

Oeste distante: comentários historiográficos em torno de *O Segredo de Brokeback Mountain*

por Rubens Machado Jr.

O mínimo que se poderia dizer de *O Segredo de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005), de Ang Lee, é que se trata de um filme provocante. Provocou uma reação curiosa sobre o clichê que ele mesmo evocava – “faroeste gay”: seria isso de fato? Houve quem visse só uma bela história de amor, na linha dramática do amor impossível; agora com este acréscimo de uma relação homossexual, atualização bem vinda, politicamente correta – já não seria tempo? Outros nada viram além do proselitismo gay, engajado, fortalecido com esta roupagem grande público do melodrama, o cenário oxigenante e renovador do velho oeste. Prevendo o mais previsível, houve quem decidisse nem ver o filme. Dos que viram, muitos (e uma parte boa da crítica) tiveram bem pouco a dizer, mesmo com o debate se alastrando. Teve gente que resolveu estar diante de expressão subversiva; no bom sentido. Este quadro de reações já não seria indicação de um desacordo com os padrões costumeiros do circuito?

Indicação tivemos, mas para o Oscar. Difícilmente alcançaria ali a unanimidade de Melhor Filme. Tais abordagens do homossexualismo estariam restritas a filmes experimentais, à margem, portanto, do mercado. Sua novidade no cinema clássico, industrial, pode ser vista como explosiva e, em todo caso, desconcertante. Olhando-se os vídeos e filmes ligados à questão homossexual, programados, por exemplo, no Festival Mix Brasil, vemos uma propensão sintomática à ambientação em cenários noturnos ou reclusos, o que é mais ou menos explicável. A escapatória para os espaços públicos se faz mais raramente, com tensões ricas em conteúdos sociais e

difficultades diversas¹. Os espaços da natureza são uma alternativa intrigante, pois deviam fugir dos dois anteriores – nem o espaço recluso-noturno, nem o público-político –, mas acabam também sendo um tanto noturnos e reclusos, a seu modo.

Quando esta natureza explorada como cenário liga-se muito vivamente à mitologia histórica e política, como é o caso americano do far-west, o lado social se insinua com força. O modo pelo qual Lee, em seu melodrama tristíssimo, utiliza a paisagem, a solidão e mesmo os temas da família, ou da virilidade, leva o filme para o lado do modelo western. Diante das tradições cinematográficas, ele ficaria a meio caminho entre duas vertentes reflexivas² do western contemporâneo, que, ao perder o seu vigor como gênero, tornou-se um campo de interrogações, sobretudo nos anos 70. Uma primeira tendência expandia o gênero para fora dos padrões, buscando temas ou estilos inexplorados, como a poesia amorosa e o forte lirismo em *A Morte Não Manda Recado* (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970) de Sam Peckinpah, e *O Pistoleiro Sem Destino* (*The Hired Hand*, 1971) de Peter Fonda. Ou ainda, o interesse pelo sentido da violência – contrariando o sentido normalmente ultra-padronizado no gênero, por exemplo, através de certa espetacularização, em vários dos filmes do mesmo Peckinpah, e que o notabilizou por isso.

A segunda tendência, ao contrário, interessou-se justamente pela rigidez dos padrões solidificados no gênero para atacá-los criticamente, visando a uma reflexão não só sobre o gênero western, mas sobre a história americana e a sua

¹ Escrevi sobre estas questões da diversidade sexual e do seu espaço ao analisar *Rasgue Minha Roupa e A Mona do Lotação*, em *Realismo e Desprendimento, Grotesquerie e Sublimação*. In: *Sinopse* nº 10 ano VI. São Paulo, Cínusp, dezembro de 2004, pp. 84-88.

² Sobre os modos diversos da reflexividade, veja-se: STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nova York, Columbia University Press, 1992.

O Segredo de Brokeback Mountain



permanência na sociedade. Vem logo à mente uma comédia poderosa como *Banzé no Oeste* (*Blazing Saddles*, 1974), um dos melhores filmes de Mel Brooks. Mas eu pensaria nos filmes de Arthur Penn, como *Pequeno Grande Homem* (*Little Big Man*, 1970) ou *Duelo de Gigantes* (*The Missouri Breaks*, 1976). Neste último, Penn faz as inversões que o consagraram já na famosa aventura policial *Bonnie & Clyde - Uma Rajada de Balas* (*Bonnie & Clyde*, 1967): os bandidos tornam-se bem mais humanos que os mocinhos. Simpáticos ladrões de cavalos em *Duelo de Gigantes* são destroçados a mando de um latifundiário culto por um matador profissional experiente, de racionalidade fria e sofisticada (Marlon Brando). Contra a cultura do pai, a filha do fazendeiro vem ligar-se ao líder do bando transgressor (Jack Nicholson), complicando a trama.

Tanto a vertente “expansiva” como a “crítica” se contamam e às vezes se compõem. Elas fazem parte do ajuste de contas *maneirista* com Hollywood pós-68, são reflexivas, usando

de meta-linguagem, alusão ou paródia, são glosas que *negam* de alguma maneira o modelo do gênero western e muito do que vem junto, isto é, muito do que ele significa. O maneirismo aqui, como em teoria da arte, seria pertinente na medida em que os filmes não abandonam tecnicamente a linguagem clássica, mas se voltam tensamente contra seus limites e princípios de coerência formal ou temática, buscam seu esgotamento, a sua *crise*. É certo que a vertente de vocação crítica não garante resultados necessariamente mais críticos que os de vocação expansiva. Nestes, tematizar ou estilizar fora dos padrões praticados, além da inovação que traz, pode vir a liberar justamente aquilo que se reprimia nos moldes do gênero.

Robert Altman, que fez *Buffalo Bill* (*Buffalo Bill and The Indians*, 1976), realizava em 1971 uma síntese fabulosa destas duas tendências com *Onde os Homens São Homens* (*McCabe & Mrs. Miller*). Warren Beatty e Julie Christie fazem ali um par que se associa num novo front da mineração. O

investimento promissor que ele planejava era um *saloon*, enquanto ela traria as meninas que já explorava em itinerância. A parceria não tem tempo de estabelecer-se entre as primeiras vagas da corrida do ouro, dado que investidores mais fortes chegavam, precedidos de batedores armados, expedição de pistoleiros incapazes de qualquer negociação. Ele procura a cobertura de políticos demagógicos, e a paisagem densamente nevada daquelas montanhas – impedindo no fim um ir-e-vir literal – é também metáfora irônica da precipitação ideológica daquele discurso liberal que acoberta a fixação da lógica selvagem do monopólio nascente. Altman revisita cada tópico de um bom faroeste, só que pelo viés provocador do estudo político-existencial de um pequeno empreendedor em maus lençóis. Vai direto à história sócio-econômica que o western, ao evitar e recalcar, pressuporia.

Todo esse deslocamento crítico começava mais sutilmente já nos anos 60, com o acento contestador nas inversões de papel do mesmo Arthur Penn, e nas estilizações de inclinação mais *forasteira* de Sergio Leone, ou naquelas de inclinação mais *nativa* de Sam Peckinpah. Isso para não falar do que já vinha sendo tramado na maturação da própria linhagem clássica do faroeste. Ficando só em John Huston: *O Tesouro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948), com Humphrey Bogart, e *Os Desajustados* (*The Misfits*, 1961), com Clark Gable e Marilyn Monroe. A transposição do western para ambientações atuais não é nova; entre outros, vide Roy Rogers. E em geral virá dialogar com estas duas formas de reflexividade, a expansiva e a crítica. Um bom exemplo: no filme *Amigos e Aventureiros* (*Rancho Deluxe*, 1975), de Frank Perry, Jeff Bridges faz um mocinho esvaziado, meio “pastel”, um tanto moderno e obscuro, mas bem expressivo, com sua caminhonete, sexualmente dissipado e saturado, e que não sabe muito bem o que fazer da sua vida de vaqueiro, de suas convicções, de sua virilidade ou da perspectiva da família. Estamos longe da desilusão cortante e ainda garbosa dos filmes de Huston, que vinham se nutrindo daquele viço maior do gênero. A pasmeira de Jeff Bridges já traz o claro *nonsense* existencial da herança *cowboy*.

É interessante que dos anos 80 para cá, com a linha restauradora de gêneros da onda mercadológica pós-moderna,

a indústria tenha deixado relativamente de lado o faroeste. No gênero, assim como na sociedade, algo da ordem da desmitificação percorrida entregou exauridos os seus conteúdos à contemporaneidade; como na imagem, desde então recorrente, de uma velha mina abandonada. A nova energia das metrópoles teria devorado até o osso a força do vaqueiro, como já vaticinava o esplêndido *Perdidos na Noite* (*Midnight Cowboy*, 1969) de John Schlesinger. O que seria interessante é aproximar de *Brokeback Mountain* o seu contemporâneo não oscarizável *Querida Wendy* (*Dear Wendy*, 2005), do forasteiro dinamarquês Thomas Vinterberg, onde o tema da velha mina abandonada parece querer dizer muito mais do que consegue. É lá, nesta espécie de espaço uterino, que se congrega uma nova juventude fadada à impotência: são caricatos perdedores potenciais procurando uma saída em doentio culto à arma, à pistola. Deixo a tarefa aos psicanalistas que saibam lidar com os ecos do inconsciente, nestas áreas delicadas, que ainda cheiram à dinamite.

Onde terminam essas velhas minas, não sabemos ainda. O pouquinho que sobrou ultimamente do faroeste, enquanto tal, leva a marca indelével do espetáculo descompromissado, meio esquecido da história do cinema tanto em suas tensões formais como temáticas. Há um esmaecimento maior da inclinação crítica que da expansiva, agora interessada vagamente, sinal dos tempos, em ecologia, emancipação feminina, por vezes em abordagem mais realista ou contundente: *Dança com Lobos* (*Dances with Wolves*, 1990), *Os Imperdoáveis* (*Unforgiven*, 1992), *Quatro Mulheres e um Destino* (*Bad Girls*, 1994), *Rápida e Mortal* (*The Quick and the Dead*, 1995). Das atualizações, viu-se destacar uma imperiosa transformação, ainda que oscilante, do papel da mulher. Nas últimas décadas, aparentemente, entre os diversos traços atualizados da cultura feminina, certa virilidade passa a ganhar peso – afirmação contra a sociedade que estigmatizava a debilidade do afeminado. Esta debilidade é afrontada, questionada, nuançada.

Algo de semelhante sucede com a cultura homossexual globalizada, para além da obviedade de clichês, que vão da onda do bigodinho à Fred Mercury a um personagem de TV tão arrematado como o Pitbicha, de Tom Cavalcanti. A questão é pensar que sentido este vetor viril teria hoje, em plena Era



Bush. Teríamos uma crescente integração ideológica no sistema vigente? Um aceno gay à inclusão, pela faceta virilizada, numa lógica social dominante? A diferença recuperada por uma nova inclinação unidimensional? Não, acho que vamos rápido demais nesse raciocínio. Tudo bem, *O Segredo de Brokeback Mountain* não perde de vista, tanto quanto a homossexualidade de hoje, a virilidade como atributo, e vem ensaiá-la num afrontamento do mito americano do faroeste, ainda que num diapasão mais expansivo que crítico, num embalo que acumulou benefícios da mercadologia pós-moderna e da onda politicamente correta. A provocação é efetiva, tem o seu lugar e a sua importância. É muito bem vinda numa sociedade democrática e moderna, questiona o seu forte resíduo conservador – e neste sentido é anti-Bush, nalguma medida. Agora, ver *Brokeback Mountain* como um filme revolucionário ou politicamente muito transgressor, equivale a um exagero que ignora um bocadinho da história da sociedade contemporânea, bem como da história do cinema.

O que me pareceu mais interessante no filme é que ao envolver o espaço mítico e a experiência amorosa, a sua ironia

fica em aberto, não se completa. Evaporam-se aqui as ironias fechadas, unívocas, de filme digestivo e mensagem publicitária. Elas até ocorrem em *Brokeback*, mas o *timing* do filme não as deixa aflorar expressivamente; são epifenômenos que se diluem em turbulências maiores e não se manifestam com clareza em sua superfície plácida. O romantismo da presença da natureza parece querer suspender o tempo histórico, numa trégua providencial, mas também virá questionar a experiência amorosa. O tempo de narração do filme não poderá confirmar as promessas criadas no espaço da evasão. A história da sociedade e do lugar em que vivem não permitirá uma relação plena. A grande tristeza que nos afeta na conclusão do filme é difícil discutir, mas tem uma importância central, tem a ver com a substância poética construída, que se amarra no final como um nó na garganta, e que decide bastante sobre o sentido último daquelas experiências. Esta tristeza tem a ver com a presença da Natureza, sem dúvida, diante daquela história de vida. Mas tem a ver também com uma impossibilidade histórica, no sentido mais amplo.