente e quando tem sua virilidade ferida, tenta encobrir sua homossexualidade através da citação da norma regulatória heterossexual, ou seja, materializa o seu sexo a partir de atos performativos do gênero.

3.1 A personagem Ennis Del Mar e os efeitos performativos do gênero



Em um filme do gênero *western* como definir quem é mocinho e quem é o bandido da história? Quais características, ou construções cinematográficas – aqui podem ser compreendidas por um conjunto de imagens recortadas, vozes e outros sons fixados à película – que nos permitem tal diferenciação?

Para Mattos (2004), o gênero *western* é constantemente marcado pela contrariedade, apesar de *O Segredo de Brokeback Mountain*, não se encaixar nesse gênero, é importante analisar suas características, pois seus personagens têm origem no *western*. No filme em questão, o conflito é de âmbito moral, muito bem marcado pelas personagens Ennis Del Mar e Jack Twist. Essa dicotomia já está marcada nos minutos iniciais do filme, quando os dois cowboys se encontram, ambos procurando um emprego. De acordo com Mattos (2004), outro fator a ser considerado é o vestuário no *western*. O autor diz que os trajes das personagens refletem os temas e as características de oposição moral na história: “o mocinho apresenta-se sempre limpo e de chapéu branco; o vilão está sempre sujo e de chapéu preto. Entretanto, pode haver significados mais complexos” (MATTOS, 2004, p. 20).

É a repetição desses valores, a oposição entre heterossexualidade e homossexualidade, que foi encontrada na cena inicial do filme. Enquanto Jack Twist veste roupas escuras e um chapéu preto na cabeça, Ennis Del Mar traja tons mais claros. Sendo o primeiro uma representação da aceitação da homossexualidade, seu caráter é sombrio e perverso, enquanto que o segundo é visto com pureza e ingenuidade.

Os dois conseguem o emprego de pastorear ovelhas na montanha Brokeback e após algumas semanas de convivência, especificamente em uma noite fria, Jack convida Ennis para dormir na barraca do acampamento, o que propicia uma maior aproximação entre os cowboys, culminando no ato sexual. Na manhã seguinte, eles não se falam. Ennis monta no cavalo e segue apressado para a montanha. No caminho, a personagem parece refletir sobre aquele acontecimento, está aparentemente confuso, mas é através da imagem que ocorre a manifestação da complexidade do conflito interno de Ennis.

O diretor Ang Lee utiliza um pano geral. O cavalo marcha lentamente sobre a montanha, o céu é limpo, porém com algumas nuvens, cabisbaixo, Ennis projeta os olhos para o horizonte e encontra nuvens carregadas, o céu está escurecido, ao longe se ouve o barulho das trovoadas. Está cena caracteriza aquilo que Ennis viveu na noite anterior com Jack como errado, perigoso e problemático. É preciso observar atentamente a construção das imagens, pois Ennis Del Mar quase não fala, neste caso são as imagens que determinam parte da complexidade que a



personagem vive. Logo após, quando encontra Jack, Ennis afirma: "Eu não sou veado".

Até aqui, na construção da cinematografia, juntamente com os quase diálogos da personagem, percebo que Ennis Del Mar, apesar de ser homossexual, tenta afirmar sua heterossexualidade a partir dos julgamentos que faz sobre a homossexualidade. Especificamente as imagens, o vestuário, a fala da personagem o caracterizam como herói e puro, lutando contra a "imoralidade" da homossexualidade representada pela personagem Jack Twist e imagens escuras.

Nessas descrições iniciais temos aquilo que Chauí (1991) aponta como normatização, no caso, a heterossexualidade como virtude. O jogo de claro e escuro rotulam, diferenciam, materializando, dessa forma, as normas regulatórias do sexo, que Butler evidencia como afirmação da heteronormatividade.

Para não ser considerado um sujeito abjeto dentro da sociedade, Ennis Del Mar cita constantemente a norma heterossexual, através de atos violentos, também evidenciando oralmente o seu fracasso como marido e profissional devido ao seu envolvimento com Jack. Sendo assim, a legitimação da norma ocorre por meio de atos performativos de gênero: "a performatividade não é, assim, um 'ato' singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas" (BUTLER, 2001, p. 167).

Uma prova disso é quando Ennis discute com dois motoqueiros em uma comemoração. Acompanhado de sua mulher Alma (Michelle Williams) e suas duas filhas, o cowboy fica incomodado com as expressões vulgares dos dois. Em contra partida, um dos motoqueiros revida: "vá se danar! Babaca! Parou de comer a esposa depois que as filhas nasceram". Imediatamente, Ennis se levanta e parte enfurecido para cima dos dois.

Outra cena de grande importância é quando Alma revela ao marido que sabe do envolvimento dele com Jack Twist: "Jack Nojento! Vocês não iam até lá pescar! Você e ele...". Ela é interrompida por Ennis, que a segura violentamente pelo braço, ameaçando agredi-la: "olha aqui, você não sabe nada sobre isso". Ao ver sua masculinidade degradada, Ennis recorre à brutalidade e à violência, as quais funcionam como uma máscara, ou seja, um ato performativo, para materializar o sexo masculino e a heterossexualidade.

Para Butler, atos, gestos e desejos dão sustentabilidade a uma fabricação de corpos e meios discursivos organizadores do gênero, assim são considerados performativos:

Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da



heterossexualidade reprodutora (BUTLER, 2003, p. 195).

Ennis Del Mar diz estar preso à vida que leva e ao final culpa Jack Twist pela vida desgraçada que teve durante anos. Entretanto, a personagem está aprisionada às normas regulatórias que reiteram a heteronormatividade. Sendo o ato performativo uma citação de uma norma, a qual precisa ser constantemente reformulada e repetida, há a possibilidade da mudança a partir da diferença, proposta levantada por Butler, mas o que se vê em Ennis Del Mar é apenas a afirmação da hegemonia heterossexual e a atribuição de vício, conseqüentemente, de perversão, de promiscuidade e, finalmente, de punição à homossexualidade.

A punição ao vicioso acontece quando a mulher de Jack, Lureen (Anne Hathaway), conta a Ennis que o marido morreu afogado no próprio sangue, quando o pneu do carro estourou, atingindo o seu maxilar. Entretanto, Ennis faz outra imagem. Nela, Jack morre espancado por outros três homens, que provavelmente descobriram sua homossexualidade.

Segundo Chauí (1991), em um sistema moral de virtudes, os viciosos, que perturbam as normas vigentes são punidos na tentativa de correção e permanente vigilância da norma. Sendo assim, Ennis Del Mar presencia, aos oito anos de idade, uma punição a um vicioso. O pai mostra a ele e ao irmão o corpo de um homem. O corpo de Earl foi abandonado em uma vala, após ser espancado e arrastado pela genitália no cascalho. Segundo Ennis, o pai fez o serviço e fazia questão que ele e o irmão vissem aquilo, pois Earl vivia junto com outro homem Rich: “Dois caras vivendo juntos? Sem chance”, conclui Ennis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identidade do sujeito não pode ser compreendida como completa, fixa, definida, pelo contrário, ela é transitória, incompleta, construída pela passagem do tempo sobre suas concepções, idéias, comportamentos e assim por diante. Parte fundamental nesse movimento é a diferença, a qual a hegemonia de um poder pode cercá-la à exclusão ou à inclusão. Essa cisão entre identidade e diferença é resultado de um sistema classificatório, que culmina na hierarquização de um sobre o outro. Nesse terreno maniqueísta, a normalização evidencia os



atributos de desejo, naturalidade a determinada identidade, enquanto que ao diferente sobra o espaço da rejeição.

Avaliando esse binarismo, reflito criticamente sobre a questão de gênero, especificamente, sobre a relação oposta entre heterossexualidade e homossexualidade. Em que o primeiro é visto como natural e o segundo anormal. Para que a heterossexualidade prevaleça hegemonicamente no contexto social, ela se vale de atos performativos do gênero, os quais citam, repetem, exaustivamente as normas regulatórias, materializando, assim, o sexo feminino e masculino convencionados pelos padrões da heterossexualidade. Para que o indivíduo permaneça aceitável socialmente, ele é obrigado a repetir também tais normas que regulam os sexos.

Ennis Del Mar, para não ser considerado um indivíduo abjeto, repete valores tradicionais da heteronormatividade. A construção das imagens e os diálogos da personagem constroem a avaliação da homossexualidade como algo a ser punido, rejeitado, não vivido, resultado das práticas da moralização do comportamento sexual, os quais Chauí (1991) evidência.

De acordo com Cândido, a obra literária – e, por extensão o cinema – possui uma função social e ideológica, é elaborada em um determinado momento histórico, a serviço de promover as necessidades da sociedade.

Com relação à personagem, Ennis Del Mar cumpre a função social e ideológica em que foi construído. Em oposição ao diferente, neste caso Jack Twist, a personagem enaltece os valores da heterossexualidade. Ennis esconde sua homossexualidade através da agressividade, ou seja, atos performativos que materializam o sexo masculino e, conseqüentemente, regulam a sexualidade obrigando o indivíduo a reproduzir a heteronormatividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONNIACI, T. Teoria e crítica feminista: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007. p. 62-63

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 2 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In GUACIRA, Lopes Louro (org), *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 151-172



CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

CÂNDIDO, Antônio. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1976.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CÂNDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 105 – 117.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HIOKA, Luciana. A subversão da heteronormatividade no filme *O Segredo de Brokeback Mountain*. Florianópolis, SC: *Revista Ártemis*. V. 8, junho de 2008, p. 95 – 109.

KOTHE, Flávio René. *A narrativa trivial*. Brasília: UNB, 1994.

LEE, Ang. *O segredo de Brokeback Mountain*. 2005. Europa Filmes. 135 min, cor e som.

MATTOS, A. C. Gomes de. *Publique-se a lenda: a história do western*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PROULX, Annie. *O segredo de Brokeback Mountain*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2006.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CÂNDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 11 – 49.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.