

ESTUDOS DA TRADUÇÃO, DISCURSO MULTIMODAL E IDENTIDADE DE GÊNERO: A PRODUÇÃO DE SIGNIFICADOS EM CARTAZES DE FILMES *QUEER*¹

João Paulo Silva Barbosa²

"A sexualidade é a força mais poderosa dos seres humanos. E nascer com uma sexualidade proibida deve ser agonizante" (Ninfomaníaca, Volume II).

RESUMO: Os discursos que circulam socialmente produzem significado, o qual, segundo Kress (2010), é multimodal e culturalmente situado. Os Estudos Discursivos da Tradução (RODRIGUES JÚNIOR 2006a, b) têm se concentrado nos significados que se deslocam da cultura de partida rumo à de chegada, levando em conta as relações de poder que se estabelecem. Entendemos que a identidade de gênero, em cartazes de filmes *queer* traduzidos do inglês para o português, está associada aos deslocamentos de significados entre diferentes culturas. Nosso objetivo, neste artigo, é investigar a construção social da identidade de gênero, em um *corpus* formado por 02 pares de cartazes (versão original e traduzida de *Brokeback mountain* e *Latter days*). Realizamos uma análise discursiva do *corpus*, dentro do escopo da Análise Crítica do Discurso, orientando-nos pelo quadro tridimensional de Fairclough (2001). Esse procedimento nos solicitou acionar teorias de apoio, como: a Gramática Sistêmico-Funcional e os Estudos Discursivos da Tradução, para analisar os elementos verbais; a Gramática do *Design* Visual, para descrever as imagens; a perspectiva de representação social de Hall (1997) — ampliada pelo Cinema e Teoria *Queer* — para identificar os constructos da identidade de gênero. Percebemos que esses constructos podem se atrelar a indicadores sociais, como estereótipos e legitimação. Constatamos que o discurso heteronormativo ainda agencia os sujeitos *queer*, entretanto as relações hegemônicas, assim como nos assegura Gramsci (2001), encontram-se em constante desarticulação.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade de gênero; Significado; Tradução; Análise do Discurso; Multimodalidade.

ABSTRACT: The discourses that socially move around produce a meaning, which, according to Kress (2010), is multimodal and culturally situated. The Translated Discursive Studies (RODRIGUES JÚNIOR 2006a, b) have been centered in the meanings that displace from the departing culture to the arriving one, considering the established power relations. We understand that gender identity, in queer posters translated from English to Portuguese, is associated to the meaning displacements among cultures. Our aim, in this article, is to investigate the social construction of gender identity, in a corpus formed by two pairs of posters (original version and translated of the movies *Brokeback mountain* and *Latter days*). We have made a discursive analysis of the corpus, within the Critical Discourse Analysis scope, being guided by the Tridimensional Framework of Fairclough (2001). This procedure have demanded some support theories like: the Systemic Functional Grammar and the Translated Discursive Studies, to analyze the verbal elements; the Grammar of Visual Design, to describe the images; and the social representation perspective of Hall (1997) — expanded by the Queer Theory and Cinema — to identify the gender identity constructs. We have realized that these constructs can be tied to social indicators like stereotypes and legitimization. We have noted that the

¹ Este artigo é um recorte de minha dissertação de Mestrado em Letras que — sob o título *A representação social do homossexual em títulos de filmes homoeróticos traduzidos da língua inglesa para o português brasileiro, em sua relação com as imagens utilizadas na produção do material de divulgação* — foi defendida na Universidade Federal de São João del-Rei, em 2016.

² Mestre em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). E-mail: jjsig@hotmail.com.

heteronormative discourse still manages the queer subjects, however the hegemonic relationships will find themselves in constant disarticulation, as Gramsci (2001) ensures.

KEYWORDS: Gender Identity; Meaning; Translation; Discourse Analysis; Multimodality.

Considerações iniciais

Segundo o Grupo Gay da Bahia (GGB, 2014), dos assassinatos de transexuais ocorridos em todo o mundo em 2013, 50% foram cometidos no Brasil. Em 2014, ocorreram 326 homicídios envolvendo a população LGBT (lésbicas, gays, bissexuais travestis, transexuais e transgêneros) em nosso país. Um assassinato a cada 27 horas. São Paulo e Minas Gerais registraram, em 2014, os maiores índices de assassinatos da população LGBT. Em termos relativos, os estados da Paraíba e do Piauí, com suas respectivas capitais, configuram os maiores riscos de vida aos homossexuais. Por décadas, a região Nordeste liderou a maior ocorrência de crimes contra LGBTs, mas, em 2014, a região Centro-Oeste superou esse índice. Os relatórios do GGB (2014) mostram que a intolerância aos homossexuais mata, o que fez do Brasil, segundo agências internacionais, o país campeão de crimes homo-transfóbicos.

No Brasil, ainda não dispomos de um órgão governamental oficial que registra, através de estatísticas, os homicídios por homofobia. O Código Penal brasileiro não configura a homofobia como crime e o Projeto de Lei nº 122/2006 que propunha a criminalização da homofobia foi arquivado, após tramitar por mais de duas legislaturas. Atualmente, os dados sobre crimes cometidos contra homossexuais no Brasil são compilados e divulgados pelo Grupo Gay da Bahia (GGB), uma associação não-governamental de defesa dos direitos humanos da população LGBT, fundada em 1980. O GGB integra o Comitê Internacional dos Direitos Humanos de Gays e Lésbicas e divulga anualmente um relatório de assassinatos de homossexuais no país, sendo que o último a que tivemos acesso foi o de 2014. O banco de dados do GGB é constituído a partir de notícias de jornal e da *internet* e tudo indica que os números devem ultrapassar as estimativas, pois muitos crimes são simplesmente classificados como homicídio, descartando a possibilidade de homofobia. Enquanto a homofobia não for criminalizada, os números tendem a ser camuflados.

Agonizamos por nascer com uma sexualidade proibida — conforme sinaliza a epígrafe extraída do filme *Ninfomaniaca Volume II* (2014), do diretor Lars von Trier — em uma sociedade estruturada em torno de um sistema cultural que institucionaliza condutas, regras e valores numa espécie de código de ética. As normas estabelecidas sustentam-se em práticas

discursivas hegemônicas e são disseminadas por instituições controladoras e reguladoras do discurso: a justiça, a medicina, a religião, a pedagogia, a família, entre outras.

Os grupos que convivem no mesmo espaço social, naturalmente, não são uniformes e nem sempre comungam de diretrizes estipuladas que lhes são impostas. A diversidade, em seus muitos níveis, corrobora para que outras práticas discursivas surjam e atuem de modo nem sempre pacífico com os discursos normatizados. Uma reação imediata contra o discurso hegemônico acontece, por exemplo, quando representações sociais estigmatizadas e generalizadas são conferidas às, assim chamadas, minorias.

Motivados pelo interesse em representações sociais de grupos sexuais marginalizados pela heteronormatividade, estabelecemos como tema deste trabalho: a construção social da identidade de gênero nos cartazes de divulgação dos filmes *Brokeback mountain*, do diretor Ang Lee, e *Latter days*, de C. Jay Cox, traduzidos da língua inglesa para o português brasileiro. Nosso objetivo geral é investigar a identidade de gênero a partir dos significados produzidos em cartazes de divulgação de filmes *queer*³, relacionando os elementos verbais e visuais. Também faz parte de nossos objetivos relacionar a representação social dos sujeitos *queer*⁴, no *corpus*, aos indicadores sociais presentes no GGB (2014).

Problematizar esse tema pode nos levar, entre muitas possibilidades, a algumas ocorrências sociais — homofobia; liberdade sexual; respeito às diferenças — intimamente relacionadas aos LGBTs e aos processos tradutórios e cinematográficos a eles vinculados. Acreditamos que desnaturalizar as formas convencionais de se abordar a identidade de gênero pode ser um meio de operar uma mudança social e de despontar uma transformação política.

Desde já, adiantamos que, ao longo deste artigo, será muito recorrente a expressão *queer*, por isso faremos uma breve explanação do termo, a fim de situar as suas ocorrências em nosso texto. Conforme explica Mazzaro (2016), *queer* significa *estranho, excêntrico, insulto que correspondente a qualificações pejorativas (bicha, por exemplo)*. Ainda de acordo com o autor, o termo passou a designar uma teoria que despontou, no fim da década de 1980, nos Estados Unidos: a Teoria *Queer*. Essa corrente teórica, de modo geral, se dedica aos estudos de identidade sexual e de gênero.

³ Esclarecemos que, em momento algum, o nosso bojo teórico nos trouxe a nomenclatura *cinema queer*, Lopes (2005), porém, cita, em seu artigo, uma expressão semelhante e em inglês: *new queer cinema*. Diante da necessidade de um termo específico para nos referir às produções cinematográficas que exploram a identidade de gênero, adotamos as expressões *cinema queer* ou *filmes queer*.

⁴ No âmbito de nossa pesquisa, a expressão *sujeitos queer* engloba gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transgêneros, *drag queens*, *drag kings*, transexuais e tantas outras identidades de gênero que venham a surgir. A nomenclatura *sujeitos queer* aparece no artigo *Cinema e sexualidade*, de Louro (2008); achamos prudente adotá-la, devido ao trânsito de identidades que se manifestam no cenário pós-moderno e que não se enquadram em sistemas binários de sexualidade.

Butler (2002), grande expoente dessa linha de pensamento, assevera que é necessário atribuir ao *queer* uma afiliação teórica, levando-se em conta que essa categoria nunca terá condições de descrever plenamente àqueles que pretende representar. Borba (2015) sintetiza algumas diretrizes da teoria em questão:

Um dos pontos mais importantes para a teoria *queer* é demonstrar as maneiras que pressuposições heteronormativas relacionadas a categorias identitárias pré-definidas são parte de um discurso social de dominação. [...] Quer-se, ao cravejar os estudos linguísticos com ideias *queer*, criar inteligibilidades sobre como construímos, negociamos e estruturamos nossas identidades dentro de sociedades heteronormativas que impõem determinadas maneiras de ser *aprioristicamente* (p. 98-99).

As palavras de Borba (2015) traduzem o nosso propósito, ao desenvolver este trabalho. Na seção 6, falaremos um pouco mais sobre este assunto, direcionando nossa discussão para o campo do cinema.

Nossa metodologia, presente na seção 7, insere-se no escopo da Análise Crítica do Discurso, tomando por base o quadro tridimensional das práticas de linguagem proposto por Fairclough (2001). Nessa seção, também realizamos a análise do *corpus*. Nas seções anteriores à metodologia, estruturamos o elenco teórico que amparou nossa pesquisa. Na primeira seção, apresentamos os principais fundamentos da Análise Crítica do Discurso. Na segunda, fizemos uma breve reflexão sobre a multimodalidade e a produção de significados. Na terceira e na quarta, abordamos a Gramática Sistêmico-Funcional e a Gramática do *Design* Visual, respectivamente. Discorremos sobre os Estudos da Tradução na seção 5 e, na 6, elaboramos uma base teórica sobre cinema, representação social e Teoria *Queer*. Por fim, dispusemos as Considerações Finais.

1 Fundamentos da Análise Crítica do Discurso e direções metodológicas

A língua e a vida social estão em constante relação e é por isso que, considerando os usos que fazemos da linguagem, o discurso se delinea como uma construção sociocultural inscrita na História. O discurso define-se, então, como prática de representação e significação do mundo (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91). Por essa razão, a Análise Crítica do Discurso (de agora em diante, ACD) nos fornece instrumentos teórico-metodológicos para analisar a relação entre linguagem, poder e sociedade; em outras palavras, através da ACD, podemos investigar o funcionamento linguístico no interior das relações sociais.

Os fundamentos dessa disciplina nos asseguram que o discurso, em contato com outras práticas sociais, produz e transforma os conhecimentos, as crenças, as relações e as identidades sociais. A abordagem crítica da ACD destaca a importância do fator social no

estudo da linguagem; logo, a descrição textual precisa estar integrada a contextos sociais mais amplos.

Sendo os textos a superfície material do discurso, Fairclough (2001) os considera uma parte dos eventos sociais; isso significa que eles podem ser originados da estrutura e da prática social ou dos agentes envolvidos em tal prática. Portanto, as metodologias de análise, segundo o autor, devem se concentrar na estrutura textual e nos fatores concernentes à produção e interpretação de textos. Para operacionalizar o estudo dos eventos discursivos, Fairclough (2001) apresenta uma metodologia a partir das práticas de linguagem, didaticamente, divididas em 03 dimensões: texto, prática discursiva e prática social. Isso comprova que qualquer ato discursivo pode ser compreendido, simultaneamente, como um texto, uma prática discursiva e uma prática social.

O *texto* engloba vocabulário, gramática, coesão e estrutura textual. A *prática discursiva* contempla os processos de produção, distribuição e consumo dos textos. A *prática social*, por sua vez, dedica-se a aspectos mais fluidos, tais como a ideologia e a hegemonia. Esse modelo tridimensional orienta nossa metodologia de trabalho, a qual se encontra pormenorizada na seção 7.

2 Contribuições da Semiótica Social: uma breve reflexão sobre a multimodalidade

Por muito tempo, a cultura ocidental, o que necessariamente inclui nossa tradição pedagógica, priorizou uma produção discursiva monomodal, elevando a linguagem verbal (falada ou escrita) em relação à visual (KRESS; VAN LEEUWEN [1996] 2006). Reconhecemos, no entanto, principalmente ao nos reportar aos fundamentos da Semiótica Social, que a comunicação humana exerce um apelo muito grande à multimodalidade. Vemos constantemente diferentes modos semióticos (cromatismo, imagens, gestos, vestuário, postura corporal *etc.*) se integrando para efetivar significados e constituir mensagens, sob o formato de gêneros textuais multimodais (a exemplo, destacamos os pôsteres de divulgação de filmes *queer*, adotados como *corpus*, neste artigo).

Para Kress (2010), a comunicação contemporânea lida com significados multimodais e, socialmente, situados. Por essa mesma razão, Hodge e Kress (1988, p. 07) nos asseguram que um sistema de significados deve levar em consideração as estruturas e os processos sociais, bem como as mensagens e o próprio significado. Em qualquer ato comunicativo, as mensagens são dotadas de direcionalidade (origem, meta e propósito), além de se submeterem

aos contextos de situação (onde o registro se adéqua às variáveis de campo, relações, modo) e de cultura (contexto mais amplo no qual se forjam os gêneros textuais).

Além disso, as mensagens são constituídas por dois planos, o mimético (texto) e o semiótico (discurso). O plano mimético leva em conta a representação da realidade através da linguagem, assim como os elementos primários (estrutura, atividades de produção/elaboração do texto). Já o plano semiótico se associa aos aspectos da comunicação, à negociação social dos significados, à ação discursiva dos sujeitos. A agenda da multimodalidade, por sua vez, consiste em identificar ambos os níveis, de representação e comunicação, envolvidos na mensagem (HODGE; KRESS, 1998).

Kress e van Leeuwen (2001), ao estabelecerem o escopo da multimodalidade, apresentam 04 estratos onde é possível processar o significado dos textos multimodais: discurso (conhecimento sobre algum aspecto da realidade construído socialmente); *design* (aspecto conceitual, formato a partir do qual a mensagem se manifesta); produção (processo de elaboração e organização); distribuição (vias de transmissão/vulgarização da mensagem). Como o processamento do significado, nos dados aqui analisados, surge da relação entre os elementos verbais e visuais, discutiremos sobre a Gramática Sistêmico-Funcional (de agora em diante, GSF) e a Gramática do *Design* Visual (de agora em diante, GDV), nas seções a seguir.

3 A Gramática Sistêmico-Funcional: sistema de transitividade

Halliday e Matthiessen (2004), ao instituírem uma teoria sistêmica e funcional, concebem a língua inserida em um contexto (de situação e de cultura) porque ela realiza funções externas ao sistema linguístico e essas funções se responsabilizam por moldar sua organização interna e/ou gramatical. O aspecto *sistêmico* refere-se ao significado como escolha, às redes de opções de que dispomos, dentro de uma cultura, para construir os significados. Já *funcional* está para o uso que fazemos da língua, considerando que suas estruturas podem descrever, interpretar e fazer significados.

Na perspectiva da GSF, os significados que produzimos em nossas atividades de comunicação se realizam linguisticamente sob a forma de oração. De acordo com Halliday e Matthiessen (2004, p. 20), a oração pode, segundo uma ordem sintagmática da língua, ser decomposta em grupos, palavras e morfemas; além disso, pode envolver-se ou não numa rede de complexos oracionais. A GSF estabelece, então, três metafunções (ideacional, interpessoal e textual) e seus respectivos sistemas (transitividade, modo e modalidade, estrutura temática) para subsidiar o trato da oração. Os elementos verbais de nosso *corpus* remetem às vivências

dos sujeitos e as suas experiências diante dos fatos do mundo. Por isso, em nossa análise, recorreremos apenas à metafunção ideacional e ao sistema de transitividade.

O sistema de transitividade, advindo da metafunção ideacional, organiza-se em torno de participantes, processos e circunstâncias. O processo centra-se no grupo verbal. O participante é a entidade que provoca o processo ou que é afetada por ele; os participantes são representados por grupos nominais. De ocorrência opcional, a circunstância confere ao processo noções de tempo, lugar, causa, entre outras; as circunstâncias são representadas por grupos adverbiais e/ou preposicionais. Os autores estipulam três tipos principais de processos: o material, o mental e o relacional; entre eles, surgem outros secundários: o existencial, o verbal e o comportamental.

Os processos materiais representam experiências externas — como fazer, criar, acontecer — e constituem orações materiais. Os processos mentais representam experiências internas — como pensar, ver, sentir, querer — e constituem orações mentais. Os processos relacionais representam relações — como ser, estar, parecer, ter — e formam orações relacionais.

Situados entre o material e o mental, os processos comportamentais representam comportamento (acordar, dormir, dançar) e formam orações comportamentais. Entre o relacional e o mental, há os processos verbais, que representam os dizeres (dizer, responder, afirmar), formando as orações verbais. Localizados entre o material e o relacional, os processos existenciais representam a existência do participante (existir, haver), constituindo as orações existenciais.

Os processos são responsáveis por classificar as orações e por esse mesmo motivo cada processo estipula diferentes denominações para os participantes. O participante que realiza o processo material é chamado de Ator e o participante afetado pelo processo, de Meta. No processo mental, os participantes são designados de Experienciador e Fenômeno. No relacional, chamamos de Portador e Atributo. No processo comportamental, temos Comportante e Escopo. No verbal, Dizente e Verbiagem. No existencial, Existente. As circunstâncias, por sua vez, expressam múltiplas noções adverbiais.

4 A Gramática do *Design Visual*: o significado interativo e composicional

Kress e van Leeuwen (2006) remontam às metafunções de Halliday e Matthiessen (2004) para estipular a estrutura dos significados visuais (representacional, interativo e composicional) e criar, em seguida, um quadro de categorias e subcategorias, que nos dão suporte para analisar as imagens. Os significados representacionais originam-se da

metafunção ideacional; eles se baseiam nas escolhas efetuadas dentro de um código para representar objetos em sua relação com o mundo. Os significados interativos são formados a partir da metafunção interpessoal e se concentram na relação entre o produtor e o receptor de um signo, buscando formas adotadas na interação. Os significados composicionais, oriundos da metafunção textual, prezam os elementos internos e externos utilizados na formatação dos textos.

Em nossa análise multimodal do *corpus*, disposta na seção 7, usamos os significados interativo e composicional, com suas respectivas categorias. Damos proeminência, no significado interativo, à relação entre imagem e observador. Na categoria contato, a imagem, portadora de participantes representados, pode demandar ou ofertar algo do observador, colocando-o numa posição ativa ou passiva frente a ela. O contato de demanda é estabelecido pelo vetor do olhar do participante representado em direção ao observador. No contato de oferta, não há vetor visual do participante representado em direção ao observador.

A categoria distância social, não diferente, também estabelece uma relação entre imagem e observador. Essa relação, por sua vez, é caracterizada através da altura e de quantas partes do corpo do participante representado aparecem na imagem. Quando a representação dos participantes se dá dos ombros para cima, há uma distância íntima/pessoal e um plano fechado. Quando representados dos joelhos para cima, há uma distância social e um plano médio. Quando os participantes têm sua totalidade corporal representada, chamamos de distância impessoal e de plano aberto.

A categoria atitude/perspectiva se concentra na perspectiva angular do olhar estabelecida entre os participantes representados e o observador. O ângulo frontal sugere envolvimento entre participante representado e observador. O ângulo oblíquo destaca o perfil do participante representado. O ângulo vertical, tomando o participante de cima para baixo, denota um relação de poder deste em relação ao observador.

O significado composicional, por sua vez, preconiza a disposição espacial dos elementos visuais de uma determinada situação, com o intuito de compreender como esses elementos se relacionam, espacialmente, uns com os outros. A categoria valor da informação se concentra na posição ocupada (topo, base, esquerda, centro, direita) pelos elementos representados na imagem. Na polarização horizontal, os elementos posicionados à esquerda são designados de dado; os posicionados à direita, de novo. O dado e o novo trazem consigo significados específicos; a exemplo, o dado representa o conhecido, o já-aí, o familiar, enquanto o novo representa o desconhecido, o modificado, o contestável. Na polarização vertical, os elementos dispostos na parte superior correspondem ao ideal e os na parte inferior,

ao real. O ideal é visto como informação idealizada ou generalizada, enquanto o real é identificado como informação mais específica e próxima da realidade.

5 Os Estudos da Tradução: noções de hibridismo discursivo e higienização

A linha discursiva dos Estudos da Tradução, aqui representada por Rodrigues Júnior (2006a, b), concentra-se nos elementos da cultura de partida e da cultura de chegada dos textos envolvidos na atividade tradutológica, a partir do filão da ACD. Essa perspectiva, da qual somos partidários, sustenta que aspectos socioculturais são textualizados tanto no texto de partida (texto original) quanto no de chegada (texto traduzido). Ferregueti *et al.* (2011), pesquisadores dos Estudos da Tradução baseados em *corpus*, ao recorrerem ao padrão de equivalência tradutória, lançam dois pontos que nos são indispensáveis: (1) o tradutor gerencia a formação de significados, tendo em vista os contextos culturais da língua-fonte e da língua-alvo; (2) o tradutor, dentro de um grande conjunto de itens e significados da língua-alvo, realiza escolhas para traduzir a língua-fonte. Braga e Pagano (2011), num pensamento semelhante, destacam a importância das escolhas do sujeito na construção do texto traduzido.

Para Rodrigues Júnior (2006a, b), o texto de chegada pode manter uma autonomia em relação ao de partida, uma vez que ambos se submetem a diferentes contextos culturais e discursivos, o que não, necessariamente, elimina a conexão entre eles. Por essa razão, o autor advoga pelo hibridismo discursivo na tradução. Harvey (2000), ao estudar a relação entre tradução e as noções de comunidade e identidade *gay*, assevera que a atividade tradutória é regulada, em termos de possibilidades e limitações, pela cultura de recepção. Semelhantemente, Kenny (1998) argumenta que textos traduzidos costumam sofrer processos de higienização, podendo ganhar uma versão mais contida.

Reconhecemos que a tradução traz em si possibilidades e impossibilidades; que a peculiaridade dos sistemas linguísticos e culturais impõe muitos desafios aos tradutores. Faz parte do domínio público que a tradução suscita, sobretudo, diferenças entre línguas e culturas e, não obstante, em nosso *corpus*, deparamos com essas dessemelhanças. Compreendemos que as atividades de tradução se colocam quase sempre a serviço do mercado e buscam atender, sobretudo, às exigências da cultura de recepção. Portanto, os aspectos de autonomia, hibridismo discursivo e higienização tornam-se fulcrais para a nosso entendimento acerca da identidade de gênero, nos cartazes de filmes submetidos à análise.

6 Múltiplos gêneros em trânsito: representação social, Teoria *Queer* e cinema

Hall (1997), inserido num enfoque construcionista, trata a representação dos sujeitos sociais como um sistema aberto, fluido e complexo, conectado às práticas discursivas e submetido a relações de poder, esclarecendo que, ao longo da História, alguns grupos sempre exerceram poder discursivo sobre outros. Diante disso, consideramos, dentro dos limites de nossa pesquisa, a representação social como um produto discursivo cujo sentido é atravessado por regimes de verdade e por relações hegemônicas. Ao nosso ver, as muitas formas de representação presentes no espaço social são gestadas em formações discursivas legitimadas e divulgadas sob a forma de saberes institucionalizados.

Os papéis sexuais são forjados desde muito cedo pela própria família; como o nosso patriarcado estipula o sistema binário masculino e feminino, o sujeito *queer* fica desalojado desse eixo. Vista como desajuste sexual, à homossexualidade eram atribuídos fatores biológicos e psicológicos, chegando a ser, na maioria das vezes, patologizada. Conforme Foucault ([1976] 1988), a partir do século XVIII, a Medicina, a Psiquiatria e a Justiça ganharam força e poder discursivo sobre os homossexuais. Regulados por forças econômicas e políticas, os discursos do sexo conferiam poder às instituições (Medicina, Pedagogia, Justiça), produziam e consolidavam saberes (o sexo como fim reprodutivo; o sexo é atividade de adultos casados; heterossexualidade como norma; homossexualidade como desvio; tratamento clínico para os casos de homossexualidade e histeria; código proibitivo para o sexo).

A lógica pós-estruturalista (HALL, 1997) e a Teoria *Queer* nos permitem pensar em novas concepções de sujeito e, conseqüentemente, em representações menos engessadas e mais plurais. A representação social, em suas diversas formas e como experiência cultural, encontra-se em permanente (re)construção; os LGBTs, no entanto, estiveram/estão submetidos aos padrões normativos heterossexuais, sofrendo, quase sempre, marginalização. O desconstrucionismo *queer* (BUTLER, 1998), numa postura contra-hegemônica, trabalha com a ressignificação dos sujeitos e com um posicionamento político e de resistência frente à heteronormatividade. Butler (2002, 2003) e Preciado (2002) reforçam a distinção entre sexo e gênero, explicando que gênero é uma performance, uma construção social. Logo, a morfologia sexual não é basilar para as inúmeras identidades que compõem a paisagem social, tampouco para a representação dos sujeitos portadores dessas identidades.

As formas identitárias, em sua diversidade, resultam de construções discursivas, visto que os significados culturais são assumidos pelo corpo; por isso, o desconstrucionismo *queer* (BUTLER, 1998) e o manifesto contrassexual (PRECIADO, 2002) nos orientam a contestar uma configuração naturalizada e assimétrica da sexualidade. As posições sexuais impressas

ao corpo são uma atividade linguístico-discursiva; assim o discurso que efetua a heterossexualidade e consolida sua hegemonia exclui a homossexualidade através de um sistema de proibições.

Quando nos dedicamos à representação dos grupos sociais, devemos subverter a ilusão de que a heterossexualidade é um gênero fundante e quebrar o paradigma de que o sexo biológico define o gênero. A representação social, conectada à(s) identidade(s) de gênero, deve ater-se às inscrições culturais, às experiências sociais e às expectativas políticas. Se a(s) identidade(s) de gênero encontra(m)-se em permanente construção, a representação social, por conseguinte, está sujeita a cisões.

O cinema, como artefato cultural, é um espaço fecundo para percebermos as muitas formas de representação dos sujeitos sociais, que se põem em cena. Rivera (2008) advoga que a grande contribuição da Psicanálise para o cinema foi mostrar o trânsito do sujeito, as posições do eu; o cinema nos permite, de acordo com a autora e em termos lacanianos, refletir os efeitos do sujeito: "O cinema tem, sem dúvida, como uma de suas vocações, a reflexão sobre si mesmo, sobre a imagem, sobre o sujeito. Sobre a vida" (RIVERA, 2008, p. 65). Fernandes e Siqueira (2010), em consonância com esse pensamento, alegam que a indústria cinematográfica constrói e posiciona os sujeitos, legitima algumas identidades sociais em detrimento de outras, autoriza e controla o espaço do lazer.

Sorlin (1985), como historiador do cinema e situado num viés sociológico, concebe o filme como um produto cultural integrado à zona econômica. O capitalismo industrial, de acordo com o autor, deflagrou a expansão do cinema, mas, como contrapartida, submeteu, de forma negativa, a arte ao poder econômico. As leis do mercado, a cada dia, tornaram-se mais representativas na produção e na distribuição de objetos audiovisuais, interferindo principalmente na rede de correspondência, interação e projeção existente entre o filme e o espectador.

A experiência estética dos filmes sempre esteve atrelada ao eixo de produção e consumo. O código cultural do cinema canalizava, portanto, a ordem social capitalista de atender aos anseios do espectador como forma de garantir a audiência do filme. O cinema, agenciado por leis mercantilistas, era governado por interesses dominantes e sofria interdições de poder. A Teoria *Queer* nos fornece fortes subsídios para crer que a heteronormatividade, não diferente de outros setores sociais, hipotecava os filmes — e o continuou fazendo décadas a fio; ainda hoje percebemos esses efeitos na representação social dos sujeitos *queer*.

Segundo Louro (2008), a partir dos anos 1990, os filmes de cunho homossexual despontaram com mais vigor nas telas do cinema, entretanto a homossexualidade ainda

carregava resíduos de posição social desviante. Para Paiva (2007), os filmes *queer* costumam trazer, muitas vezes, personagens marcados por rótulos e estigmas. Lopes (2005), por sua vez, aponta que a relação entre estereótipo, estigma e cultura marcou uma luta política e teórica contra uma imagem negativa e a favor de uma imagem mais positiva do homossexual no cinema.

7 A construção discursiva dos sujeitos *queer*: dos procedimentos metodológicos à análise do *corpus*

Para organizar o *corpus* e submetê-lo à análise, distribuimos os pôsteres em pares na seguinte ordem: texto de partida e texto de chegada. Cada elemento do par é chamado de figura e recebe uma numeração (de 01 a 04), a fim de facilitar nossa referência durante os procedimentos de análise. Esclarecemos de antemão que a pesquisa realizada não se concentra em analisar o filme, nosso *corpus* se restringe ao material gráfico de divulgação. Entretanto, quando necessário, utilizaremos dados informativos da sinopse.

Organizamos nossa metodologia a partir do modelo tridimensional de análise do discurso de Fairclough (2001). Partiremos da prática social, atravessando a prática discursiva, rumo ao estrato do texto. Ao realizar esse percurso nas figuras de chegada, buscaremos, no fim do processo, estabelecer a construção social da identidade de gênero dos sujeitos *queer*, sempre munidos da perspectiva construcionista de Hall (1997).

Nossa metodologia possui natureza estritamente discursiva e, por isso, o trajeto de análise que estabelecemos tende a nos evidenciar a relação entre o poder, as ordens do discurso e a mudança social. Ao principiarmos pelo estrato da prática social, é imprescindível que ativemos o dispositivo histórico da sexualidade (FOUCAULT, 1988); a configuração dos sujeitos *queer* no discurso cinematográfico (LOPES, 2005; PAIVA, 2007; LOURO, 2008); as marcas heteronormativas de subordinação das sexualidades desviantes (BUTLER, 1998, 2002, 2003; PRECIADO, 2002). Todas essas ponderações nos mostram como é movediço o terreno da prática social e como são fluidas as relações de poder.

A complexidade da prática social nos alerta que a hegemonia pode ser inconstante em relação aos grupos sociais, deixando a ordem vigente vulnerável a rupturas; o pensamento de Gramsci (2001) nos alerta sobre o equilíbrio instável das relações de poder. Sendo a cultura uma experiência humana em constante (trans)formação, a atuação dos sujeitos sociais contribui para que o poder esteja em permanente deslocamento.

Ao migrarmos para a esfera da prática discursiva, daremos relevo aos processos de produção e interpretação dos cartazes. Buscaremos, através do processo de produção textual,

marcas materiais da prática social deixadas na superfície textual do *corpus*; através do processo de interpretação, perseguiremos vestígios da mesma, impressos ao texto. Percorridas as modalidades da prática social e da prática discursiva, nosso próximo passo é atuar na esfera do texto. Nossa primeira ação consiste em descrever e relacionar os elementos verbais e visuais das figuras.

A descrição dos elementos imagéticos ficará sob o encargo da Gramática do *Design Visual* (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006). Utilizaremos o significado interativo (categoria atitude/perspectiva) e o composicional (categorias valor da informação, enquadramento e saliência). Para descrevermos os elementos linguísticos, adotaremos a metafunção ideacional, o sistema de transitividade e a visão de grupos (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004).

Priorizaremos, na descrição dos elementos verbais, apenas os cartazes de chegada. Salientamos que a descrição dos aspectos verbais, sob os aportes da GSF, será encorpada com colocações advindas dos Estudos da Tradução, tais como gerência dos significados pelos sujeitos tradutores (BRAGA; PAGANO, 2011; FERREGUETTI *et al.*, 2011); hibridismo discursivo (RODRIGUES JÚNIOR, 2006a, b); domesticação (HARVEY, 2000); higienização (KENNY, 1998).

Os procedimentos metodológicos apresentam, separadamente, os passos a seguir em cada esfera do quadro tridimensional. Ressalvamos, contudo, que o desenvolvimento da análise tende a dissolver as fronteiras entre texto, prática discursiva e prática social, priorizando a conexão das práticas de linguagem. Nossas pontuações sobre a representação dos sujeitos *queer* e a(s) identidade(s) de gênero se encontram não apenas nesta seção, mas se estendem também nas Considerações Finais. Nas subseções a seguir, desenvolvemos a análise multimodal dos cartazes.

7.1 Par I



Fig. 01: *Brokeback Mountain*
Disponível em: www.eovideolevou.com.br



Fig. 02: *O segredo de Brokeback Mountain*
Disponível em: www.eovideolevou.com.br

Brokeback mountain, junto da legenda *Love is a force of nature*, remete à montanha Brokeback, cenário onde Jack (Jake Gyllenhaal) e Ennie (Heath Ledger) trabalhavam, cuidando de ovelhas. O isolamento da montanha, a tensão do trabalho e os instintos mais ocultos afloram o desejo de ambos que, incapazes de se conter, rendem-se a uma avassaladora paixão. A versão nacional *O segredo de Brokeback mountain*, seguida da legenda *O amor é uma força da natureza*, não se associa à montanha, mas ao segredo que ela encerra.

A descrição que se segue

O segredo de Brokeback Mountain	
O segredo	de Brokeback mountain
Grupo nominal	Grupo preposicional

Grupo nominal

ilustra que o grupo nominal *O segredo de Brokeback mountain* pode ser desmembrado em um grupo nominal (*O segredo*) e um preposicional (*de Brokeback mountain*). Observando os itens lexicais que compõem os grupos, vemos que *segredo* é particularizado pela palavra *o*, assumindo uma importância maior no mundo das coisas sigilosas. A carga semântica do título se concentra no item *segredo* e o grupo preposicional *de Brokeback mountain* apenas complementa a carga de significados. O título nacional prioriza o inconfessável e não o local onde ocorreram os fatos que são mantidos sob resguardo.

No contexto da obra, o segredo é o amor vivido por Jack e Ennie, cuja revelação traria sérias complicações. Os padrões heterossexistas tentam domar comportamentos que escapam dos modelos normatizados pela sociedade. Nesse sentido, a decomposição da legenda

O amor	é	uma força da natureza.
Grupo nominal	Grupo verbal	Grupo nominal
Participante / Identificado	Processo relacional identificativo	Participante / Identificador

mostra a relação entre o identificado (*O amor*) e o identificador (*uma força da natureza*). Entendemos que o amor, sendo uma força da natureza, não se curva às normas sociais e provoca cisões na heteronormatividade e que, por isso, nem sempre podem ser guardados os segredos.

A imagem de divulgação é idêntica em ambos os cartazes e sua análise fica sob os encargos dos significados composicional e interativo. Nitidamente, percebemos dois planos visuais: no primeiro, temos dois participantes; no segundo, a montanha *Brokeback*. A categoria saliência sobrepõe o primeiro plano ao segundo, atribuindo mais importância aos participantes representados do que à montanha *Brokeback*. A categoria atitude/perspectiva, no âmbito do significado interativo, destaca o ângulo oblíquo dos participantes representados, enfatizando os seguintes aspectos: eles estão virados para lados contrários, trazem os olhos fechados e um semblante retraído — características típicas de quem tenta proteger um segredo. É nesse sentido que as imagens de divulgação assumem mais familiaridade com o título traduzido.

A tradução, assumindo traços de autonomia em relação ao título original, mostra o quanto a cultura de recepção pode se manter conservadora em relação à homossexualidade; nesse sentido, os dois cartazes apenas sugerem sutilmente a temática gay. Percebemos, então,

que esses padrões socioculturais afetam sobretudo a representação social; *O segredo de Brokeback Mountain* configura sujeitos retraídos, cuja intimidade se oculta sob o peso dos padrões sexistas.

7.2 Par II

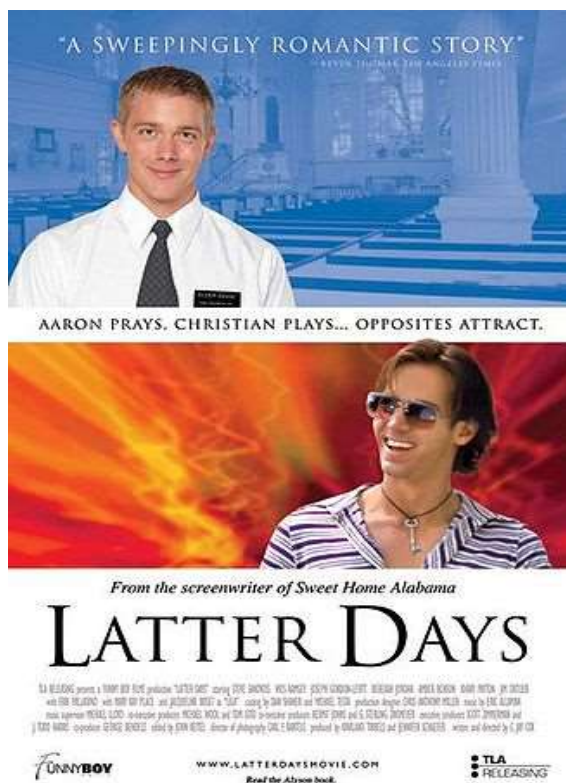


Fig. 03: *Latter days*

Disp. em: doisperdidosnanoite.blogspot.com.br

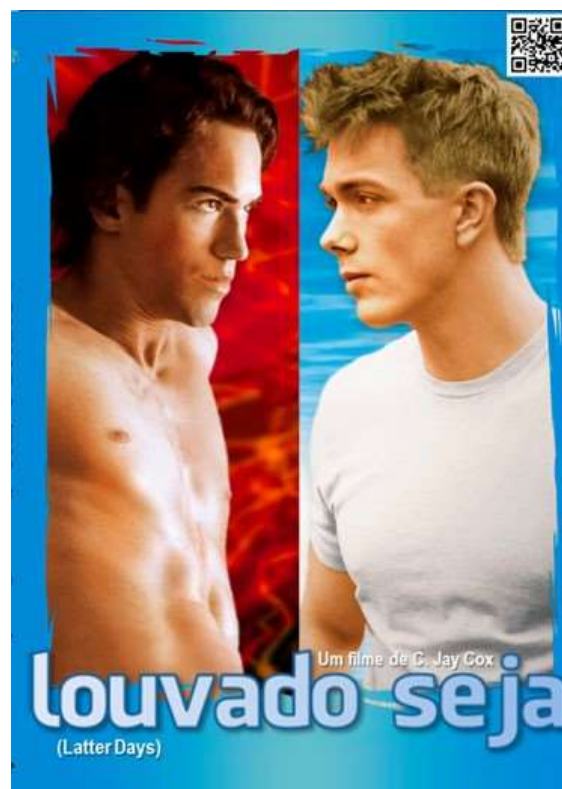


Fig. 04: *Louvado seja*

Disponível em: cinearcoiris.com.br

Latter days — ao lado da legenda *Aaron prays, Christian plays... opposites attract* — pode se associar ao recente envolvimento amoroso entre o desapegado Christian (Wes Ramsey) e o missionário mórmon Aaron (Max Sandvoss), como pode fazer referência à Igreja Mórmon, também conhecida como a *Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias*. Enquanto Christian se dedicava aos prazeres fortuitos, Aaron pregava sua religião e, quando esses mundos antagônicos colidem, ocorre entre os personagens um arrebatador envolvimento. A tradução *Louvado seja* nos remete a uma expressão bastante difundida em nossa cultura: *Deus seja louvado*. Mesmo sendo um Estado laico, no Brasil, o uso de *Deus seja louvado* é arraigado em nossas tradições, tanto que, desde a década de 1980, sob a

presidência de José Sarney, essa frase vem sendo impressa na parte inferior das cédulas da moeda nacional.

Pertencente ao campo semântico religioso cristão (*Deus*) *seja louvado/Louvado seja (Deus)* tem grande apelo sobre o nosso sistema cultural, mostrando que as relações sociais (movimentação financeira; envolvimento homossexual, para nos atermos ao contexto do filme) encontram-se, mesmo que de forma não declarada, sob o julgo da religião.

A expressão *Louvado seja*, vinculada ao campo semântico cristão, aciona como possíveis significados: exaltar o Senhor, elevar e glorificar o nome de Deus etc. Esses significados se encontram na expressão como um todo, por isso, decidimos não fragmentá-la. Essa carga religiosa também se faz latente no filme, no momento em que o missionário, dividido entre a fé e o desejo, viola os princípios de sua religião para viver uma experiência gay.

As imagens de divulgação, também marcadas por esse viés, diferem-se nos cartazes de partida e de chegada, mas há entre elas um ponto em comum, como o uso das cores vermelho e azul, associado, respectivamente, aos personagens Christian e Aaron. O significado composicional sustenta nossas considerações a respeito do plano visual.

Novamente, o contexto religioso cristão nos permite associar o vermelho ao fogo, ao pecado, ao inferno, enquanto o azul é associado ao céu, à privação da carne, à redenção. Nesse sentido, a Bíblia Sagrada nos oferece alguns exemplos em que ações condenáveis são punidas no inferno e ações nobres são valorizadas no céu, entre eles:

O Senhor estabeleceu o seu trono nos céus, e como rei domina sobre tudo o que existe (Sl. 103: 19).

Então dirá também aos que estiverem a sua esquerda: Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos (Mt. 25: 41).

O mar entregou os mortos que nele havia, e a morte e o Hades entregaram os mortos que neles havia; e cada um foi julgado de acordo com o que tinha feito. Então a morte e o Hades foram lançados no lago de fogo. O lago de fogo é a segunda morte. Aqueles cujos nomes não foram encontrados no livro da vida foram lançados no lago de fogo (Ap. 20: 13-15).

Mas os covardes, os incrédulos, os depravados, os assassinos, os que cometem imoralidade sexual, os que praticam feitiçaria, os idólatras e todos os mentirosos — o lugar deles será no lago de fogo que arde com enxofre. Esta é a segunda morte (Ap. 21: 08).

A polarização vertical no pôster original estampa como ideal o participante Aaron inserido na aura azul de um templo religioso, suscitando os valores de espiritualidade. No polo real, Christian inserido num espaço avermelhado, que remete ao lago de fogo, remonta aos espaços infernais. Essa polarização situa o céu sobre o inferno, mostrando como pode haver entre esses dois ambientes uma forte conexão. A polarização horizontal no cartaz de chegada configura as subcategorias dado/novo. A situação conhecida, o dado, é representada pelo participante Christian inserido na atmosfera infernal, avermelhada; enquanto a situação nova, diferente, o novo, é representada por Aaron num plano celestial. É pertinente, por fim, acrescentar que a categoria enquadramento mostra que o azul/céu prevalece sobre o vermelho/inferno. As subcategorias ideal (pôster de partida) e novo (pôster de chegada) mantêm profunda relação com o título traduzido *Louvado seja*, pois tanto esses polos visuais quanto o título resgatam preceitos religiosos e a supremacia da fé.

A autonomia de *Louvado seja*, em relação ao texto original, revela-nos o impacto cultural da religião sobre nossas práticas discursivas e, neste caso específico, sobre o discurso da tradução. Apesar de o plano visual insinuar envolvimento homoafetivo, a higienização das formas linguísticas empregadas na tradução contribui para um significado, no mínimo, discreto e camuflado. Sendo a tradução fruto de escolhas para atender à demanda do público receptor, temos em *Louvado seja* uma exortação da homossexualidade, sustentada por um feixe discursivo do cristianismo.

Considerações finais

Neste trabalho, relacionamos, através de uma ação interdisciplinar, um problema social (construção da identidade de gênero) e uma questão linguístico-discursiva (produção de significado) em práticas semióticas específicas (cartaz de divulgação de filmes *queer*). Para cumprir esse fim, confrontamos teorias legatárias da Semiótica Social (GSF, GDV, ACD), Estudos da Tradução, Teoria *Queer* e algumas bases do cinema.

Ao nos debruçar sobre a(s) identidade(s) de gênero e sobre o significado produzido nos pôsteres de *Brokeback Mountain* (fig. 01)/*O segredo de Brokeback Mountain* (fig. 02) e *Latter days* (fig. 03)/*Louvado seja* (fig.04), encontramos alguns resultados, que nos remeteram a aspectos da cultura receptora do cartaz de divulgação. Os aspectos a que nos referimos têm a ver com a configuração do sujeito *queer* no interior de nossa cultura e em como os discursos construídos em torno dessa figura deflagraram indicadores sociais que se opõem à diversidade sexual. Nossa pesquisa, contudo, não assume projeções totalitárias sobre

o material de análise. As afirmações que fizemos e os resultados a que chegamos são restritos ao nosso *corpus* e à metodologia que adotamos.

Percebemos que os títulos traduzidos, relacionados às imagens, revelaram maneiras de ser e agir na cultura do outro, isso porque os discursos deslocados da cultura original se redesenham aos moldes da cultura receptora, conforme a atuação do poder normativo. Ao confrontarmos os textos de partida e de chegada, notamos que a tradução promoveu relações de autonomia cultural nos dois pares de cartazes.

Nas figuras 01 e 02, o conservadorismo social censurou o homossexual, que se viu obrigado a abafar suas relações e a viver "no armário". Vimos, nesses dois casos, que nosso espaço sociocultural pode não acolher prontamente o relacionamento homoafetivo. A sexualidade, nessas figuras, manteve-se delineada por projeções heterossexistas; essas convenções, há séculos determinadas, legislaram os sujeitos, atribuindo-lhes a imagem de seres desprotegidos diante da governabilidade heterossexual.

Nas figuras 03 e 04, a representação dos personagens encontrou-se submetida à moral religiosa cristã; as ideias de transgressão da lei divina tornaram-se elementares para a representação dos sujeitos *queer*. Os discursos religiosos, partidários e co-fundadores da heteronormatividade, fomentaram o sexismo, depreciando a homossexualidade e tornando ilegítimos seus laços afetivos.

Amparados em Foucault (1988) e Hall (1997), compreendemos a representação social como um produto discursivo delimitado por campos estratégicos de poder. Os efeitos do poder heterossexual definem o homossexual como sexualidade dissidente, solapando a diversidade de gêneros, restando aos sujeitos apenas a rebarba social, assim como atesta o Relatório do GGB (2014). Conforme nos assegura Foucault (1988), o poder encontra respaldo na lei; dessa forma, a representação social do homossexual nas figuras 01, 02, 03 e 04 atuou como um reforçador das relações de poder heteronormativo em nossa sociedade.

Asseveramos que os pôsteres sob análise são fruto de uma experiência cultural e, assim como outros cartazes de divulgação de filmes *queer* que circulam na cultura brasileira, exercem um grande impacto sobre nós, sobre nossa maneira de pensar, agir e reagir à sexualidade e à diversidade de gêneros. Acreditamos que os padrões religiosos e heterossexuais, em muitos casos, subordinam a conjuntura *queer*, limitando a vivência da sexualidade. Por fim, dissertamos que a religiosidade e a heteronormatividade, tanto no campo artístico (cinema) como no social, ainda costuma agenciar os sujeitos e colonizar os corpos e os desejos.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução do Centro Bíblico Católico. Revisão do Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Ave Maria, 1986. Edição Claretiana.
- BORBA, Rodrigo. Linguística *queer*: uma perspectiva pós-identitária para os estudos da linguagem. *Revista Entrelinhas*. v. 9, n. 1 –jan./jun., 2015. p. 91-107.
- BRAGA, Camila Nathália de Oliveira; PAGANO, Adriana Silvina. Subsídios da linguística sistêmico-funcional para abordagem de traduções de tradutores em formação. *Revista do GEL*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 49-68, 2011.
- BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-moderno”. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 11, p. 11-42, 1998.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2002.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Trad. Coord. Izabel Magalhães. Brasília: UnB, 2001.
- FERNANDES, Wânia Ribeiro ; SIQUEIRA, Vera Helena Ferraz de. O cinema como pedagogia cultural: significações por mulheres idosas. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, p. 101-119, 2010.
- FERREGUETTI, Kícila *et al.* Significados relacionais em tradução: uma abordagem da equivalência baseada em corpus. *Caderno de Letras*, Belo Horizonte, n. 17, p. 88-115, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, (1976) 1988.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. vol. 1. Edição de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- GRUPO GAY DA BAHIA. Assassinato de homossexuais (LGBT) no Brasil: Relatório 2014. Salvador, 2014.
- HALL, Stuart. *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: Sage Publications, 1997.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood; MATTHIESSEN, Christian Matthias Ingemar Martin. *An introduction to functional grammar*. 3rd. ed. London: Edward Arnold, 2004.
- HARVEY, Keith. Gay Community, Gay Identity and the Translated Text. *Traduction Terminologie Rédaction: Études sur le Texte et ses Transformations*. v. 13, n. 2, p.137-165, 2000.
- HODGE, Robert; KRESS, Gunther. *Social semiotics*. [s.l.]: Polity Press, 1988.
- KENNY, Dorothy. Creatures of habit? What translators usually do with words. *Meta*, v. 43, p.515-523, 1998.
- KRESS, Gunther. *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. New York: Routledge, 2010.
- KRESS, Gunther.; VAN LEEUWEN, Theo. *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*. London: Arnold publishers, 2001.
- KRESS, Gunther.; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. 2nd. ed. London: Routledge, (1996) 2006.
- LOPES, Denilson. Cinema e Gênero. *Pos ECO em Revista*. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/revista/modules/wfsection/article.php?articleid=69>>. Acesso em: 19 fev. 2016.

- LOURO, Guacira Lopes. Cinema e sexualidade. *Educação e Realidade*, Rio Grande do Sul, v. 33, n. 1, p. 81-98, 2008.
- LOUVADO seja. Direção: C. Jay Cox. 2003. 1DVD (107 min.).
- MAZZARO, Daniel. *Performatividades gays: um estudo na perspectiva brasileira e argentina*. 2016. 359 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- O segredo de Brokeback Mountain. Direção: Ang Lee. 2005. 1DVD (134 min.).
- PAIVA, Cláudio Cardoso. Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade. *Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades*, Natal, v.1, n. 01, 2007.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.
- RIVERA, Tania. *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- RODRIGUES JÚNIOR, Adail Sebastião. *A representação de personagens gays na coletânea de contos Stud e em sua tradução As Aventuras de um Garoto de Programa*. 2006a. 255 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- RODRIGUES JÚNIOR, Adail Sebastião. Abordagens discursivas dos estudos da tradução. *Revista Polissemia*, Porto, n. 06, p. 38-60, 2006b.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Artigo recebido em fevereiro de 2018.
Artigo aceito em maio de 2018.