

Destemidos, bravos, solitários
– a masculinidade na versão *western*

Fearless, brave, lonely
– *western movies masculinities*

Guacira Lopes Louro

Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Doutora em Educação, Fundadora do GEERGE/UFRGS
guacira.louro@gmail.com

10

Resumo

Os filmes de faroeste parecem ter exercido poderosas pedagogias de gênero. Voltados prioritariamente para plateias masculinas, recorreram, tradicionalmente, a dicotomias (mocinhos e bandidos, bravos e covardes) para representar e ajudar a construir masculinidades. Neste artigo, discutem-se eventuais permanências e transformações nessas representações e seus possíveis efeitos.

Palavras-chave: Gênero. Sexualidade. Masculinidades. Pedagogias do cinema.

Abstract

Western movies seem to have been very influent on fashioning gender pedagogies. Catering mainly to a male public, they have traditionally seized on certain dichotomies (good guys and bad guys, brave men and coward men) to represent and construct masculinities. Here some of the continuities and transformations in these representations and their possible effects are discussed.

Keywords: Gender. Sexuality. Masculinities. Movies pedagogies.

Não foram muitos os filmes de faroeste que assisti. Pradarias ou desertos sem fim e a silhueta de um cavaleiro ao longe anunciavam uma história que, a princípio, não me seduzia. Achava que eram filmes produzidos, protagonizados e dirigidos por e para homens. Sei que muitas mulheres apreciam o gênero e que a minha má vontade tinha a ver com as simplificações e os estereótipos que costumam sustentar os preconceitos. De qualquer modo, seja como for, não dá para negar que, tradicionalmente, os *westerns* se dirigiram a plateias masculinas.

Provavelmente, muitos dirão que hoje “já não se fazem mais *westerns* como antigamente” e, também, que as masculinidades contemporâneas não têm mais, necessária ou prioritariamente, as marcas do faroeste. Tudo isso pode ser verdade, mas estou convencida de que esses filmes exibiram e fizeram circular representações de masculinidade muito influentes, duradouras, recorrentes. Alguns de seus vestígios ou rastros ainda devem andar por aí.

Sua história é antiga. Conforme Vugman (2008), os primeiros filmes de *cowboy* (ou de “mocinho”, como se costumava dizer por aqui) apareceram na virada do século XIX para o século XX. Ele conta que

essa figura, que Hollywood imortalizaria como um herói vestindo chapéu de abas largas, um colete folgado, um lenço no pescoço e um revólver alojado num coldre de couro displicentemente afivelado à cintura, teve seu berço em um curto período da história dos Estados Unidos. Afinal as guerras contra os índios se concentraram entre 1860 e 1890 [...]. Lançando mão da liberdade criativa que a ficção permite e da condensação histórica em que se fundam os mitos, o cinema hollywoodiano criou um momento histórico impreciso e uma geografia imaginária, onde figuras míticas vivem em busca do equilíbrio em um universo violento (VUGMAN, 2008, p. 160).

Os faroestes foram mudando no decorrer do tempo. O embate nem sempre se deu contra os índios; os mocinhos não foram para sempre honestos e honrados nem mesmo se mostraram eternamente solitários; as mocinhas aos poucos deixaram de ser frágeis e desprotegidas, algumas vezes foram ousadas, sensuais e até pegaram em armas; o final não significou, sempre, a justiça e a redenção. Por certo, há notáveis diferenças entre filmes reconhecidos e premiados, como, por exemplo, *No tempo das diligências* (*Stagecoach*), de 1939, *Os imperdoáveis* (*Unforgiven*), de 1992, ou *O segredo de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*), de 2005. No entanto, algo deve ter permanecido, alguma coisa que permite reconhecer o gênero.

Não tenho qualquer pretensão de buscar uma suposta “essência” desses filmes, nem mesmo de ensaiar um panorama de sua história; penso, apenas, que eles podem ser interessantes para “espreitar” masculinidades ou, pelo menos, para notar algumas de suas referências recorrentes. Estou convencida de que os faroestes exerceram poderosas pedagogias de gênero¹.

Embora tenham sido muitos os *cowboys* famosos, quando se fala desse tema, imediatamente vem à lembrança a imagem de John Wayne. A figura grande e maciça, o jeito de andar, o olhar firme, usualmente duro e sério, com poucos risos e palavras, o modo contido ou desajeitado de demonstrar afeto, a força física e a ausência do medo foram algumas de suas marcas. Essas características sinalizavam virilidade e foram, muitas vezes, expandidas para uma representação da nacionalidade norte-americana. John Wayne, o mocinho metido a justiceiro e bravo, foi usado, também, como símbolo ou metáfora de um país.

Em *No tempo das diligências*, de 1939², ele é o herói, Ringo Kid, uma espécie de fora da lei “do bem” (quer dizer, um sujeito decente, injustamente condenado, que busca os assassinos de seu pai e irmão). A história concentra-se numa viagem de diligência entre povoados isolados e entrepostos empoeirados do oeste americano, na qual se juntam um punhado de tipos humanos. Um possível ataque de índios ameaça o trajeto, os ocupantes da diligência lutam e resistem ao limite e, afinal, quando a munição destes acaba, ouve-se o tradicional toque que anuncia a cavalaria chegando para terminar com os índios remanescentes.

O filme dirigido por John Ford tornou-se um clássico. O recurso de juntar num único e reduzido espaço (a diligência) um conjunto de personagens muito distintos pareceu especialmente interessante. Entre os homens, estão: um médico alcoólatra; um tímido vendedor de uísque; um banqueiro supostamente respeitável, que, na verdade, carrega o dinheiro do banco; um jogador presunçoso e esquivo; o condutor da diligência; o xerife, que deve levar Ringo Kid para a prisão; e o próprio Ringo Kid, que pega a diligência quando a viagem já está em curso. Além deles, duas mulheres compartilham a exígua carruagem: a esposa de um militar, que pretende encontrar seu marido no

¹ Este artigo integra meu projeto de analisar o cinema como uma importante instância pedagógica da contemporaneidade. No capítulo “O cinema como pedagogia”, do livro *500 anos de educação no Brasil* (LOURO, 2000), examino mais extensivamente algumas pedagogias de gênero e sexualidade exercidas pelo cinema no Brasil ao longo do século XX. Em outros artigos, tais como “Cinema & Sexualidade” (LOURO, 2008) e “Chega de saudades” (LOURO, 2011), continuo a desenvolver essa perspectiva analítica.

² O filme teve um *remake*, em 1966, com Alex Cord no papel de Ringo Kid, o personagem antes interpretado por Wayne.

próximo entreposto, e uma mulher de má fama, que havia sido “convidada” a deixar a cidade. Forma-se assim um inusitado grupo que provavelmente não poderia se reunir em outra circunstância senão aquela. As peripécias e dificuldades da viagem vão desde o encontro do entreposto abandonado (privando os viajantes da suposta proteção militar) até o parto inesperado da mulher do capitão e, é claro, o anunciado ataque dos índios. Nessas e em outras situações, desenham-se as características dos personagens. Dicotomias típicas dos filmes de faroeste (mocinhos e bandidos, bravos e covardes, o bem contra o mal) se expressam também no interior do grupo de viajantes. De um lado, integridade, altruísmo e coragem – qualidades demonstradas especialmente pelo herói –; do outro lado, egoísmo, desonestidade e falta de compaixão – marcas notáveis do banqueiro corrupto. O contraponto entre a mulher respeitável e a prostituta, recorrente nos faroestes, aparece realçado pela convivência forçada e é posto em xeque na situação extrema do parto.

Nessa cena, particularmente expressiva das marcações de gênero e sociais, Dallas, a prostituta de bom coração, ajuda o médico (recuperado à força da bebedeira) a realizar o parto da esposa do militar. Uma tênue e constrangida ligação entre as mulheres sugere que suas enormes diferenças sociais poderiam ser momentaneamente esquecidas (o final do filme mostrará que essa ligação só poderia ser, efetivamente, circunstancial). Os homens, com exceção do médico, veem-se todos apartados do evento. Alguns se juntam numa espécie de grupo expectante, ansioso e, de certo modo, solidário, enquanto o banqueiro extravasa irritação e inconformidade por mais esse atraso na viagem. Certo tom de epifania parece marcar a apresentação do bebê. Dallas carrega a criança e anuncia que é uma menina. Mulher e criança se constituem, nesse momento, como uma figura única, cercada por respeito e admiração. A maternidade é representada como um mistério ao qual os homens não têm acesso. Nesse momento, a câmera se aproxima dos rostos de Ringo Kid e de Dallas e mostra a crescente empatia do par. Os dois marginalizados da sociedade estabelecida e respeitável são atraídos um pelo outro.

Na sequência, o bom caráter do mocinho fica ainda mais acentuado. Ao perceber sinais do iminente ataque dos índios, Ringo abandona o projeto de escapar do xerife e se coloca junto ao grupo para resistir e combater. Aproxima-se a cena do confronto (civilizados *versus* selvagens). Em *close*, a câmera exhibe os rostos duros, rudes e impenetráveis dos índios que, do alto de um monte, tudo observam. Em seguida, a imensidão descampada do Monument Valley é mostrada em toda sua plenitude. A diligência, com seu punhado de viajantes, parece muito pequena nesse cenário grandioso. Em acelerada corrida, a

carruagem atravessa o vale enquanto a trilha sonora acentua a dramaticidade do momento. Tudo conduz a plateia a torcer pelos bravos brancos. A incrível desvantagem do pequeno grupo diante do enorme contingente de índios só reforça a impressão de que os viajantes são, de fato, destemidos (e de que sua pontaria é espetacular!). O mocinho se excede em ousadia e habilidade. Na tela e na plateia, os rostos dos homens sugerem excitação e gozo pela luta. A agitação dos espectadores em suas poltronas parece emular a movimentação dos guerreiros. A chegada da cavalaria para selar a derrota dos índios traz a sensação de catarse e todos suspiram aliviados.

Na última cena, o xerife deixa Ringo Kid partir junto com Dallas, desistindo de prendê-lo. O gesto parece surpreender o mocinho (e a plateia), mas talvez possa ser justificado pela parceria que os dois homens estabeleceram ao longo da viagem e da luta. Cumplicidade, solidariedade e camaradagem se constituem como formas legítimas de expressar laços afetivos entre homens viris. Se nesse filme essa ligação fica mais evidente no momento da despedida, em outros, ela pode ser um dos pontos de sustentação da trama.

Em *Os imperdoáveis*, filme dirigido e protagonizado por Clint Eastwood (outro cowboy famoso), a amizade entre William Munny (o próprio Clint) e Ned Logan (Morgan Freeman) é imprescindível para o desenvolvimento da história. Considerado um *cult*, o filme revigorou e, ao mesmo tempo, redefiniu elementos do *western* clássico, tornando-se, segundo alguns, uma espécie de “antifaroeste”. Os mocinhos envelheceram: Munny, um ex-pistoleiro beberrão reabilitado pela mulher, é agora um fazendeiro viúvo que vive num rancho isolado lutando para sobreviver honestamente com seus dois filhos; Ned, o amigo de longo tempo, mora com a mulher num rancho igualmente pobre e afastado. O passado de ambos – violento, pleno de aventuras, crimes e audácia – parece se constituir apenas numa lembrança remota. A lealdade entre os velhos parceiros é, no entanto, inabalável. Em nome da amizade, Ned junta-se a Munny para dar fim a dois homens que desfiguraram o rosto de uma prostituta. Em nome da amizade, um arrisca a vida pelo outro. Lealdade ao amigo (ou aos amigos) parece um traço importante na construção de um homem “de verdade”.

No entanto, nessa história, os personagens são figuras mais complexas e ambíguas do que em outros faroestes. Embora seja o herói, Munny está longe de ser um “bom moço”. O passado sanguinário, que lhe garante reputação e fama, representa um fardo que ele carrega com culpa e remorso. A empreitada de matar os agressores da prostituta é aceita pela recompensa oferecida pelas mulheres do *saloon*. O dinheiro serviria para dar uma vida melhor aos filhos,

justifica Munny, e Ned o acompanha. Portanto, à primeira vista, ambos pouco se diferenciariam de matadores de aluguel. No entanto, logo a seguir, ao tomarem conhecimento da brutalidade praticada pelos homens que devem caçar, sua motivação parece ganhar outros contornos. A violência contra a mulher – inaceitável para os velhos mocinhos – passa a justificar a perseguição e morte dos bandidos. A balança moral está restabelecida: eles estão do lado do bem contra o mal.

A masculinidade dura, a habilidade e a força que, tradicionalmente, agregam *glamour* e admiração aos *cowboys* não se mostram nesse filme ou, pelo menos, não se expressam da mesma forma. A beleza dos corpos masculinos está usualmente associada a músculos, ação, movimento, agilidade e os corpos desses homens já não exibem tais qualidades. Numa das cenas iniciais, Munny aparece coberto de lama, misturado aos porcos de seu pequeno sítio, sujo e quase irreconhecível. Homem e porcos se confundem. Nada menos glamoroso ou atraente. Pouco depois, quando empunha a arma após anos de desuso e experimenta sua pontaria, erra sucessivamente os tiros; do mesmo modo, suas tentativas de montar seu cavalo são desastradas, quase ridículas.

Quanto a Ned, também ele mantém seu rifle sem uso, pendurado na parede como que expondo um passado esquecido, sendo com algum custo que concorda em retomar a arma e partir com o amigo. Os dois homens não têm mais o vigor e a destreza de outros tempos, contudo, à medida que se empenham na missão justiceira, mostram-se cada vez mais obstinados e capazes de superação. Paradoxalmente, as fraquezas que exibem, antes de provocarem desprezo nos espectadores, parecem “humanizar” seus personagens. Talvez estejam a sugerir que homens “de verdade” (como costumam ser os *cowboys*) também envelhecem ou podem, eventualmente, falhar. O que permanece é a determinação de cumprir uma missão: fazer justiça, vingar uma mulher atacada e reagir com violência contra a violência.

O filme conserva o papel da mulher redentora que salva e regenera o homem. Munny afirma, em vários momentos, que Claudia o tirou do vício e o afastou das armas e, quando alguém fala de suas façanhas sangrentas, replica: “Eu não sou mais assim”. Do mesmo modo, Ned questiona a empreitada que estão assumindo, dizendo ao amigo: “Se Claudia estivesse viva você não estaria fazendo isso”.

O tradicional contraponto entre a boa esposa e a prostituta se faz, nessa história, por meio da lembrança da mulher morta, com sua força regeneradora, e da decisão das mulheres do *saloon*, determinadas a vingar a

companheira agredida. Estas não são, contudo, mulheres passivas e frágeis. Inconformadas com a pena leve imposta pelo xerife aos bandidos, elas assumem a decisão de puni-los com a morte, reúnem suas economias e estabelecem o prêmio de mil dólares. Na ótica feminina, o motivo da agressão fora banal: uma risada que a garota havia dado ao ver o pequeno tamanho do pênis do cliente. Na ótica do homem, o riso é inaceitável e lhe assegura o direito de dar uma lição exemplar à jovem debochada. Esfaquear o rosto da prostituta representa torná-la inútil para os serviços do sexo. Quem iria querer uma mulher desfigurada? É esse o argumento do dono do *saloon* para reivindicar – para ele – uma indenização pela perda que a mulher representa para o estabelecimento. Xerife, bandidos e dono do *saloon* parecem compartilhar da lógica que justifica a revolta e a agressão do homem ofendido e veem como prejudicado aquele que lucrava, efetivamente, com o trabalho das mulheres. Para esses homens, elas pouco contam precisamente por serem mulheres e, além do mais, por serem “mulheres perdidas”. Na cultura do faroeste, a supremacia masculina é incontestável. Os mocinhos não negam tal supremacia, mas talvez a exercitem de outro modo. Munny e Ned (tal como Ringo Kid, *No tempo das diligências*) colocam-se acima do preconceito contra as mulheres do *saloon* porque entendem que é dever incontestado do homem defender a mulher (qualquer mulher). De um modo ou de outro, por desprezo ou por proteção, a ordem e a hierarquia dos gêneros permanecem inalteradas.

Como em tantos filmes de faroeste, neste, os diálogos verbais são “econômicos”. A ação é mais importante do que a fala. Os corpos, gestos e atitudes desses homens instituem uma linguagem compreendida por seus interlocutores. Mocinhos (e bandidos) expressam seus propósitos e sentimentos laconicamente. Falatrões são, geralmente, sujeitos pouco confiáveis, talvez até mesmo pouco viris. Homens de verdade costumam se entender sem muitas palavras. Entre eles, a troca de confidências é pouco comum (e, quando acontece, é geralmente precedida ou acompanhada por uma bebida forte). Tudo pode se complicar, no entanto, quando as mulheres entram em cena. Como um homem pode demonstrar sentimento e afeto sem ser piegas? Se a equação razão/emoção é combinada, culturalmente, à masculinidade/feminilidade, eles devem ser, preferentemente, silenciosos e reservados ao expressarem amor ou afeição. Não podem correr o risco de se mostrarem sensíveis ou “afeminados”. A elas ficam reservadas a possibilidade (ou a obrigatoriedade) de extravasar emoção e, adicionalmente, a tarefa de interpretar os sinais e códigos da cifrada mensagem de afeto masculina (quando essa eventualmente ocorrer).

Outras dicotomias, tais como atividade/passividade, força/fragilidade, destemor/medo, que, tradicionalmente, costumam ser emparelhadas a masculino/feminino, apresentam algumas nuances nesse filme. A ambiguidade e a complexidade de personagens e situações levam a pensar que, embora ambientado nos anos de 1880, o filme *Os imperdoáveis* (produzido em 1992) carrega marcas dos movimentos sociais que, por essa época, colocavam em xeque noções consagradas de gênero, sexualidade e raça. Não se repete o contraponto entre brancos civilizados e índios selvagens, mas o confronto acontece entre homens bons (a dupla de velhos mocinhos, um branco e um negro) e homens maus (entre eles o xerife tirano). O desfecho do filme não acompanha, também, aqueles dos tradicionais faroestes: não traz a união do mocinho com a mocinha nem mostra o herói cavalgando ao longe após ter estabelecido a ordem e a justiça. Em vez disso, é um Munny sombrio e sofrido que deixa sozinho a cidade. Depois de ter vingado a morte de Ned e matado seus oponentes, ele ameaça os que ficam e some no meio da noite chuvosa. Um texto final conta aos espectadores que ele foi viver com os filhos em San Francisco e lá se estabeleceu como comerciante. Não há projeção de novas aventuras, façanhas e heroísmo. O final sugere uma espécie de “domesticação” do velho *cowboy*.

Sem pradarias nem desertos ensolarados, essa história (ainda que sombria) acontece, de qualquer modo, nos espaços abertos, amplos e ilimitados próprios dos homens. São eles os protagonistas dos faroestes. Heróis ou bandidos, são eles os condutores das tramas. Seus corpos, seus prazeres, seus códigos, sua linguagem instituem pedagogias de masculinidade.

Nesse universo masculino, a heterossexualidade parece indiscutível, praticamente naturalizada. Parceiros podem até arriscar a vida um pelo outro, mas os faroestes costumam sugerir que nesse gesto nada há além de lealdade e coragem. Entretanto, em 2005, *O segredo de Brokeback Mountain*, de Ang Lee, perturba esse cenário.

Alguns insistem que o filme não passa de um melodrama, mas não dá para negar que ele está carregado de marcas do faroeste – pastagens e montanhas, gado, cavalos e homens, tendas, fogueiras, solidão e camaradagem. Os tempos são outros (a história se passa entre 1963 e 1981), não havendo índios, bandidos ou *saloon*. Mas há rodeios, rifles, brigas e horizontes infundáveis. Dois jovens, Jack (Jake Gyllenhal) e Ennis (Heath Ledger), são contratados para cuidar de grandes rebanhos de ovelhas numa montanha do Wyoming. Apartados do resto do mundo, veem-se obrigados a

conviver e partilhar trabalho, comida, frio e dificuldades. O convívio e o isolamento ajudam a construir entre eles uma amizade e, para além disso, um grande amor.

A aproximação sexual acontece de modo aparentemente inesperado, em meio a uma noite gelada. Os movimentos bruscos e rudes dos corpos que se agarram e se misturam no interior da pequena tenda mais sugerem uma luta do que uma troca amorosa. Ao amanhecer, os dois se separam sem palavras. Ao final desse dia, depois de longo silêncio, um diálogo breve, iniciado a custo por Ennis, pretende encerrar o “episódio”:

- Isto é uma coisa que só aconteceu uma vez.
- Não é problema de ninguém, a não ser nosso.
- Você sabe que não sou *queer*.
- Eu também não.

Contrariando o trato verbal, a partir daí, ambos se lançam num apaixonado relacionamento amoroso e sexual que se estende por quase vinte anos. A separação forçada ao final do contrato de trabalho leva cada um a seguir sua vida, a casar, a ter filhos. A intensidade do afeto, no entanto, resiste a tudo e os dois voltam a se encontrar, repetidamente, de tempos em tempos, nas montanhas. Sobre eles, pesa o segredo. A possibilidade da revelação parece trágica, especialmente para Ennis. Ele “sabe” que não pode ir viver para sempre com o amigo num rancho, tal como sonha Jack. Seu pai lhe dera uma dura lição quando ele era criança, ao mostrar o corpo mutilado de um homem que tinha sido arrastado pelo pênis e havia sangrado até morrer porque ousara viver com outro homem. Ennis acredita que o pai tinha sido o responsável por essa morte. Verdade ou não, a lição é inesquecível: “Dois homens morando juntos? De jeito nenhum”.

Um homem “de fato” teria de desprezar esse “tipo” de gente. A construção da masculinidade parece implicar a aprendizagem da homofobia. Ora, Ennis e Jack se reconhecem como homens; seus corpos, suas vidas, seu trabalho, sua linguagem são, inequivocamente, masculinos; daí o tormento (especialmente visível em Ennis) de sentir o que sente e a tentativa, sempre frustrada, de dar um fim na paixão: “Se essa coisa volta a tomar conta de nós, no lugar errado, na hora errada... nós estamos mortos”. Seu temor não é sem fundamento. Mortes físicas ou simbólicas, materiais e sociais podem advir da entrega ao desejo proibido. “Você já teve a sensação”, pergunta Ennis, “quando está na cidade e alguém olha para você, com um ar suspeito, como se

soubesse? Aí você sai, vai para a calçada, e todos olham para você, como se soubessem também?” A vigilância é constante. A qualquer momento, o segredo pode ser descoberto. Para calar suspeitas ou insinuações, há de usar socos, palavrões, violência – a única resposta cabível num mundo indiscutivelmente viril. Assim, Ennis “puxa briga” frente à menor provocação ou a um olhar que lhe pareça “atravessado” e Jack desafia o perigo com audácia, montando touros bravios. Ambos reagem em conformidade com as marcas da masculinidade hegemônica.

São hábeis em atrair mulheres e também em fazê-las sofrer. Expressam seus sentimentos mais por gestos do que por palavras, como seria de se esperar. É verdade que Jack é mais expansivo, enquanto Ennis é extremamente calado e, quando fala, seus resmungos são quase incompreensíveis. Tão notável é seu silêncio que, numa noite, quando entre eles ainda não há senão o início de uma camaradagem, surpreende o amigo com confidências sobre seu pai e irmãos. Jack sorri e comenta: “Cara, você falou mais agora do que nas duas últimas semanas”. Ao que Ennis acrescenta: “Diabo, falei mais agora do que falo num ano”.

Os dias roubados de suas vidas comuns e “normais” não são apenas feitos de prazer, mas, contraditoriamente, são também marcados pela frustração. As despedidas são inevitáveis. A permanência impossível. Para eles, não pode haver *happy end*.

Num dia qualquer, uma carta devolvida pelo correio informa, impessoal e cruamente: “destinatário falecido”. Jack está morto. Ennis precisa lidar com sua perda. Busca os fios da outra vida de Jack. A narrativa reticente e obscura da mulher e o encontro com os pais do amigo reafirmam o indizível. O amor dos dois homens teria de ficar para sempre no segredo e no silêncio. As cinzas de Jack não seriam, afinal, espalhadas na montanha, tal como ele desejara. Brokeback? “Talvez seja um lugar imaginário, um lugar onde os pássaros cantam e tem um rio de uísque”, diz a mulher. “Não, senhora. Eu cuidei de ovelhas em Brokeback durante um verão em 63”, contesta Ennis. Distante, a mulher conclui: “Bem, ele disse que era o local favorito dele. Acho que se referia a se embriagar. Ele bebia muito”.

O rosto marcado e o choro contido permitem adivinhar a imensa dor de Ennis. E isso é tudo. Para além disso, apenas se escuta o cantar rouco de Willie Nelson, que, ao final do filme, repete, como se fosse um mantra: “He was a friend of mine”.

Referências

LOURO, Guacira. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane M. T.; FARIAS FILHO, Luciano L. M.; VEIGA, Cynthia G. (Org.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000: 423-446

LOURO, Guacira. Cinema & Sexualidade. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 81-98, jan./jul. 2008.

LOURO, Guacira. Chega de saudades. *Revista da Faced. UFBA*, Salvador, n. 19, p. 11-20, jan./jun. 2011.

NO TEMPO das diligências. Direção: John Ford. 1939. Tradução de: Stagecoach. Duração: 96 min. P&B. Gênero: Ação/Drama/Faroeste

O SEGREDO de *Brokeback Mountain* Direção: Ang Lee. 2005. Tradução de: Brokeback Mountain. Duração: 134 min. Colorido. Gênero: Drama/Romance

OS IMPERDOÁVEIS. Direção: Clint Eastwood. 1992. Tradução de: Unforgiven. Duração: 131 min. Colorido. Gênero: Drama/Faroeste

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2008 : 159- 175