



**No meio do faroeste,
tinha uma montanha:
paisagens queerizadas**
*Disruptive masculinity
landscapes: on the power
of the queer mountain*



Daniel Oliveira Silva¹

¹ Doutorando em Media Artes, com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), e mestre em Cinema pela Universidade da Beira Interior (UBI), em Portugal. Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com especialização em História da Cultura e da Arte pela mesma instituição, e pós-graduação em Roteiro para Cinema e TV, pelo Humber Institute, de Toronto. Atua como crítico desde 2004, sendo filiado à Associação Brasileira (Abraccine) e à Federação Internacional de Críticos de Cinema (Fipresci). E-mail: danielos@gmail.com

Resumo: O artigo analisa como *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005), de Ang Lee, e *The power of the dog* (*Ataque dos cães*, 2021), de Jane Campion, subvertem o imaginário do faroeste, usando o gênero sexual para desestabilizar o gênero cinematográfico. Ao explorar a justaposição do espaço doméstico com a natureza, e os gêneros sexuais que tradicionalmente pertencem a cada espaço, os dois cineastas recorrem às ferramentas estéticas do melodrama romântico e do drama psicológico para desafiar a rigidez dessas configurações a partir de uma perspectiva queer. Como resultado, os longas desconstroem a masculinidade inerente ao faroeste, com a montanha surgindo como o elemento que traz à tona as implicações queer enterradas na paisagem do gênero cinematográfico.

Palavras-chave: cinema queer; *O segredo de Brokeback Mountain*, *Ataque dos cães*, faroeste, Jane Campion.

Abstract: This paper examines how Ang Lee's *Brokeback Mountain* (2005) and Jane Campion's *The power of the dog* (2021) subvert the western landscape and imagery, using gender to disrupt genre. Dissecting how both movies explore the juxtaposition of the home space versus the outdoors, and which gender traditionally belongs to each of them, the paper ponders how the two filmmakers resort to the aesthetic tools of, respectively, the romantic melodrama and the psychological drama to challenge these fixed positions from a queer perspective. By doing so, the films destabilize and deconstruct the masculinity inherent to the western and its cinematic landscape.

Keywords: queer cinema; *Brokeback Mountain*, *The power of the dog*, western, Jane Campion.

Historicamente, território quase sempre foi um dos elementos narrativos centrais – se não o elemento central – do faroeste. Não por acaso, muitos de seus exemplares são intitulados com o nome de um lugar: *Rio Grande (Rio Bravo)*, 1950, de John Ford; *Vera Cruz* (1954), de Robert Aldrich; *El Dorado* (1966), de Howard Hawks, entre vários outros. Mais especificamente, o faroeste, como narrativa, gira em torno de uma disputa por território: entre um projeto pretensamente colonizador-civilizatório branco caucasiano e as comunidades de nativos americanos nos EUA e sua relação menos capitalista e mais simbiótica com a natureza.

Este artigo pretende analisar dois filmes contemporâneos que buscam subverter e reimaginar esse gênero clássico – e sua relação com a paisagem – ao deslocar essa disputa central para o campo da sexualidade. Em *Brokeback Mountain (O segredo de Brokeback Mountain)*, 2005, de Ang Lee, e *The power of the dog (Ataque dos cães)*, 2021, de Jane Campion, a questão do espaço físico e de como ele conforma os personagens, suas relações e conflitos, continua sendo central. No entanto, esse conflito deixa de ser entre diferentes ideais civilizatório-econômicos, entre formas de ocupação diversas, e passa a ser entre uma configuração de mundo heterossexista, machista, masculina e as fissuras queer que abalam e desestabilizam a histórica masculinidade do gênero.

Nos dois longas, a montanha surge como esse acidente geográfico, essa formação geológica milenar que sempre esteve ali, mas que subitamente se revela como refúgio e símbolo de sexualidades não normativas, em oposição à planície da heterossexualidade compulsória do faroeste. O objetivo deste artigo é investigar como Ang Lee e Jane Campion operam essa *queerização* da paisagem desse gênero clássico ao importar recursos, respectivamente, do melodrama romântico e do drama psicológico para subverter e reescrever o gênero (cinematográfico) por meio do gênero (sexual). Ao fazerem isso, os dois cineastas realizam obras em que a ideia de um cinema queer está menos calcada numa simples noção de trama ou personagens não normativos e mais num exercício de sexualização e reconfiguração de ferramentas e códigos cinematográficos historicamente associados a um discurso masculino e heterossexual.

Para isso, a análise irá se amparar numa série de conceitos e reflexões de vários/as teóricos/as dos estudos fílmicos queer. O percurso metodológico partirá de uma argumentação sobre a genderização de práticas e códigos culturais de forma a entender como se dá a masculinização do faroeste para, em seguida, explorar como os dois filmes desconstroem e reconstituem o gênero.

Gênero x Gênero

Gênero, no seu sentido sexual, não é algo que atribuímos apenas a pessoas. Historicamente, a civilização ocidental genderiza uma série de práticas e códigos culturais, até mesmo lugares e situações. No livro *How to be Gay* (2012), David Halperin descreve e analisa essa lógica em que o senso comum considera que o gostar ou ser especialmente interessado em esportes, por exemplo, é algo *masculino*. Ou que uma preocupação e talento acentuados para decoração e design de interiores são associados a algo *feminino*. Sentimentos como brutalidade ou aspereza são vistos como *masculinos*. Delicadeza e sensibilidade como *femininos*.

Como Halperin argumenta, isso não quer dizer que um garoto que se interesse por decoração queira necessariamente ser uma mulher. Ou que uma menina que goste de esportes deseje se tornar um homem. O gênero como construto cultural e prática social não é definido exclusivamente por um objeto do desejo erótico ou por uma identidade sexual, mas é, na verdade, uma “orientação para práticas e formas culturais, e seus significados” (HALPERIN, 2012, p. 337, tradução minha).

Em outras palavras, esses diversos interesses, ações e disposições dos indivíduos indicam menos algo biológico ou sexual do que como ele ou ela se localiza em relação a uma série de discursos e práticas culturais socialmente convencionados/genderizados. Orientação de gênero, nesse sentido, dizer-se *feminino* ou *masculino*, é menos autoidentificar-se como homem, mulher, *gay* ou *hétero*, do que “um processo social concreto de autoposicionar-se em relação a um conjunto de códigos culturais que define uma multiplicidade de papéis emocionais e afetivos, atitudes e práticas da vida pessoal” (HALPERIN, 2012, p. 337, tradução minha).

É desse princípio que Jack Halberstam (2005) parte ao analisar a “metronormatividade”. Segundo ele, essa narrativa espacializa o processo de sair do armário que, até então, era temporal: num momento, alguém se identifica como heterossexual para, após um período de repressão e/ou autorreflexão, afirmar-se *gay*, *lésbica*, *trans*, *bi* etc. Numa perspectiva metronormativa, porém, essa transição pode ser também geográfica. Porque se práticas, sentimentos e códigos culturais têm gênero, lugares também podem ter: assim, o rural se torna masculino, hostil, heterossexual, homofóbico até; e o urbano, a metrópole, é homossexual, *trans*, *pansexual*, livre de preconceitos – daí, a ideia do “metrossexual”, alguém que se afilia a todas essas práticas e códigos culturalmente genderizados, ainda que não se identifique com elas sexualmente. “Essas narrativas falam de sujeitos enrustidos que ‘saem do armário’ rumo a um ambiente urbano que, por sua vez, supostamente

permite a plena expressão do eu sexual em relação a uma comunidade de outros/as gays/lésbicas/queers” (HALBERSTAM, 2005, p. 36, tradução minha).

Sair do armário, assim, deixa de ser apenas uma transição temporal para se tornar em um potencial deslocamento geográfico: abandonar a homofobia da cidade pequena e do ambiente rural em direção à pretensa liberalidade do espaço urbano – uma narrativa que, ainda que não seja universal, é inquestionavelmente comum para muitos indivíduos queer. Curiosamente, tanto *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005) quanto *The power of the dog* (*Ataque de cães*, 2021) vão sugerir que a viagem não precisa ser tão longa assim: basta deixar a planície rumo à montanha.

Antes de chegarmos lá, porém, é importante ressaltar que essa associação quase automática entre o meio rural – e, conseqüentemente, o faroeste – e o masculino/heterossexual/homofóbico não foi sempre assim. Ao investigar as origens do gênero na literatura norte-americana do século XIX, Chris Packard (2005) argumenta que a presença da homoafetividade – e mesmo da prática sexual entre homens que, longe de mulheres, encontravam entre eles mesmos formas de extravasar a energia erótica – já se encontrava ali. Na verdade, segundo o autor, a ideia do caubói como um sujeito queer – estranho, antissocial, resistente à influência da mulher e do casamento, fora da lei, mais interessado em laços com outros homens – não é inaugurada com *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005):

A literatura de caubóis e outros contos de aventura do século XIX são locais excelentes para identificar os resíduos desses desejos homoeróticos não ditos, mas conhecidos. Libertados das restrições domésticas inerentes à união homem-mulher, caubóis são livres para satisfazer seus desejos com parceiros que não necessitam de uma constituição de identidade dialética ou oposta. Caubóis são famosos por resistir a tais restrições; ao desejar seu parceiro, o caubói apaga distinções, removendo a necessidade de explicar ou definir as urgências ou intimidade ou origens da paixão em uma amizade (PACKARD, 2005, pp. 9-10, tradução minha).

O que acontece, de acordo com Packard, é que a noção de que esses jovens homens – esbeltos e no auge da virilidade, pouco ou nada interessados em mulheres, propensos a passar longas temporadas isolados do mundo e sozinhos um com o outro, dormindo por vezes na mesma barraca – estavam interessados uns nos outros não apenas social, mas também sexualmente, é apagada e varrida para debaixo do tapete em algum momento na passagem para o século XX.

Essa ruptura entre o homosocial e o homossexual é analisada por Eve K. Sedgwick (1985). Segundo a autora, para que se mantivessem os privilégios e vantagens inerentes à homosocialidade – por meio da qual o poder e a educação patriarcal são transmitidos no corpo a corpo, de homem para homem –, sem que esses benefícios fossem estendidos a indivíduos não heterossexuais, foi necessário o estabelecimento de uma violenta homofobia e do repúdio ao desejo entre pessoas do mesmo sexo nos espaços onde se dá essa convivialidade. Assim, no exército, na polícia, no time de futebol, entre outros, homens amam homens, convivem com outros homens, muitas vezes nus, tocam-se, provocam-se, constroem laços muito mais fortes e profundos que com qualquer mulher em suas vidas. No entanto, foi assinado um contrato social implícito que determina que dizer, ou mesmo sugerir, que existe homossexualidade ali no meio não é só loucura. É impensável. É quase um crime. Qualquer sujeito de sexualidade não normativa que ouse adentrar aquele espaço será expulso, violentamente punido e permanentemente ostracizado (SEDGWICK, 1985, pp.1-20).

É assim que o faroeste – como uma das principais práticas e códigos culturais em que esse discurso patriarcal e esse privilégio homosocial se reproduzem no contexto norte-americano – torna-se historicamente um gênero não apenas homofóbico, mas “franca e virulentamente misógino [...] numa fuga constante do pensamento feminino [...] porque a complexidade do feminino não pode trazer nada além de problema, e problema de gênero, a fissura e desestabilização da integridade masculina” (SAVOY, 1999, p. 160, tradução minha). Com isso, mesmo quando Joan Crawford ou Doris Day se aventuram pelo gênero, em *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray, e *Calamity Jane (Ardida como Pimenta)*, 1953), de David Butler, elas precisam vestir-se e portar-se de forma claramente masculina.

E é por isso que quando *Brokeback Mountain (O segredo de Brokeback Mountain)*, 2005) estreia, desencadeia uma repercussão e um turbilhão cultural quase sem precedentes²: porque dinamita com esse projeto patriarcal histórica e cuidadosamente construído. O filme não só mostra que “homens podem transar uns com os outros e, ainda assim, montar um touro, socar uma vaca, brigar, pastorear ovelhas e fazer amor com suas esposas” (KELLER; JONES, 2008, p. 33, tradução minha), mas “revisa a conexão entre gênero cinematográfico e gênero sexual ao implodir o faroeste por meio das convenções do melodrama romântico” (MENNEL, 2012, p. 102, tradução minha).

² Para uma análise a fundo desse impacto cultural do filme, ver: RICH (2013) e PATTERSON (2008).

O longa de Ang Lee se tornou um marco histórico do cinema queer porque, diferente das produções que o antecederam, ele não renegou a linguagem clássica e buscou criar novos recursos e formas para traduzir a teoria queer no cinema. Ele ousou revelar o queer sublimado nessa mesma linguagem, trazendo à tona suas fissuras e instabilidades, refutando “a codificação sexual e de gênero dominante de valores culturais e forjando uma relação dissidente, fora dos padrões, com práticas culturais, mais sintonizada com o desejo gay” (HALPERIN, 2012, p. 375, tradução minha). Como Lee e seu filme fizeram isso é o que vamos analisar a seguir.

Como o Oeste foi homossexualizado

A primeira imagem de *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005) é um plano-geral da montanha, e o primeiro som que se ouve no filme é um acorde da trilha musical de Gustavo Santaolalla. Não se trata de escolhas acidentais: os dois são os elementos centrais à queerização do faroeste no longa de Lee – e também o serão em *The power of the dog* (*Ataque dos cães*, 2021). Em ambos os longas, a montanha é o refúgio queer que acolhe e protege os sujeitos e relações não normativas. E em *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005), a trilha de Santaolalla desestabiliza o imaginário do faroeste por meio da melodia romântica (o melodrama); enquanto no filme de *Campion*, a trilha dissonante de Jonny Greenwood atravessa as imagens com a inquietude do drama psicológico.

A centralidade e a importância da montanha nos dois longas, porém, é uma coincidência curiosa. No faroeste clássico, ela é tradicionalmente um lugar de perigo. É geralmente onde o inimigo – seja um indígena, um bandido, ou bandoleiro – se esconde, preparando uma emboscada que pode botar a perder toda a empreitada do herói. Nos filmes analisados, porém, ela representará um lugar de perigo para esse herói – branco, heterossexual – por outro motivo: ali, suas regras e seu domínio não se aplicam.

Sobre a presença do termo no próprio título da produção de Lee, William Leung (2008, p. 34, tradução minha) se pergunta se “montanha (um composto [em inglês] de ‘monte’ e ‘atingir’) sugere um obstáculo intransponível ou um ideal atingível (montável)?”. E a resposta talvez não se trate de um um-ou-outro tão simples assim porque, de fato, a formação geográfica assume um papel central – e múltiplo – no romance de *Ennis del Mar* (Heath Ledger) e *Jack Twist* (Jake Gyllenhaal).

Desde o início, a montanha é estabelecida como um lugar contra as regras – ou fora delas. Toda a premissa do primeiro verão que os dois protagonistas passam em *Brokeback* assenta-se no fato de que o contratante Aguirre (Randy Quaid) precisa de dois pastores porque um deles deve dormir com as ovelhas num local não permitido

pela Guarda Florestal, enquanto o outro fica no acampamento. Nesse sentido, logo de cara a dupla de personagens se configura como o fora da lei – o sujeito vivendo fora do sistema, renegando a sociedade e suas regras, que não obedece ao pacto civilizatório – identificado pela pioneira B. Ruby Rich (2013) como elemento central e quase onipresente no Novo Cinema Queer dos anos 1990³.

A montanha se torna, assim, um refúgio da sociedade, de suas leis e, consequentemente de sua homofobia e sua *heterossexualidade compulsória*, conforme conceito de Adrienne Rich (2012). A montanha passa a funcionar como aquilo que Connor Winterton (2018) chama de “homotopia” e que Patterson (2008, p. 77, tradução minha) descreve como o

espaço utópico que lhes é negado praticamente em todos os lugares pela sociedade, no qual [os dois] podem tornar-se eles mesmos sexual e emocionalmente, a exemplo do que os indivíduos heterossexuais têm o direito de ser em virtualmente todos os lugares da sociedade que controlam.

E para ser esse oásis idílico em que Ennis e Jack quase se transformam em outras pessoas, é necessário que a montanha seja também um lugar de aprendizado – de negociação. Porque ela é uma fortaleza que protege, sim, dos olhares e da homofobia ao redor, mas é também um espaço de sobrevivência e um desafio que só será vencido quando os dois protagonistas reconfigurarem suas programações – de “caubóis” para “amantes”.

O primeiro encontro dos dois jovens protagonistas em *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005) ocorre aos 2’45” de filme e é uma clássica cena de faroeste. A mise-en-scène é inconfundível: Ennis está vestido com chapéu e camisa branca. É o herói. Jack chega com sua picape e chapéu pretos. É o vilão. Ele caminha na direção de Ennis, mão na cintura, um tanto ameaçador e, num close, olha para o outro caubói que, no contraplano, abaixa seu olhar. Corta novamente para Jack, que vira o rosto, olhando para o outro lado (Figura 1) e, no contraplano, Ennis aproveita o momento para observar furtivamente seu interlocutor sem ser notado (Figura 2). Na contraposição de cores, branco e preto, e na troca de olhares

³ O Novo Cinema Queer foi um movimento (ou momento) cinematográfico identificado e batizado no início dos anos 1990 pela crítica e pesquisadora norte-americana B. Ruby Rich, ao reconhecer numa série de festivais um grupo de filmes nos quais “existem traços de apropriação e pastiche em todos eles, de ironia, assim como de uma reconstituição da história com um construtivismo social bastante em mente. Definitivamente rompendo com velhas abordagens humanistas, e com filmes e fitas que acompanhavam políticas identitárias, esses trabalhos são irreverentes, energéticos, alternadamente minimalistas e excessivos. Acima de tudo, são cheios de prazer” (RICH, 2013, p. 18).

silenciosos, está estabelecido o duelo central típico de qualquer faroeste clássico já filmado. Curiosa e nada coincidentemente, essa cena será espelhada diretamente no último encontro entre Jack e Ennis, em 1h42'45", porém a mise-en-scène silenciosa do *western* será substituída pelos diálogos e gritos histéricos do melodrama doméstico, marcando o fim do amor – porque, em *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005), como veremos adiante, o amor não existe no melodrama ou no doméstico, apenas na paisagem natural do faroeste.



Figuras 1 e 2: Fotogramas da cena do encontro inicial entre Jack e Ennis em *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005), capturados a partir de 02'45”.

Fonte: Reprodução da cópia em Blu-ray. Distribuição: Criterion Collection

Todo o conflito e o clima de duelo estabelecidos no primeiro encontro, contudo, serão dissuadidos pela montanha. Porque ela é um desafio que só pode ser vencido por meio da homoafetividade. Não se trata de matar o inimigo, mas de unir-se a ele. Não por acaso, o branco e o preto do figurino dos dois será “anulado”, colorido, pelo vermelho do sangue na briga entre eles ao final do primeiro verão, tornando-os uma dupla de iguais, unidos, literalmente, por um pacto de sangue. Mesmo toda a “corte” entre os dois na meia hora inicial do longa é, na verdade, uma negociação de papéis afetivos: quem cozinha, quem constrói, quem protege, quem caça. E o primeiro sexo entre eles é ocasionado pelo poder da montanha: seu frio e seu clima intempestivo.

Porque, em *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005), o conflito não é entre os dois mocinhos – não há herói, nem vilão. Mas, sim, entre montanha e planície – ou, em outras palavras, entre a liberdade e o amor permitidos pela natureza e a homofobia e heterossexualidade compulsória da miserável vida em sociedade. Esse contraste central entre as duas formações geológicas é uma representação visual da justaposição de gêneros cinematográficos com que Lee constrói seu longa: o faroeste e o melodrama doméstico. Enquanto a montanha e o faroeste são o lugar da integridade masculina, em que os homens podem ser “eles mesmos”, livres da influência e da ameaça do feminino e da heterossexualidade compulsória, a planície e o melodrama romântico é o lugar do

espaço doméstico onde corpos masculinos estão sujeitos a pneumonia, vulneráveis ao recrutamento para a guerra no Vietnã, acometidos por ataques debilitantes de melancolia, responsáveis por crianças asmáticas e expostos a um trabalho literalmente de ‘partir as costas’ [...] Enquanto a domesticidade é claramente enquadrada como heterossexual, ela é também um local implicado na produção de deficiência e feminilidade (Ennis e sua esposa produzem apenas meninas) e, portanto, não é um lugar para o corpo são do caubói gay hiper masculino (BAROUNIS, 2009, p. 65, tradução minha).

De fato, no filme, a cidade – e, mais especificamente, o lar e o doméstico – são o domínio do feminino, da heterossexualidade e, conseqüentemente, do sofrimento. A casa de Ennis é inundada pelo som do choro ininterrupto de suas filhas e é onde ele abandona a esposa Alma (Michelle Williams), também chorando, para ir viver seus encontros sazonais com Jack – em síntese, é o espaço do “lamento feminino” identificado por Lauren Berlant (2011) no melodrama clássico (algo que Jane Campion elevará à enésima potência em *The power of the dog* (*Ataque dos cães*, 2021)).

Essa identificação da casa como a locação do melodrama fica bastante evidente nas duas sequências de jantar de Ação de Graças. No caso de Jack [1h24’30”], seu apartamento de cores fortes, com poltrona lilás, é quase um cenário douglasirkiano, o lugar da emasculação e das emoções reprimidas que se transformam em histeria, quando ele explode em gritos melodramáticos contra o machismo arrogante do sogro. Sobre essa relação entre direção de arte, decoração e personagem no melodrama, Elsaesser (1987, p. 62, tradução minha) explica que

quanto mais o cenário é preenchido com objetos aos quais a trama confere significação simbólica, mais os personagens se sentem aprisionados em situações aparentemente inescapáveis. [...] O melodrama é iconograficamente obcecado pela

atmosfera claustrofóbica do lar burguês e/ou da locação da cidade pequena, seu padrão emocional é o do pânico e da histeria latentes, estilisticamente ressaltados por uma complexa manipulação de espaços interiores.

Se Jack incorpora a histeria gritando contra esses objetos, cuja simbologia é simplesmente não ser a montanha, a natureza, o espaço livre do amor, Ennis, por outro lado, recusa as revelações e acusações homofóbicas da esposa na cozinha e escapa para a rua, onde recorre à violência, caçando a típica briga de bar do faroeste. Ennis foge do melodrama doméstico e do sofrimento feminino de Alma porque olhar para ela e reconhecer sua dor é ser confrontado pelo fato de que ele também é alguém que sofre – é um amante melancólico e preso em seus sentimentos, uma “heroína melodramática”, algo que não condiz com a imagem de “caubói masculino” que ele constrói para si mesmo.

Não por acaso, ao analisar a relação entre espaço físico e gênero no cinema norte-americano, Elsaesser (1987, p. 55) opõe categoricamente faroeste e melodrama. Porque, para ele, o primeiro é a narrativa dos espaços abertos, da emoção exteriorizada, do herói que parte numa aventura e resolve seus problemas pela ação, pela externalização de seu conflito dramático. Já o melodrama, pelo contrário, é interno:

embora lide em grande medida com os mesmos temas edípicos de identidade moral e emocional, ele [o melodrama] registra com mais frequência o fracasso do protagonista em agir de forma a moldar os eventos e influenciar o ambiente emocional, muito menos mudar o meio social sufocante. O mundo é fechado, e os personagens são vítimas da ação. O melodrama confere a eles uma identidade negativa por meio do sofrimento, e a autoimolação progressiva e a desilusão geralmente terminam em resignação: eles emergem como seres humanos inferiores por terem se tornado sábios e submissos aos modos do mundo. (ELSAESSER, 1987, p. 55, tradução minha)

Stephanie Clare (2013) enxerga nesse mecanismo de resignação uma “estrutura de postergação” que ela chama de “lamento queer” e identifica como recurso narrativo recorrente nos melodramas românticos contemporâneos envolvendo protagonistas não heterossexuais, descrevendo-a nos seguintes termos:

Tudo bem se eu estou sozinho agora. Eu posso imaginar que no futuro não estarei mais. Ainda mais, nesse futuro imaginário, eu posso imaginar que meu futuro permanecerá feliz. Não importa se este não for mesmo o caso. O que importa é que eu tenha acesso a esse futuro imaginário. Eu crio uma utopia para mim mesmo. E essa utopia torna a vida presente

e meu futuro imaginário suportáveis. (CLARE, 2013, p. 789, tradução minha)

Essa descrição é perpetuada à perfeição no arco dramático de Ennis – e a recusa de Jack a submeter-se a ela, tentando viver a felicidade do amor no presente, acaba conduzindo-o à morte. Para Clare, esse apego utópico e possivelmente irrealizável dos personagens está diretamente ligado ao que Lauren Berlant identifica no melodrama clássico como “otimismo cruel”, que “existe quando algo que se deseja é, na verdade, um obstáculo para seu amadurecimento” (BERLANT, 2011, p. 1, tradução minha). Connor Winterton (2018), por sua vez, denomina essa mesma estrutura narrativa como “distopias pessoais”. Segundo ele, se nos anos 1990 a Aids era a grande distopia coletiva dizimando a população LGBTQIA+, essas produções contemporâneas

apresentam um mundo ficcional onde ser queer e amar de forma queer é uma impossibilidade, um mundo onde felicidade e prazer são apenas momentâneos. São produções que apresentam sexo erótico e “relativamente explícito” que, no fim das contas, terminam em separação ou coração partido para o protagonista. O sexo utópico é frequentemente colocado no centro de uma narrativa distópica ou anticlimática. (WINTERTON, 2018, p. 51, trad. do autor)

Lee materializa o contraste entre esses espaços-gêneros opostos de seu filme – o faroeste-montanha e o melodrama doméstico – por meio de um código visual bem simples e claro. A cidade, esse lugar do suplício e do feminino, é a planície, o plano, portanto, horizontal: o horizontal da estrada que Ennis asfalta no trabalho após se casar; da cama em que ele e Alma fazem um sexo desajeitado, sem amor ou prazer; e das pistas de dança em que Jack e Ennis são obrigados a dançar com outras mulheres porque não podem estar, beijar-se, ou dançar juntos. Já o masculino no longa é vertical, vide o *contra-plongée* da violência de Ennis chutando os caipiras machistas que o ofendem na celebração do 4 de julho, ou Jack montando os bois (e caindo de pé) no rodeio.

E se o feminino é horizontal e o masculino é vertical, a montanha é o diagonal que atravessa os dois – o queer que desestabiliza e rompe as linhas retas do faroeste. Ela é a formação irregular, acidentada, de subidas e descidas, onde o amor de Ennis e Jack é possível – amor que, se levado para a planície, significa morte, vide o cadáver do finado Earl atravessado em diagonal no plano do deserto nas memórias de Ennis. Essa ideia da montanha como diagonal e como refúgio é uma imagem que Lee ecoará numa série de rimas visuais no longa: na barraca do verão inicial, que tem a mesma forma e mesma função de abrigar e proteger o amor; na escada que

Ennis desce no seu primeiro reencontro com Jack após anos separados (em 1h03'), nas barras que sustentam a gangorra na mesma cena e na escada contra a qual eles se beijam; e no teto do armário de Jack na casa de seus pais, outro abrigo onde ele guarda as camisas manchadas de sangue do primeiro verão com seu amado.

O detalhe queer versus a divindade masculina

Não é difícil constatar que a montanha representa esse mesmo símbolo onipresente do queer e da sexualidade não normativa em *The power of the dog* (*Ataque dos cães*, 2021). Afinal, ela é o lugar onde se encontra a sombra do cão raivoso, latindo, que dá título ao longa – sombra que apenas os personagens queer da história (Bronco Henry, Phil e Peter) são capazes de enxergar. Se existia um *segredo* em *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005), esse segredo ganha aqui uma representação visual (quase escancarada) que apenas “os entendedores entenderão”.

E assim como Lee, Jane Campion encontra uma série de rimas visuais que garante a presença dessa montanha ao longo de todo o filme: no formato da sela de Bronco Henry, objeto de desejo erótico do protagonista Phil (Benedict Cumberbatch); no formato dos galhos e troncos empilhados que escondem a entrada para o “reduito queer” de Phil; e na escada da casa dos Burbank, no topo da qual o protagonista ridiculariza as pretendentes trazidas pela mãe para ele e o irmão George (Jesse Plemons) – consequentemente, a vida heterossexual, doméstica e romântica que ele despreza – e, mais tarde, onde aterroriza a pobre Rose (Kirsten Dunst), quando ela tenta ensaiar sua apresentação no piano para o jantar com o governador⁴.

As similaridades entre os longas de Lee e Campion, no entanto, não param por aí. Em uma crítica para o *The New York Review*, publicada em 23 de fevereiro de 2006, Daniel Mendelsohn afirma que *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005) é “uma tragédia sobre o fenômeno especificamente gay do ‘armário’ – sobre as consequências emocionais e morais desastrosas da autorrepressão erótica” (MENDELSON, 2006, tradução minha). E apesar de absolutamente válida para o filme de Ang Lee, a definição talvez seja ainda mais apropriada para a produção de Campion, especialmente para o arco de seu protagonista, Phil. Indo mais além, Keller e Jones (2008, p. 28, tradução minha) argumentam que

é possível afirmar que Jack e Ennis se apaixonam um pelo outro em parte porque estão ambos apaixonados por uma

⁴ Sobre o uso da escada como elemento dramático no cinema clássico norte-americano, ver Elsaesser (1987, pp. 60-61).

masculinidade idealizada pelo faroeste, que fetichiza o ar livre e um estilo de vida ascético [...] é a civilização que Jack e Ennis rejeitam, especificamente a influência civilizadora das mulheres. Eles se irritam com o interior e a domesticidade, ansiando por seu retorno sazonal aos locais selvagens como a montanha Brokeback, o que resta do interior norte-americano e da liberdade de suas juventudes.

E é inegável o quanto essa descrição se aplica ao protagonista de *The power of the dog* (*Ataque dos cães*, 2021). Já em sua primeira aparição, em 1'57", Phil é emoldurado pela janela como um ser aprisionado pela paisagem de seu rancho – ele tanto pertence e se enquadra, como também está preso, nela. Logo na sequência, o rancheiro rejeita a oferta de uma refeição por sua cozinheira, recusa a ideia de um banho proposta pelo irmão e, ao chegar ao saloon na cidade, ignora as prostitutas ali presentes, virando seu rosto para o lado contrário.

Em síntese, já em sua primeira sequência no filme, Phil é apresentado como esse exemplar ontológico do “homem do faroeste” que rejeita categoricamente tanto o doméstico quanto o feminino. Um ideal quase religioso que Michael Mangan (2003) chama de “masculinidade hegemônica”⁵, e do qual Bronco Henry – esse ser mítico que nunca vemos, mas que está sempre presente – é uma espécie de Deus, “o lobo que nos criou”, nas palavras de Phil, aos 10'20". Como divindade, ele é colocado em um altar pelo protagonista, que se comporta como um ministro dessa igreja/religião, exortando todos a adorar e professar essa masculinidade tanto quanto ele. Não por acaso, a cena de “sexo” entre o rancheiro e Bronco Henry, em 1h11'30", é próxima de um ritual religioso, com uma luz diáfana, divina, enquanto Phil, prostrado em oração, acaricia o lenço de seu amado contra seu próprio corpo, como o Santo Sudário de Verônica. É uma experiência espiritual, uma comunhão com a natureza.

E a forma que o protagonista encontra de expressar esse amor – por Bronco Henry e por esse ideal que ele representa – é performar, quase exageradamente, essa masculinidade. Nesse sentido, o rancheiro é um modelo exemplar do conceito de performatividade de gênero de Judith Butler (2003, p. 33), essa “estilização repetida do corpo, um conjunto de atos reiterados dentro de uma estrutura regulatória altamente rígida, consolidados ao longo do tempo para produzir a aparência de substância, de um estado natural de ser”. Na sua misoginia hiperbólica, na recusa ao banho,

⁵ Segundo Mangan (2003, p. 13, tradução minha), masculinidade hegemônica é a “forma ou modelo de masculinidade que uma cultura privilegia em detrimento de outras, que implicitamente define o que é ‘normal’ para os homens daquela cultura, e que é capaz de impor essa definição de normalidade acima de outros tipos de masculinidade”.

na insistência em usar a mesma roupa, suja, na postura condescendente quase teatral, o personagem encena uma masculinidade (que é também um homem) que ele ama. E o fato de tratar-se de uma encenação – uma performance – não quer dizer que sua postura seja uma mentira. Como Judith Butler ressalta, é exatamente essa performatividade que faz do gênero uma realidade, ainda que não uma “verdade”.

Essa noção de que a masculinidade de Phil é uma performance fica clara na cena do jantar na taberna de Rose, logo no início do longa, em 11’40”. Na sequência, o protagonista é enquadrado por Champion no centro do plano, com o resto dos caubóis ao seu redor como uma plateia de fiéis assistindo ao show da homofobia e misoginia do rancheiro enquanto ele humilha Peter (Kodi Smit-McPhee), queimando suas rosas de papel e ensinando a seu público como ser o homem que devemos ser – leia-se, Bronco Henry.

O “espetáculo” se repete no jantar com o governador, em que a ausência de Phil, rejeitando o “lamento feminino” do ambiente doméstico – não por acaso, decorado com carcaças de animais empalhados, o lugar onde a natureza e o selvagem morrem –, domina toda a mise-en-scène da sequência. E quando todos se sentam para ver Rose tocar, e ela – paralisada e aterrorizada – não consegue, é o rancheiro que chega e ocupa novamente o centro do plano com seu show da masculinidade hegemônica.

A grande diferença entre *The power of the dog* (*Ataque dos cães*, 2021) e *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005), porém, é que no longa da cineasta neozelandesa, ao contrário da produção de Lee, o conflito, o duelo do faroeste entre o “chapéu branco” e o “chapéu preto” existe. Porque se Ennis, Jack e Phil nutrem todo esse amor e verdadeira devoção pelo ideal masculino do faroeste, o mesmo não pode ser dito de Champion e de seu filme, que desejam destruí-lo. E, portanto, toda essa masculinidade misógina de Phil encontra um adversário à altura na figura de Peter, o grande disruptor queer do longa. Ele é o personagem, ausente em *Brokeback*, que vai transitar do doméstico ao ar livre, da casa à montanha, dominando e sentindo-se confortável em todos esses espaços.

No plano e contraplano da cena da chegada de Peter ao rancho no meio do longa, em 1h02’40”, ele vestindo camisa e chapéu branco, e Phil com seu chapéu e roupas escuras, o duelo clássico do *western* é estabelecido. Mas é por meio de outro código visual que Champion configura o conflito entre os dois. O rancheiro é constantemente enquadrado e associado ao plano geral, o enquadramento clássico do faroeste, que permite apreciar toda a paisagem e seu papel na construção do personagem – vide a introdução do protagonista, citada acima. Já Peter é sempre associado ao plano-detalhe – sendo introduzido, não por acaso, pelo close de suas

mãos fazendo as flores que Phil irá queimar. Se o rancheiro é apresentado e marcado como o “rei da selva”, o homem hegemônico no seu domínio natural, o faroeste, o jovem filho de Rose é o detalhe da sutileza que caracteriza o drama psicológico, é a precisão do feminino, o veneno, o sutil. Em *The power of the dog* (*Ataque dos cães*, 2021), o plano-geral é o faroeste; o plano-detalle é o drama psicológico.

Nesse sentido, há uma imagem que Campion usa recorrentemente para narrar sua trama: o plano-detalle de mãos. No filme, a mão é o lugar do erógeno, do erótico, como demonstrado pelo plano de Phil acariciando sensualmente a sela de Bronco Henry. No entanto, essa mesma imagem é a porta de entrada para a revelação do “reduto queer” do protagonista logo na cena seguinte, indicando como a mão é também o local da fragilidade e vulnerabilidade – algo que Peter vai notar, ao perceber que o rancheiro não utiliza luvas no trato com o gado, mas usa para assassiná-lo. Da mesma forma, as luvas que Rose recebe dos nativos americanos são o símbolo da proteção que ela está prestes a receber, com a morte iminente de Phil. Essa morte, aliás, pode ser sintetizada em um *raccord* visual de planos-detalle de mãos: primeiro, o close no corte sangrento quando o rancheiro mata o coelho ao remover a pilha de toras de madeira (fig. 3); depois, a mão de Peter, sem suas luvas, tocando o protagonista e informando-o de que possui couro cru para a finalização da corda (fig. 4); em seguida, a mão de Phil sangrando ao mergulhar na água para manipular o couro envenenado (fig. 5); e por fim, a mão de Peter acendendo o cigarro, fumando e colocando-o na boca de Phil (fig. 6) – funcionando como uma espécie de beijo da morte.





Figuras 3 a 6: Fotogramas dos planos-detulhe de mãos em *The power of the dog* (*Ataque dos cães*, 2021), capturados a partir de 1h35'35”.

Fonte: Reprodução da cópia em streaming. Distribuição: Netflix.

A grande subversão de *The power of the dog* (*Ataque dos cães*, 2021) é como Peter é esse elemento queer que atravessa esses dois códigos, esses dois espaços, dominando a ambos. Ele chega a se aventurar na montanha (algo que o próprio rancheiro nunca faz), não para amar como em *Brokeback*, mas para matar – adentrando esse espaço ultramasculino e homoafetivo do ideal representado por Bronco Henry, para encontrar a pele de boi morto por antraz com a qual irá envenenar o algoz de sua mãe, uma forma de assassinato, por sua vez, profundamente *feminina*.

Campion sintetiza esse poder de transição essencialmente queer do personagem, entre o doméstico e o ar livre, o faroeste e o drama psicológico, na cena em que ele chega com sua mãe no acampamento dos caubóis, em 1h17'40”. Na sequência, Peter, vestido de branco, atravessa todo o espaço: saindo de perto da mãe, vestida de rosa, a cor do feminino e do doméstico, rumo aos pássaros, à natureza, e atraindo a atenção de Phil que, vestido de cores escuras, tenta seduzir o garoto com a destreza do plano-detulhe de suas mãos trançando a corda. É exatamente nesse momento, por sinal, que Peter enxerga a fragilidade da mão exposta. A vulnerabilidade que vai usar para vencer o duelo entre a gay afeminada, ligada à mãe, e a gay masculina, discreta e fora do meio, entre o queer não normativo e o homossexual enrustido e assimilado, entre o drama psicológico e o faroeste.

Campion antecipa e representa visualmente essa vitória ao fazer Phil vestir um terno para ir ao médico em sua sequência derradeira, finalmente rendendo-se ao doméstico e à civilização – o que indica, fatalmente, sua morte.

Considerações finais: o cinema fora do armário

Para encerrar, buscando sintetizar a importância desses filmes e como eles queerizam permanentemente o imaginário do faroeste, recorro a uma breve análise dos planos finais dos dois longas. No caso de *The power of the dog* (*Ataque dos cães*, 2021), a última imagem mostra Peter observando, da janela do andar de cima, o resultado de seu plano: a integridade do melodrama romântico restaurado, com sua mãe e George livres do tormento de Phil, ocupando agora o ar livre, o pasto, o lado de fora, e não mais a claustrofobia do sofrimento e do lamento feminino do espaço doméstico. A câmera recua e revela o jovem no alto, na “montanha”, no lugar de superioridade que antes era ocupado por Phil, figurativa e literalmente.

O poder agora está nas mãos de Peter, do queer. Não por acaso, no plano anterior, o jovem esconde a corda com que matou o rancheiro embaixo de sua cama – e não no armário, onde talvez fosse mais seguro. Porque Peter recusa categoricamente a ideia do armário, e de esconder-se nele. Ele representa esse queer assumido, afeminado, nada discreto ou assimilado, com que Jane Campion rejeita e desmantela a masculinidade tóxica e hegemônica do faroeste, revelando toda a homossexualidade – e a homofobia – presentes ali. O que importa à cineasta é menos que Peter, cuja orientação sexual e de gênero nunca é claramente definida, esteja fora do armário, mas sim que o cinema, e o faroeste – a exemplo da corda – estejam. Que esse ideal queer, anti-homofóbico, antimachista, antimisógino, esteja no topo, na janela, no lugar de visão antes ocupado pela masculinidade tóxica – e que ele permaneça ali.

É possível argumentar, porém, que Campion não atingiria seu objetivo se Ang Lee não tivesse aberto essa mesma janela anos antes. Nos dois planos finais de *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005), o cineasta taiwanês realiza um zoom na direção da montanha no cartão-postal pregado no lado de dentro da porta do armário de Ennis; antes que esse zoom se complete, no entanto, o realizador corta para um plano da porta do armário sendo fechada e revelando a planície do lado de fora da janela do trailer do protagonista.

A complexidade do que Lee comunica aqui, em meros segundos, é admirável. Por um lado, ele reconhece que Ennis tenta trazer a montanha – o prazer, o amor, o sexo, a liberdade – para a planície, para a cidade. Ainda assim, ela permanece, contudo, dentro do armário: é importante notar, inclusive, que o próprio trailer

do protagonista é um grande armário, representando a prisão desconfortável do protagonista no mundo da domesticidade.

Só que, por meio do zoom, o cineasta revela o desejo e o poder do cinema de dirigir-se àquela montanha, de revelar o que nela se passa, de viver novamente aqueles momentos, aquele prazer, aquele gozo de plena liberdade sexual. Com esse zoom, o cinema e seu desejo são tirados do armário – ainda que não Ennis, que permanece nele (daí, a interrupção no meio do movimento).

Mesmo assim, esse zoom interrompido condensa a relevância do que Lee realiza com *Brokeback Mountain* (*O segredo de Brokeback Mountain*, 2005): o poder da narrativa, da fabulação e o ímpeto de, finalmente, tirar o cinema e o faroeste da planície infeliz e miserável de misoginia e homofobia, rumo ao Olimpo queer da montanha, onde o grande segredo é que amar é um direito de todos.

Bibliografia

BAROUNIS, C. “Crippling heterosexuality, queering able-bodiedness: Murderball, Brokeback Mountain and the contested masculine body”. *Journal of Visual Culture*, Thousand Oaks, v. 8, n. 1, p. 54-75, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1177/1470412908091938>.

BERLANT, L. *Cruel optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CLARE, S. D. “(Homo)normativity’s romance: Happiness and indigestion in Andrew Haigh’s Weekend”. *Continuum*, Abingdon, v. 27, n. 6, pp. 785-798, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1080/10304312.2013.794197>.

ELSAESSER, T. “Tales of Sound and Fury: Observations on the family melodrama”. In: GLEDHILL, C. (ed.). *Home is where the heart is*. London: British Film Institute, 1987. pp. 43-69.

HALBERSTAM, J. *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press, 2005.

HALPERIN, D. M. *How to be gay*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

KELLER, J. R.; JONES, A. G. “Brokeback Mountain: Masculinity and manhood”. *Studies in Popular Culture*, Ann Arbor, v. 30, n. 2, p. 21-36, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23416123>. Acesso em: 1 jul. 2022

LEUNG, W. “So Queer Yet So Straight: Ang Lee’s *The Wedding Banquet* and *Brokeback Mountain*”. *Journal of Film and Video*, Ann Arbor, v. 60, n. 1, p. 23-42, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20688583>. Acesso em: 1 jul. 2022

MANGAN, M. *Staging masculinities: history, gender, performance*. New York: Palgrave MacMillan, 2003.

MENDELSON, Daniel. “An Affair to Remember”. *The New York Review*, [S. l.], 23 fev. 2006. Disponível em <https://www.nybooks.com/articles/2006/02/23/an-affair-to-remember/>. Acesso em: 1 jul. 2022.

MENNEL, B. *Queer cinema: schoolgirls, vampires, and gay cowboys*. New York: Columbia University Press, 2012.

PACKARD, C. *Queer cowboys: and other erotic male friendships in nineteenth-century American literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

PATTERSON, E. *On Brokeback Mountain: meditations about masculinity, fear, and love in the story and the film*. Washington: Lexington Books, 2008.

RICH, A. “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”. *Bagoas – Estudos gays: gêneros e sexualidades*, Natal, v. 4, n. 5, 27 nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em 1 jul. 2022

RICH, B. R. *New Queer Cinema: the director’s cut*. Durham: Duke University Press, 2013.

SAVOY, E. “‘That ain’t all she ain’t’: Doris Day and queer performativity”. In: HANSON, E. (ed.). *Outtakes: essays on queer theory and film*. Durham: Duke University Press, 1999. pp. 151-182.

SEDGWICK, E. K. *Between men: English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

WINTERTON, C. “Blurred lines: The case of *Stranger by the Lake*”. In: COLEMAN, L.; SIEGEL, C. *Intercourse in television and film*. Washington: Lexington Books, 2018. pp. 43-65.

Filmografia

BROKEBACK Mountain (*O Segredo de Brokeback Mountain*). Ang Lee, EUA-Canadá, 2005.

CALAMITY Jane (*Ardida como Pimenta*). David Butler, EUA, 1953.

EL DORADO. Howard Hawks, EUA, 1966.



JOHNNY Guitar. Nicholas Ray, EUA, 1954.

THE POWER of the dog (*Ataque dos Cães*). Jane Campion, Reino Unido-Canadá-Austrália-Nova Zelândia-EUA, 2021.

RIO Grande (*Rio Bravo*). John Ford, EUA, 1950.

VERA Cruz. Robert Aldrich, EUA, 1954.

submetido em: 23/08/2022 / aprovado em: 24/08/2023