

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DOS AFECTOS MAL-DITOS: O SEGREDO DE BROKEBACK MOUNTAIN DE ANNIE PROULX NO CINEMA

INTERSEMIOTIC TRANSLATION OF AFECTOS MAL-DITOS [DAMNED AFFECTION]: BROKEBACK MOUNTAIN BY ANNIE PROULX IN MOVIES.

Kall Lyws Barroso Sales

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

RESUMO

Aclamado pela crítica e vencedor de vários prêmios como um filme que traz novas discussões sobre as sexualidades, *Brokeback Mountain* continua sendo um filme que transmite ao público, além da tradução do conto de Proulx, a tradução do discurso hegemônico heteronormativo e a construção de um espaço homoafetivo. A teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990) foi a base teórica utilizada para evidenciar o diálogo entre o polissistema cinematográfico e o TO sobre sexualidade como disseminadores de uma hegemonia das sexualidades. Dessa forma, podemos compreender que o processo de tradução começa com a escolha, e obra traduzida para meio audiovisual, pois, entende-se o filme como produto cultural. O presente trabalho tem como objetivo observar os processos de tradução no conto *Brokeback Mountain* de Annie Proulx para o cinema com o filme de Ang Lee (2005) *O Segredo de Brokeback Mountain* (título em português).

Palavras-chave: : *Brokeback Mountain*. Discurso heteronormativo. Espaço.

ABSTRACT

Brokeback Mountain was an acclaimed movie and won many awards, because it shows new discussions about sexuality. This production still carries all the symbols of heteronormative discourse. In this way the polisystem's theory by Even-Zohar (1990) was selected to demonstrate that there is a dialogue between the discourse of this movie and the Occidental Text about sexuality as disseminators of a sexuality's hegemony. So, this paper presents the translation process of this movie by Ang Lee (2005) from the novel *Brokeback Mountain* by Annie Proulx.

Keywords: *Brokeback Mountain*. Heteronormative discourse. Space.

Recebido em: 19/02/2016
Aceito em : 29/04/2016

Escrito por Annie Proulx, o conto *Brokeback Mountain* foi, primeiramente, publicado em 1997, na revista *The New Yorker* e, depois, republicado na coletânea *Close range: Wyoming stories*, da mesma autora, em 1999. A história começa narrada no passado, mas com um evento futuro, com a descrição de Ennis Del Mar acordando em seu trailer e sua vida de solteiro com características rústicas, desenhando, de início, a imagem de *cowboy* “xucro”, “bugre”. Em 1963, os dois personagens principais, Jack Twist e Ennis Del Mar, estão no setor de empregos de Rancho para trabalharem na Brokeback Mountain para Joe Aguirre. O dono do rebanho dá instruções para os dois rispidamente.

Depois de um aperto de mão, os dois saem e, no dia seguinte, vão trabalhar juntos. Ennis e Jack costumam conversar entre si falam sobre suas vidas, sobre as condições do trabalho e a sua vontade de trabalhar no novo emprego. Jack e Ennis, cada qual no seu ofício, cumprem as tarefas, o primeiro encarrega do da alimentação, o segundo encarregado da vigília.

Com o fim do verão, eles mudam as áreas de pastos das ovelhas para um novo campo e resolvem ficar juntos para beber e conversar. Ficando tarde para voltar e recolher o rebanho, também embriagado, Ennis fica e resolve ir recolhê-las na manhã seguinte. Ele diz que vai dormir fora da barraca, Jack adverte que ele morrerá de frio. No meio da noite, ele se dirige à barraca e os dois têm o primeiro intercurso sexual, frio, sem palavras, somente os odores lhes acompanham.

No dia seguinte, sem falar sobre o assunto, Ennis quebra o silêncio e diz a Jack que não é “bicha” e Jack retruca que também não é.

Depois, os dois encontram-se novamente, mas, dessa vez, acreditando na invisibilidade de sua relação, mantêm uma relação íntima e, a partir de agora, mais sentimental do que carnal. Entretanto, Joe Aguirre, com seu binóculo 10x42, traz de volta os dois para as sanções e regras da cidade e vai até à montanha avisar que um parente de Jack, seu tio Harold, está doente. Terminado o trabalho, os dois despedem-se e Ennis prova um sentimento diferente dessa vez.

Ele se casa com Alma Beers e os dois têm duas filhas Alma Jr. e Francine. No quar-

to verão, depois dos episódios da montanha, ele recebe a visita de Jack. No reencontro descrito por Proulx, os dois, de uma forma viril, beijam-se e são observados por Alma. Ennis o leva para conhecer sua família, e saem em direção a um motel da cidade. A descrição do motel apresenta muitos elementos que evocam o sentido do olfato, cheiro de suor, cigarro, sêmen, sabão barato e feno. Os dois dialogam sobre sua relação, e Ennis, no meio de suas palavras, faz menção ao espaço permitido, quando afirma que quer continuar fazendo amor com Jack, mas se eles fizerem em um lugar errado, eles estão mortos. Ele, então, narra a cena que vivenciou com seu pai quando tinha nove anos.

O casamento de Ennis e Alma corrói-se e, uma noite, ela pede ao marido que ele se proteja, para que ela não engravide de novo. Passados alguns anos, ela se questiona sobre seu relacionamento, decide divorciar-se e casar com o quitandeiro Riverton.

Os dois *cowboys* continuam suas vidas, relacionando-se com outras pessoas e encontrando-se, esporadicamente, nas montanhas. Até que em uma conversa, na montanha, eles decidem não viver juntos, recusando a proposta de Jack, pois, Ennis relata o que vivenciou quando criança e sabe dos perigos de sua relação. Suas palavras soam como o oráculo, pois, anos depois, ao receber um postal de volta com o aviso “falecido”, ele telefona para Lureen e conversa sobre a morte de Jack. Ele sente que este foi morto por que descobriram seu relacionamento com homens. Assim, Ennis decide ir até a casa de Jack, conhecer seus pais e realizar seu desejo, jogar suas cinzas na Brokeback Mountain. O conto termina com Ennis fazendo juras à camisa de Jack que, esporadicamente, apareceria em seus sonhos.

Geralmente, os textos literários cuja temática apresenta relacionamentos homoafetivos existem e existiram desde o surgimento da literatura. Basta um olhar superficial sobre a produção literária da humanidade para se observar tais relacionamentos que, como qualquer outro aspecto da vida humana, submetem-se às exigências, às sanções e a aprovações de seu meio social. Como afirma Douglas, no poema dois amores (1870-1945), “o amor que

não ousa dizer seu nome” constituiu tabu consolidado no ocidente, tendo uma modificação embrionária no ocidente a partir das discussões sobre direitos e sexualidade que começaram, timidamente, por volta dos anos 1920, na Alemanha, chegando a uma profusão maior nos anos 90, com os estudos de Butler (2003) e de outros estudiosos da teoria *queer*¹. Essa frase evidencia a dificuldade de criação, produção e manipulação de textos homoafetivos vivenciada em seu tempo, pois, como escrever sobre algo que não se pode falar? Essa dificuldade ainda persiste no paradigma tradutório, pois como se traduz algo que não é dito?

O conceito “Texto Ocidental” (doravante TO) de Legendre (1974) é de grande importância para a percepção do polissistema cinematográfico e sua relação com o “polissistema textual” das sociedades do ocidente que criam, conjuntamente, com outros polissistemas um “ciclo sagrado onde tudo é dito”. Dessa forma, aquilo que o Texto Ocidental prega sobre as sexualidades chega ao cinema para ratificar os conceitos, colocando as afetividades em moldes pré-estabelecidos, pois, o cinema, se entendido como (poli)sistema semiótico, assim como a linguagem e a literatura, é apenas um componente de um polissistema maior, correlacionado à cultura, à sociedade, à economia, à política (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 22-23).

Não passa despercebida a importante contribuição da teoria dos polissistemas de Even-Zohar para o estudo das traduções intersemióticas. Uma vez que se entende a produção cinematográfica como um polissistema constituinte de um outro mais amplo, logo é perceptível seu diálogo com outros polissistemas – literário, cultural, sexual – pois, como afirma Even-Zohar: “Um polissistema [é] um múltiplo sistema, um sistema de vários sistemas, que se intersectam e que se sobrepõem em parte, utilizando, concorrentemente, diferentes opções e funcionando como uma úni-

ca estrutura inteira, cujos constituintes são interdependentes”² (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 22).

Assim, polissistemas nos discursos sexuais e de gêneros logo são veiculados e associados aos demais componentes do que se conhece por cultura. Atualmente, o discurso das sexualidades ganhou força, principalmente, pela interdependência latente com o sistema econômico. Então, é leigo pensar que o atual cenário do movimento de LGBT’s é uma construção conquistada apenas politicamente. Liberdades compradas, vidas moldadas, estereótipos vendidos são parte de um repertório que ecoa na consumista sociedade ocidental, já que se entende o dinheiro como equivalente geral segundo o conceito marxista, tudo é cambiável por ele, sendo assim, liberdades, corpos, e identidades acabam reforçadas pelo capital:

A forma-valor relativa geral do mundo das mercadorias imprime à mercadoria equivalente, excluída desse mundo, o caráter de equivalente geral. [A sua própria forma natural é a figura comum do valor desse mundo; por isso] o tecido é agora imediatamente permutável por todas as outras mercadorias. (MARX, 2010, Não Paginado)

Não se pode analisar o fenômeno dos movimentos identitários sem perceber suas ligações com o sistema no qual ele foi gerado. Como afirma Parker (2002, p. 294): “o capitalismo e a vida *gay* têm estado intimamente ligados”. Mas, essa assertiva toma proporções maiores, tendo em vista que a multiplicidade dos elementos da sociedade humana - educação, saúde, moradia, casamento, sonho, devir, beleza - tornam-se, na maioria das sociedades ocidentais, frutos do capital.

Imersa no sistema, logo, a bandeira política torna-se produto de mercado. Sexos, corpos, comportamentos, vestimentas, identidades compõem para mídia elemento funcional, transformando pessoas em segmentos mercadológicos. Entretanto, pintar essa mídia apenas como produtora de imagens é incorrer em erro grave, pois, ela é tanto produto dos

¹ Percebe-se, a partir de então, grandes influências e ampliação das discussões sobre sexualidade como os trabalhos de Butler, a chamada teoria *queer* que buscava a distinção analítica entre gênero e sexualidade através da crítica contra a estratificação sexual presente nas sociedades modernas.

² A *polysystem* [is] a mutiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.

discursos como formadora dele.

Através desses discursos, não só sonho, devir, beleza são criados. Pode-se, também, afirmar que os discursos constroem espaços “homoafetivos” criados em sociedade e que são levados à tela. Tempo e espaço são elementos essenciais para as narrativas, sejam visuais ou verbais, pois, como afirma Monteiro (2002, p. 14), “a construção do ‘lugar’ ou do conjunto de lugares que um romance contém levaria à consideração de que o ‘espaço’ é, ao mesmo tempo, ‘meio’ do sentido e também seu ‘objeto’ [...]”. No cinema, então, a narrativa evidencia claramente os espaços construídos. Segundo, o documentário de Epstein & Friedman, a homoafetividade sempre esteve em espaços periféricos, nunca centrais.

Por isso, analisar obras como *Brokeback Mountain*, apesar da atualidade, ainda perpetua padrões de como interpretamos as sexualidades, e quais espaços lhe são destinados. Diferentemente dos filmes anteriores, essa obra alcançou grande público, mesmo no Brasil. Sabe-se que a homoafetividade levada à grande mídia, no Brasil, ainda padece pela força dos construtos culturais conservadores. Antes de se afirmar uma heteronormatividade midiática, tem-se que entender o papel da tela não somente como reprodutora, e não criadora, seu processo é dialógico com o público. As produções cinematográficas que enveredam no caminho da criação, da reflexão, muitas vezes, chegam apenas aos ambientes acadêmicos ou alternativos, ou seja, periféricos e não ao grande público, ambientes centrais. Essa afirmativa encontra alicerce no momento em que o conto teve uma releitura cinematográfica, pois, *Brokeback Mountain* escrito em 1997 só chega à grande tela em 2005 e ao grande público brasileiro em 2007 através da TV aberta, com rejeição perceptível da crítica não especializada.

Com isso, pode-se afirmar que a tessitura de um filme, cujas imagens primárias estão em textos verbais, não dialogam apenas com a obra escolhida para tela. A linguagem do cinema dialoga também com o público, com a economia, com a sociedade, com o tempo e com o espaço. Tanto filme como literatura dialogam com seu meio e as ações só podem ser realiza-

das se respeitarem os limites de tempo e espaço, pois, como afirma Monteiro (2002, p. 24-25):

Entendo que a importância conferida à trama liga-se ao fato de que ela é aquilo que, em seu dinamismo, representa a ‘condição humana’. A sua comunicação, o seu ‘tomar vida’, requer, forçosamente, a projeção dessa trama num dado espaço-tempo, um ‘palco’ - praticável, concreto - em que qualquer trama ‘humana’ está envolta nas malhas de diferentes espaços relacionais: social, político, econômico, cultural enfim. Para melhor estabelecer os termos da relação Geografia-Literatura, partindo desse valioso subsídio, acho que toda a urdidura complexa da ação romanesca - a ‘trama’ - proposta pelo escritor, malgrado este dinamismo, pode vir a ser projetada nas malhas de uma estrutura espacial, figurativamente estática - o ‘mapa’ - percebida pelo geógrafo.

Nesse sentido, podemos dizer que a narrativa do conto de Proulx só existe por que existe um palco, um lugar para a sua existência. O romance entre os personagens existe por que o espaço é respeitado e esse espaço dialoga com o que se entende como espaço. Então, para uma produção cuja trama envolve o relacionamento de dois homens, ela precisa dialogar com o discurso do “pode existir contanto que eu não veja”. Assim, é *Brokeback* o espaço criado longe do discurso.

Dialogando com os polissistemas de uma cultura, imagens e estereótipos espaciais são gerados nas sociedades e trabalhados, também, pelos polissistemas de comunicação (cinema, publicidade, jornalismo), não criados por eles. A mídia não cria representações de espaços homoafetivos por si só, mas traduz representações dos textos sociais e hegemônicos. Sabe-se que a naturalização de quaisquer elementos sociais é um processo, um contínuo de mentalidades e de hábitos perpassados por gerações.

Segundo Epstein e Friedman (1995), Hollywood, “a grande criadora de mitos, ensinou heterossexuais o que pensar sobre os gays, e gays o que pensar sobre si mesmos”³. Entretanto, essa afirmação só põe em evidência o cinema, pois, o apresenta como único elemento produtor de mentalidades, quando o que se percebe é a contribuição, e não criação,

³ *Hollywood, the great maker of myths, taught straight people what to think about gay people, and gay people what to think about themselves.*

do cinema para disseminação de mentalidades já existentes na sociedade.

Rogers (2008) traz, em seu estudo, o conceito dos afectos mal-ditos⁴ e da construção de seu espaço afastado das regras sociais e que não se identificam com os discursos de gênero. Dessa forma, as pesquisas realizadas, principalmente, a partir da década de 90, trouxeram textos sobre sexualidades de correntes ideológicas que confrontavam aquele hegemônico que vivenciava um *status quo*. Nesse momento, os LGBT's⁵ começam a realizar um contradiscurso àquele hegemônico, textos produzidos nas diversas áreas do saber: literatura, cinema, academia, economia convergem para essas novas questões sobre sexualidades, fato este que pode ser associado às palavras de Plaza (2001, p. 05, grifo do autor):

No processo dialético e dialógico da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdida indissolúvel entre autonomia e submissão [linguagem?]. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades [*tekhné, ars*], realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história. Parafraseando Marx: os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições.

Por mais que existam discursos que ten-

⁴ O conceito de afectos *mal-ditos* e o *indizível das sexualidades camponesas* que os subjazem, *grosso modo*, estão fundamentados em três dimensões discursivas e desejanças, a saber: 1) Trata-se daquelas sexualidades que *escapam*, corpos fugidios, do imaginário instituído, naturalizado, do TB, isto é, sexualidades que não têm como *fim* a reprodução da espécie, os contratos vicinais e parentais, mas as intensidades e paixões que fazem *acontecer* o corpo; 2) Trata-se daquelas sexualidades que nada têm a ver com o discurso *homonormativo* dos teóricos da homossexualidade, urbanocêntricos, ou ainda com as *Coisas do Gênero*, isto é, sexualidades que não se conformam, que não se adequam, que não se identificam com as políticas públicas dos Gêneros e com qualquer ideário de identidade sexualizante, estilo GLBT'TTS (*Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis, Transgêneros, Transsexuais e Simpatizantes*) etc e 3) Trata-se daquelas sexualidades ambíguas, via rumores locais – como se percebe no povoado de Goiabeiras, ambiência etnográfica desta dissertação – que são *indizíveis*, jamais assumidas em público e que movimentam os encontros, os laços de sociabilidades, as amizades-cúmplices, agenciamento dos afectos mal-ditos.

⁵ Sigla para os termos lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros.

cionam em afastar a arte do cunho histórico, deve-se entender que a tradução, entendida também como arte, não pode não dialogar com os polissistemas sociais e culturais nos quais está inserida.

As traduções intersemióticas e as produções fílmicas são portadoras da historicidade, pois, ao lembrar que a escolha de textos para traduções ou adaptações estão sujeitas a discursos de suas épocas, o tradutor atua não só como produtor técnico, mas como sujeito histórico. Se sua escolha objetiva subverter aquilo que é consagrado, ou já sistematizado como norma, mesmo assim, sua época tende a configurar sua escolha.

Dessa forma, as obras audiovisuais tornaram-se veículo eficaz na disseminação de ideologias e de identidades socioculturais, pois, na hodiernidade, não é exagero afirmar que o número de leitores de obras audiovisuais aumentou e assim como obras literárias, as obras cinematográficas também tornaram-se objetos de classificação.

Assim como nos textos literários, nos textos cinematográficos, os relacionamentos homoafetivos elencam os paradigmas dos afectos mal-ditos⁶. Apesar de aclamado como um filme que desconstrói o paradigma sexual da sociedade, pode-se inferir que o filme *Brokeback Mountain* atua também como disseminador do que se pensar sobre a homoafetividade, sendo elemento de reafirmação do discurso hegemônico sexual. Por isso, Ang Lee, ao traduzir para o cinema o conto de Annie Proulx, traz à tona uma produção cinematográfica que atende as expectativas do grande público, pois, oferece aquilo que o Texto Ocidental prega sobre as homoafetividades:

A história que já era conhecida nos bastidores de Hollywood como o melhor roteiro impossível de se produzir demorou sete anos a se materializar em um filme de orçamento baixo e que, tudo indicava, seria relegado a um circuito alternativo. Ao contrário do esperado, a obra tornou-se sucesso

⁶ O termo utilizado por Ferreira tem fontes na filosofia deleuziana, no que diz respeito aos *affectus*, sentimentos. Ao tratar de afectos mal-ditos nas sociedades camponesas, o autor explica que mal-ditos são as intensidades e paixões que *embaralha, burla, fissura* o texto, *que criam linhas de fuga escapam da ordem do mesmo*.

de público e de crítica. Nos Estados Unidos, sua repercussão foi beneficiada pelo conhecimento geral de que a história se passa na região em que um rapaz gay, Marththew Shepard, foi brutalmente assassinado em 1998. (MISKOLCI, 2006, p. 563)

Como geralmente se percebe, as obras cuja temática trata de afectos mal-ditos, marginalizam-se relegadas ao academicismo, ou aos circuitos alternativos. Entretanto, *O Segredo de Brokeback Mountain* fez sucesso, sendo exibido na TV aberta brasileira em horário nobre. Mesmo assim, a exibição do longa metragem foi proibida em diversos países.

Ao conhecedor do conto escrito, primariamente, em inglês, *Brokeback Mountain*, logo se percebe motivações políticas na produção do título em língua portuguesa. Apesar de chegar até os espectadores como um filme que mostra o relacionamento de dois homens, Ennis Del Mar e Jack Twist, as normatividades já podem ser evidenciadas no título em português *O Segredo de Brokeback Mountain*. No texto-fonte, em língua inglesa é apenas *Brokeback Mountain*. Podemos, então, interpretar a escolha da tradução do título com o acréscimo da palavra “O segredo” como uma evidência de pôr em relevância a forma de como se observam as relações entre pessoas do mesmo sexo, como segredo, algo que deve ser velado.

Dessa forma, *Brokeback Mountain* pode ser considerado o filme de maior sucesso do diretor Ang Lee, pelo menos se levarmos em consideração sua inserção na indústria cinematográfica, pois, o filme foi premiado com três Óscares, incluindo de melhor roteiro adaptado e melhor direção. As bilheterias também evidenciam o alcance que a adaptação do conto teve. Apesar de toda a controvérsia causada pela temática homoafetiva do filme, a produção, incluindo o marketing, foi feita com somente 14 milhões de dólares.

Pelas características acreditou-se que o filme, de fato, parecia estar marcado apenas para o circuito alternativo do cinema, tanto pela temática quanto pelo seu pequeno orçamento. Entretanto, a indústria de Hollywood surpreendeu-se quando o filme fez grande sucesso nas bilheterias durante sua semana de estreia e nas semanas posteriores (HIOKA, 2008, p.101).

Durante o filme, as palavras de Ennis sempre se mostram conscientes dos espaços. No discurso narrativo, há uma advertência de que uma relação homoafetiva deve existir em um lugar afastado, longe das regras da sociedade. Sua consciência chega ao ápice na afirmação: “Se fizermos no lugar errado, estamos mortos” (PROULX, 2005, p.14). Então, para a narrativa acontecer, a trama, precisa existir o espaço. O filme evidencia o relacionamento de dois homens, mas esse relacionamento só existe em um espaço aonde o discurso não chega. Quando essa relação sai de seu lugar determinado, através do binóculo, ela chega à cidade e, dessa forma, ao fim.

A configuração do espaço, em Proulx (2005), revela aquilo que o título traduzido remete, um segredo. Os protagonistas refugiam-se em um paraíso natural, construído sob uma geografia composta por montanhas e campos. Apesar desses serem espaços abertos, ou seja, ao ar livre, os dois personagens atravessavam esses cenários com o objetivo de esconder sua relação homoafetiva, indizível, impraticável na maioria dos espaços da cidade.

Assim, eles têm a capacidade, em um lugar afastado de todos (por conta do medo, do preconceito), de viver o desejo sentido por eles. Além disso, a montanha *Brokeback* torna-se, especialmente, símbolo do exílio vivido pelas personagens, o começo de tudo, e o fim, se lembrarmos, o desejo de Jack que, ao morrer, pede para que seus restos mortais sejam espalhados na montanha.

O espaço também é importante para a caracterização dos personagens, sempre em movimento, nunca fixos. Eles vagam entre os espaços da cidade e dos campos como imigrantes que nunca serão cidadãos, que não terão casa ou lar, nem são estrangeiros, pois não são de outra terra, são, antes de tudo, imigrantes, em uma terra que adotam como sua, mas que não pertencem a eles, sem direito a viverem o que desejam. Ao fazerem, sabem quais os perigos que essa fissura da normatividade pode causar.

Dessa forma, aclamado pela crítica e vencedor de vários prêmios como um filme que traz novas discussões sobre as sexualidades, *Brokeback Mountain* continua sendo um

filme que transmite ao público, além da tradução do conto de Proulx, a tradução do discurso hegemônico heteronormativo. Atuando, assim, como disseminador do que se espera do relacionamento de dois homens, escondido, ilícito, proibido, o romance termina com a morte, clássico final dos famosos amores impossíveis, que serve como uma resposta à crença e às ideias disseminadas no TO sobre as sexualidades.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Edições Paulinas, 1982.
- BURKE, P.; HSIA, R. P. **A tradução cultural**: nos primórdios da Europa Moderna. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DOUGLAS, A. **Poema dois amores**. 1894. Disponível em: <<http://escritorluiznazario.wordpress.com/2011/02/13/oscar-wilde/>>. Acesso em: 14 maio 2014.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 16 ed. São Paulo: Editora Loyola, 2008.
- EPSTEIN, R.; FRIEDMAN, J. **The celluloid closet**: o outro lado de Hollywood. Home Box Office (HBO): 1995.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. **Poetics today**, Tel Aviv, v. 11, n. 1, p. 01-06, 1990.
- HELMINIAK, D. **Ce que la Bible dit vraiment sur l'homosexualité**. Paris: Édition Empecheurs de penser en rond, 2005.
- HIOKA, Luciana. A subversão da heteronormatividade no filme O Segredo de Brokeback Mountain. **Revista Ártemis**, João Pessoa, v. 8, p. 95-109, jun. 2008. O SEGREDO de Brokeback Mountain. Direção de Ang Lee. Produção de Diana Ossana e James Schamus. Barueri: Europa Filmes, 2005. 1 DVD. 134min.
- LEFEVÈRE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da literatura**. São Paulo: Edusc, 2007.
- MARX, K. **O capital**. Coimbra: 1974. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/vol1cap01.htm>>. Acesso em: 14 de mai. 2015.
- MISKOLCI, R. O segredo de Brokeback Mountain ou o amor que ainda não diz seu nome. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 549-571, maio/ago. 2006.
- PROULX, A. **Brokeback Mountain**. Nova York: Scribner, 2005.
- ROGERS, P. **Os afectos mal-ditos**: o indizível nas sociedades camponesas. São Paulo: Hucitec, 2008.
- TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.