

BROKEBACK MOUNTAIN: ESPAÇOS EM CONFLITO

BROKEBACK MOUNTAIN: SPACES IN CONFLICT

Jeová Mendonça¹

RESUMO: O artigo analisa o conto *Brokeback Mountain*, de Annie Proulx, avaliando a organização de seu espaço ficcional, bem como sua repercussão na caracterização dos seus personagens principais. A associação espaço/personagem sublinha a atmosfera homoafetiva deste conto, com comprometimentos ao nível da modelização ideológica. Neste sentido, o espaço ficcional aqui sugere territorialidade e sua conseqüente conotação político-social.

PALAVRAS-CHAVE: *Brokeback Mountain*. Conto norte-americano. Homossexualidade. Espaços.

ABSTRACT: The article analyzes *Brokeback Mountain*, a short story written by Annie Proulx, evaluating the organization of its fictional space as well as its effect in the characterization of its main characters. The association between space and character underlines the homo-affective atmosphere of this short story, hinting at ideological modelization. In this way, fictional space in this case implies territoriality and its consequential social and political connotation.

KEY WORDS: *Brokeback Mountain*. North-american short-story. Homosexuality. Spaces.

I. INTRODUÇÃO

O espaço, como categoria literária, desenvolve-se no tecido narrativo, dissimulado ou manifesto na voz narradora, a partir da perspectiva dos seus personagens e/ou articulando-se às ações dos personagens (LINS, 1976). Ao mesmo tempo em que o espaço se constrói coeso e coerente, apelando ao real das coisas, esse enfoque verossímil resulta em jogo imaginário, sugerindo territorialidade ficcional, de significação particular e independente, que comumente tem papel determinante na atmosfera geral da obra.

O espaço com alusões estéticas começou a ter mais relevo na história da ficção literária apenas recentemente. Lodge afirma que os antigos romancistas de língua inglesa raramente eram mais específicos com relação ao espaço ficcional (1992, p. 57). Maingueneau corrobora essa observação ao dizer que “[...] antes do século XIX [...] insistia-se muito no valor «ornamental» das descrições” (1996, p. 75); ou seja, poucos se preocupavam em envolver a descrição do ambiente (topos diegético) com o estético, tornando-o, portanto, significativo no plano intratextual da ficção. Enfim, o espaço consistia

¹ Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC- São Paulo. Professor do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFPB. Endereço profissional: Cidade Universitária – CCHLA/DLEM – João Pessoa - PB - Brasil - CEP: 58051-900. João Pessoa, PB. Telefone: 083-3216 7402. E-mail: jeova.mendonca @yahoo.com.br.

habitualmente de dados descritivos, constituindo-se palco meramente ilustrativo no desenrolar do enredo.

Um investimento estético no tratamento do espaço ficcional remonta ao Romantismo, período no qual a sociedade política e artística começou a ponderar mais claramente os efeitos do meio sobre homem. No Romantismo inglês, por exemplo, pôde-se enaltecer a paisagem campestre do *English countryside*, ameaçada pela revolução industrial que invadia a topografia imperial britânica. Entre outros escritores da época, Charles Dickens e D. H. Lawrence foram exemplares em ilustrar os efeitos lesivos do crescimento industrial urbano sobre a população adulta ou infantil, seja homem, seja mulher, mas quase sempre sobre indivíduos ou grupos socialmente desprivilegiados. Nos Estados Unidos, Edgar Allan Poe, em contos a exemplo de “A queda da casa de Usher”, descreveu em detalhes o espaço externo e interno da mansão da família Usher como representação das inquietações psiconeuróticas de seus herdeiros, os gêmeos Roderick e Madelaine, em suas falências moral e física. Em se tratando da exploração espacial nestes e em outros romances e contos, ressalta-se que sua elaboração e organização ao nível textual da ficção nos convida a uma leitura analítico-interpretativa que faz emergir a funcionalidade deste componente narrativo e sua conseqüente força de significação, muito mais conotativa que denotativa.

Mas nem sempre o espaço constitui-se um elemento potencial de análise, cedendo lugar a outras categorias narrativas. Quando, porém, essa categoria ficcional sobressai, é importante dizer que, no caso de uma apreciação literária, um olhar analítico que o privilegie deve ser meramente didático, uma vez que seu efeito geral é construído a partir da rede ficcional interligada a outras categorias ou outros elementos plurais constitutivos da narrativa. Sendo assim, investir em um exame do componente espacial de um conto, como pretende ser objetivo deste artigo, não deve desfavorecer a intercomunicação de outros elementos como tempo, voz narrativa, ação etc., sem que se comprometa uma leitura viável da obra literária. Afinal, como afirma Bettanini, “O objeto da percepção é sempre construído: é-nos oferecido numa rede de relações. Individualizá-lo equivale a extraí-lo desta rede como algo invariável no seio de uma pluralidade de perspectivas, de que dispomos, para localizá-lo e descrevê-lo” (1982, p. 25).

Mas, como citado anteriormente, muitos exemplares da literatura de ficção moderna e contemporânea souberam fazer sobressair este componente narrativo, de forma que o leitor, em uma determinada obra, não pode prescindir de sua importância ali. O fato de no conto literário a categoria ‘espaço’ estar restringida a um ou dois ambientes facilita a atração

do leitor para uma ênfase que lhe seja atribuída. Organizado e produzido pelo homem, a elaboração do espaço/ambiente, por outro lado, não pretende ser autorreferente: principalmente em contos, ela visa explicar o personagem e suscitar questionamentos sobre suas escolhas, frequentemente geradas por forças ou motivações em conflito, que culminam em um efeito dramático. “Ambiente” neste sentido compreende não apenas fatores físico-geográficos, mas também determinantes socioculturais que elucidam o personagem.

Orientados por estes arazoamentos, intentamos proceder a uma leitura do conto *Brokeback Mountain*², escrito pela contista e romancista norte-americana, Annie Proulx, publicado em 1997. Indiretamente, o objetivo deste artigo é apresentar uma leitura de mais um texto literário que discorre sobre homocultura de forma que, em última instância, ele possa contribuir para uma revisão de (pre)conceitos, iluminando-nos, libertando-nos, humanizando-nos. Nesse sentido, as palavras de Antonio Candido nos respaldam quando ele afirma que “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (2004, p. 180).

Articulando-se a este objetivo geral, a finalidade principal deste trabalho será avaliar o desenvolvimento de relações não apenas físicas, mas, sobretudo, as afetivas entre Ennis del Mar e Jack Twist, personagens principais neste conto; relações estas motivadas no e pelo espaço ficcional que os circunda e no e pelo ambiente privado por eles transformado e dotado de nova dimensão de significado. Na história dessas personagens, tais relações (que resultam homoafetivas) implicam segredamento e segregação impostos social e culturalmente, encurralando estes personagens em espaços restritos que se definem como territórios para a relativa liberdade de expressão de seus sentimentos um pelo outro. Com uma conotação explicitamente ideológica, a geografia explorada neste conto (espaços complexos de representação) também se enforma esteticamente, o que passaremos a demonstrar a partir de agora.

II. MODELIZAÇÃO POLÍTICA DO ESPAÇO HOMOAFETIVO

Em se tratando de ordenação da sequência narrativa, o conto em pauta inicia-se em *ultima res*. Assim se apresenta o personagem central do enredo: é cedo de manhã e Ennis del Mar, com aproximadamente 40 anos de idade, está só, desempregado e vive num

² Traduzido para o português como “O segredo de *Brokeback Mountain*” por Adalgiza Campos da Silva (*vide* referências bibliográficas).

reboque no meio do nada. Nestas circunstâncias, o tom inicial da narrativa é um misto de tristeza e nostalgia: na noite anterior, Ennis havia sonhado com Jack Twist, seu companheiro durante aproximadamente vinte anos, o qual havia sido assassinado de forma brutal, supostamente por homofóbicos.

Em literatura, os nomes (e/ou sobrenomes) dos personagens quase sempre são escolhidos de forma a conotarem algo do perfil físico, psicológico e/ou ideológico desses mesmos personagens. Na equação nome/caracterização, os nomes falam sutilmente de seus personagens, antecipando ou confirmando suas atitudes, seus pensamentos, sua estória, quer ela seja cômica, irônica, trágica. Em *Brokeback Mountain*, o nome “Ennis del Mar” é imbuído conceitualmente de uma modelização espacial que age subliminarmente no *continuum* da narrativa, possibilitando o conhecimento da essência desse personagem. Nesse sentido, Lotman fala da “[...] modelização espacial de conceitos, que não têm em si uma natureza espacial” (1978, p. 361).

No início do conto, Ennis encontra-se sozinho. Órfão de seus pais quando ainda criança, divorciado de sua mulher (resultado de um frustrante relacionamento heterossexual), e sem o seu companheiro, agora morto, ele cumpre o que parece lhe ser imputado: insulamento — como uma ilha no grande mar. O nome *Ennis³ del Mar* é assim metafórico para sua condição. Não aleatoriamente essa metáfora remete à semântica espacial circunscrita à sua estória, articulando-se com suas ações e consequentes reações em diferentes espaços, sejam eles concretos ou abstratos, delimitados ao longo do conto. Para corroborar essa linha de argumento, citemos Carl Jung quando avalia o escopo simbólico que encerra as referências à *ilha* e *mar* na mitologia e literatura. Jung (*apud* CIRLOT, 1978, p. 160) afirma que “[...] *the island is the refuge from the menacing assault of the ‘sea’ of the unconsciousness, or, in other words, it is the synthesis of the consciousness and the will*”.

A partir desta ressalva, pode-se pressupor que atribuir a Ennis del Mar um nome como tal nos induz à compreensão do perfil desse personagem para além de mera condição de solidão, isolamento, incomunicabilidade (apropriadamente confirmada em suas atitudes e seu modo de ser e estar ao longo da narrativa). Por outro lado, solidão e isolamento são apenas consequências que se observa já na apresentação inicial deste personagem no conto. As causas, no entanto, estão no princípio (origem) das coisas ou no início temporal das ações, (re)veladas em analepse nas páginas que seguem àquelas que iniciam o conto.

³ “Ennis”, originário do vocábulo irlandês — *Inis* —, que quer dizer “ilha”.

O *link* para esta retrospectiva se dá a partir das lembranças que Ennis tem de Jack Twist, evocadas em sonho na noite anterior, reaquecendo em sua memória “... aquela época fria muito tempo atrás na montanha quando eles eram donos do mundo e nada parecia errado” (*Brokeback Mountain*, p. 6).⁴

Entre outros espaços, a montanha *Brokeback* é onde se desenvolve uma parte do enredo neste conto; contudo, é um espaço central nas complicações e implicações diegéticas como um todo. Sua importância neste conto é singular não apenas porque é o “território” de Ennis e Jack, mas pela atmosfera e tratamento poéticos a ele dispensado, como pode-se conferir com as palavras iniciais do narrador acima citadas. Nas montanhas, Ennis e seu companheiro delimitam seu espaço de convívio homoafetivo (daí a noção de território no qual se afirma o caráter de posse e de direitos), em silenciosa contestação a valores sociais em vigência fora dali. Conforme Raffestin, “Ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação), o ator territorializa o espaço” (1993:143). Nesse sentido, Ennis e Jack ocupam *Brokeback*, tornando este espaço em território. As montanhas representarão o lugar da convivência relativamente livre de preconceitos de Ennis e Jack; o lugar onde eles irão compartilhar, mais do que a afinidade física homossexual, uma relação de companheirismo íntima e duradoura, mas sempre reservada.

É nesse primeiro contexto espacial que Jack, aparentemente já iniciado em sua homossexualidade, olha para Ennis com ardência erótica. Entre símile e metáfora, isto é sugerido no conto quando: “[...] em seu acampamento escuro, [Jack] via Ennis como fogo noturno, uma faísca vermelha no enorme vulto escuro da montanha” (BBM, p. 13). Em outro momento, de forma menos figurada, mas igualmente sutil, o narrador sugere que o desejo de Jack já havia sido despertado anteriormente quando Ennis se despe para tomar banho ao ar livre da montanha: “... nada de cuecas, nada de meias, Jack reparou” (BBM, p. 15, grifo nosso).

Mais tarde, depois que tiveram seu primeiro momento de intimidade (por iniciativa de Jack), é ele quem tenta persuadir Ennis, dizendo-lhe: “Não é da conta de ninguém a não ser da gente” (BBM, p. 20). Reclusos em seu segredo, elevados acima do bem e do mal, “Só havia os dois na montanha pairando no ar eufórico e amargo, olhando de cima o dorso da águia e os faróis rastejantes dos veículos na planície...” (BBM, p. 20).

⁴ A partir desse momento, as referências ao conto serão feitas de forma abreviada (BBM), seguidas do número da página correspondente.

Apenas o alto das montanhas representava segurança, um refúgio especialmente para Ennis, que agora vivia uma relação homoafetiva: “... ambos sabiam como seria pelo resto do verão...”. Nas montanhas Brokeback “eles se achavam invisíveis” (BBM, p. 20), vivenciando o que fora dali lhes seria interdito por não estarem inseridos nos parâmetros de normalidade social. A seguinte citação de Muchail (2005, p. 301) esclarece esta observação ao afirmar que:

A cultura diz o que ela é e não é, excluindo o outro, o diferente, o que não pode ser incorporado na ordem do mesmo. É um mecanismo de normalização do eu, isto é, a tecnologia do eu padronizado pela normatização em parâmetros fixos de normalidade social, sendo os adequados a este parâmetro aqueles que podem ser visíveis e dizíveis.

Em oposição às montanhas encontra-se a perspectiva das “planícies”, o grande espaço das planícies, que abrange e se estende para além das fronteiras do estado natal desses personagens, e as atribuições e as intimidações que elas representam e impõem. Assim, percebe-se neste conto uma dialética, onde alusões ao espaço diegético como ‘alto e baixo’, ‘interior e exterior’ modelizam as ações e reações dos seus personagens.

Para Jack Twist, que nasceu em *Lightning Flat* (ou ‘Planície dos Relâmpagos’, em uma tradução livre), sua história foi neste lugar, desde cedo, adversa. Para Ennis del Mar, por sua vez, nada que não fosse menos avesso em sua terra natal: “[...] criado pelos irmãos mais velhos depois que os pais pegaram o carro e desapareceram na única curva da Estrada Dead Horse” (BBM, p. 7).

No entanto, o que parece ser o grande trauma vivido por ambos esses personagens, ainda em tenra infância, deriva de um episódio marcante na relação com as personalidades autoritárias de seus respectivos pais. No caso de Ennis del Mar, seu pai, ele suspeitava, havia assassinado Earl, um fazendeiro que compartilhava com Rich uma vida conjugal homoafetiva:

Eles eram uma piada apesar de serem velhos bem durões. Eu tinha uns nove anos quando encontraram Earl morto numa vala. Acertaram o bicho com uma chave de roda, ataçaram ele, arrastaram ele pelo pau até o dito cujo cair, só uma pasta de sangue. [...] Papai fez questão que eu visse (BBM, p. 37, 38. Grifo nosso).

Quanto a Jack,

Ele tinha uns três ou quatro anos, disse, sempre chegava atrasado ao banheiro, pelejando com botões, o assento, a altura da coisa, e quase sempre molhava tudo em volta. O velho explodia por causa disso e, daquela vez, ficou louco de raiva.

— Nossa, ele me deu uma surra que me virou pelo avesso, me derrubou no chão do banheiro, me bateu de cinto. Achei que estivesse me matando. Aí ele disse: «Quer saber como é com o banheiro mijado? Vou lhe ensinar», e puxa o dito cujo para fora e mija em cima de mim, me molhando todo, depois me joga uma toalha e me faz enxugar o chão, tirar a roupa e lavar tudo na banheira, eu chorando aos berros. Mas, enquanto ele me regava, vi que tinha um tecido extra que me faltava. Vi que eu tinha sido cortado de maneira diferente, como se corta uma espiga ou tição. Não teve jeito de eu me acertar com ele depois disso (BBM, pp. 61, 62. Grifo nosso).

Ao se perceber anatomicamente dessemelhante a seu pai, ele também presente a distância afetiva que se alargava entre eles dois. Essa distância, traumáticamente fundada naquele brutal “ritual” de lavagem (batismo por aspersão?), também definirá o não-pertencimento de Jack a um grupo sexualmente “normal”. Aliás, em ambos os episódios acima citados, a chamada de atenção das duas crianças é para o pênis: dilacerado de Earl, e o “defeituoso” de Jack (na percepção de seu pai). A imposição cultural, fortemente patriarcal e machista do tradicional centro-oeste americano, torna-se assim palco gerador de conflito psicológico destas duas crianças, que crescem para exercerem insuficientemente (nos termos dessa cultura) os atributos e papéis de ser homem e de ser masculino, machões cowboys, títulos estes que Jack, por exemplo, assumiu parcialmente e precariamente em rodeios; embora seu pai tivesse sido “[...] um conhecido montador de touros [...] nunca deu conselho a Jack, nunca foi ver Jack montar...” (BBM, pp. 16, 17).

Assim é que a experiência traumática de Jack marcou sua infância e ele cresceu “[...] e estava louco para se ver em qualquer lugar que não fosse *Lightning Flat*” (BBM, p. 11), espaço cujas peculiaridades são como transnomação de seu próprio pai. De fato, distanciar-se de *Lightning Flat* (“região desolada”, de “fazendas abandonadas” e de “casas vazias assentadas nas ervas daninhas”; BBM, p.58), lhe permitiu mais tarde aventurar-se fora do território do despotismo patriarcal. A marca genital que se lhe mostrava distinta da do seu pai lhe sinalizou a necessidade de distanciar-se do lugar e daquele que eram sinônimos de austera coibição moral. Jack Twist (como sugere seu sobrenome) «dá a volta por cima» e assume-se o que é. No entanto, ao deixar sua casa em *Lightning Flat*, ele leva consigo a memória de uma infância cuja inocência havia sido abreviada. O espaço de aconchego, de proteção, de felicidade afiançada à infância, que deve ser um lar, lhe fora desfalcado.

Ainda com relação a Jack Twist, é interessante observar como a narrativa recorre ao dado espacial para nos informar sobre as implicações negativas do referido episódio para sua vida. Considerando a sua casa em *Lightning Flat* de um ponto de vista dialético, podemos sugerir que o “banheiro” (sinonímia de privacidade), é o lugar onde se dá a

invasão da privacidade e denúncia das diferenças. O banheiro se encontra no térreo da casa; parte inferior com suas implicações de privacidade, traumáticamente violada por seu pai. O quarto de Jack, por outro lado, encontra-se no piso superior. Como uma torre, seu quarto é um misto de refúgio e cárcere temporários de sua consciência, traumatizada de certo, numa infância amarga da qual tenta escapar e esquecer ao tomar o ‘caminho das pedras’ que se lhe apresenta de sua janela. Entre este térreo (terra) e este seu «céu», uma escada, com seu próprio ritmo de ascensão, lhe permitiu erguer-se acima da ignorância, do conservadorismo e da estupidez de seu pai.

O quarto, no alto de uma escada abrupta que tinha seu próprio ritmo de subida, [...] cama estreita de menino encostada na parede, [...] A janela dava para a estrada de cascalho (...) e ocorreu-lhe [a Ennis] que quando Jack era criança, aquela era a única estrada que ele conhecia (BBM, p. 62, grifo nosso).

Essa “[...] dupla polaridade vertical da casa [...] ilustra os matizes psicológicos mais sutis” (segundo palavras de BACHELARD, 1974, p. 367). Esse modelo topológico vertical de ‘alto-baixo’ (bem como outra categoria espacial baseada em oposição, como ‘exterior-interior’) são metáforas que implicam categorias binárias para «psique» e «sociedade», «salvação» e «perdição» respectivamente, exploradas neste conto. Estes micro espaços (“recantos de nossa vida íntima”, segundo BACHELARD, 1974, p. 370), nos permitem enxergar o espaços/polo «montanhas versus planície» do conto em uma nova dimensão, ou seja, como macro espaços físicos, que igualmente aludem a conflitos sociais e psicológicos, gerados pelo preconceito e pela discriminação contra aqueles que não se adequam ao *status quo*.

Continuando nesta linha de análise, vê-se entre os detalhes apresentados na citação anterior, que “a cama estreita de menino” pode sugerir as dificuldades de Jack em seu rito de passagem ‘precoce’ para uma vida adulta plena: bitolado pelo trauma vivido, ele não conseguiria de todo crescer a uma estatura desejável de adulto maduro. A única estrada que se abria à sua janela seria o único caminho a partir do qual ele poderia tentar “aniquilar a autonomia dos complexos, desbatizando-os” (C. G. JUNG apud BACHELARD, 1974, p. 367). Esse “esconderijo” no alto, atenciosamente preservado por sua mãe, somente a Ennis seria permitido alcançar e perscrutar. Assim, depois da morte de Jack, ela lhe permite subir ao quarto dele. Aliás, ir além, ultrapassar seus limiares, segredos há tempos intuídos em sua sensibilidade de mulher e de mãe. Dentro do quarto, Ennis explora a memória de seu companheiro e, por fim, descobre algo como um santuário, local recôndito,

que guarda o mais sagrado para Jack, acessível talvez apenas a Ennis del Mar. São estas as palavras que, de forma poética, revelam mais esse lugar:

No lado norte do armário, um discreto desvio na parede criava um pequeno esconderijo, e ali, dura depois de muito tempo pendurada num prego, estava uma camisa. [...] A velha camisa de Jack da época de Brokeback. [...] A camisa parecia pesada até ele ver que havia outra dentro dela, as mangas cuidadosamente vestidas nas mangas da de Jack. Era a sua camisa [...] roubada por Jack e escondida dentro da camisa dele, o par igual a duas peles, uma dentro da outra, duas em uma. (BBM, p. 63, 64; grifo nosso).

Certamente com o consentimento da mãe, Ennis deixa *Lightining Flat* (“planície enlutada”, de acordo com o olhar de Ennis naquele momento de dor — BBM, p. 65) com o par de camisas. Este é o seu legado que lhe permitirá lembrar [...] a força imaginada da montanha Brokeback da qual nada restava senão o que ele tinha nas mãos” (BBM, p. 64). À mãe de Jack (ela própria, aparentemente, oprimida pelas arbitrariedades de seu marido – cf. BBM, p. 59), resta-lhe o quarto de seu filho, que ela preservava como nos tempos da infância dele — afligida, infeliz, roubada.

Ainda assim Jack, quando adulto, viverá sua sexualidade com relativa abertura. Ao desafiar os preceitos morais das planícies, por outro lado, ele se expõe às suas penalidades. Nesse aspecto, o fim cruel aplicado a Earl, inicialmente relatado no conto, antecipa ao seu leitor a probabilidade de semelhante punição a Jack por afrontar o espaço moral público em sua decisão de viver conjugalmente com outro homem.

Da parte de Ennis del Mar, no entanto, sua homossexualidade era motivo de um duplo conflito, interior (psicológico) e exterior. Como verificado através das palavras de Jung, o insulamento de Ennis é consequência de seu (in)consciente conflito com sua vontade (seus desejos), simbolizado em seu sobrenome, «Mar». Assim se perfila o personagem introverso, com toda uma carga de insegurança e contenção e coerente prudência em camuflar aquilo que é. Fora do espaço de *Brokeback*, vive a paranoia de que outros estariam lhe julgando os passos, prontos para castigá-lo. Nesse sentido, a lembrança da postura de seu pai em relação à homossexualidade lhe é bastante nítida: “Se estivesse vivo e metesse a cabeça naquela porta agora, pode apostar que ia buscar a chave de roda dele” (BBM, p. 38), diz Ennis em um quarto de motel no primeiro reencontro com Jack. Anteriormente ele já havia dito, “Se fizermos isso no lugar errado estamos mortos” (BBM, p. 35), referindo-se à exclusão moral e mesmo à ameaça física contra homossexuais, caso estes ousem “errar” em territórios de heterossexualidade.

As incertezas e a insegurança de Ennis estão vinculadas ao seu espaço interior: o seu (in)consciente não lhe permite ultrapassar o espaço de si mesmo, de se perceber como é, de libertar-se do que finge ser. Ao que se sugere, Ennis nunca havia tido outra relação homossexual a não ser com Jack, e, depois dele, com nenhum outro. Mas essa relação se impunha silente. Entre os dois, quase nunca se falava de sexo, seja antes, durante ou depois de uma relação: “[...] sem dizer uma palavra, a não ser uma vez em que Ennis disse «Não sou bicha» (BBM, p. 20), o que pode sugerir um preconceito de Ennis contra sua própria sexualidade: um estigma internalizado, certamente derivado da imprópria instrução de seu pai naquele momento e lugar em que lhe apresenta Earl chacinado por conta de sua orientação sexual. Ennis, agora adulto, protagoniza um terrível conflito contra seu maior antagonista: seu “id” recalcado desde sua infância que se lhe debatia como um grande mar: desconhecido, ameaçador, temível.

Cercado por um mar de restrições pessoais, reflexos de intimidações sociais, Ennis, embora não se negue o prazer da companhia de Jack Twist, a ambos impõe o espaço onde esse prazer deverá ser fruído: no alto (segredo) das montanhas. Inibido em seu próprio preconceito, aquele primeiro verão nas montanhas não lhe clareou a percepção de si mesmo. Quando em *Brokeback* pela primeira vez, ainda não compreendia que a experiência sexual com Jack lhe dera abertura de sua sexualidade represada e ainda pouco conhecida. Ele ainda precisava aprender que “O erotismo é o desejo e o desejo não tem sexo. O desejo é sexo. O sexo é desejo.”⁵ É assim que, findo o verão, ao descer a montanha “[...] Ennis tinha a sensação de estar caindo em câmera lenta, mas de cabeça e de forma irreversível” (BBB, p 22). Depois de se despedir de Jack, seu corpo reagiu: “[...] parou na beira da estrada e, na neve fresca que caía em turbilhão, tentou vomitar, mas nada saiu. Nunca se sentiu tão mal e a sensação custou a passar” (BBM, p. 24). Anos depois, ele pôde compreender que seu corpo refletia naquele momento o desejo represado por seus próprios códigos morais: o desejo por Jack, usufruído nas montanhas *Brokeback*, a vontade de continuar com ele, mas, que agora, fora desse espaço particular, ele teria de (se) negar, nada poderia ser revelado. Reprimindo-se, Ennis procura atenuar conflitos exteriores, os conflitos sociais, o que só aumentaria seus conflitos pessoais.

Contrariamente ao que determinava sua consciência e seu corpo (mas que ele não conseguia apreender), ele casará com Alma. “Levei mais ou menos um ano [diz ele a Jack] para entender que não devia ter perdido você de vista. Aí já era tarde demais” (BBM, p. 34).

⁵ Cf. Verbete “Homoerotismo” In: <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>

Por outro lado, o primeiro encontro com Jack quatro anos depois não mudaria a atitude de Ennis em relação à sua compreensão da relação amorosa entre dois homens. Mesmo com seu casamento com Alma, com quem mantinha relações pouco convencionais (cf. BBM, p. 40), e mesmo depois do seu divórcio, Ennis não cede às propostas de Jack de uma vida comum a dois. Por conseguinte, “Durante anos e anos eles atravessaram as campinas altas e as bacias hidrográficas das montanhas [muitas vezes] bloqueadas pelo gelo nas montanhas” (BBM, pp. 44,45), relata o narrador, de forma sumária, os encontros de ambos por quase vinte anos de convivência. A forma contundente deste sumário ecoa a decisão intransigente de Ennis del Mar de que aquele seria o espaço exclusivo de seus encontros.

Para Jack Twist, sempre pronto a largar tudo e assumir “publicamente” o companheirismo homoafetivo, caso Ennis estivesse disposto a isso, reclama:

Olha só, a gente podia ter tido uma vida boa juntos, boa mesmo, porra. Você não quis, Ennis, então o que a gente tem agora é a montanha Brokeback. Tudo foi construído em cima daquilo. [...] Eu não sou como você. Não consigo viver com algumas fodas em grandes altitudes uma ou duas vezes por ano (BBM, pp. 52, 53).

Assim se revela uma marcante diferença entre Ennis del Mar e Jack Twist. Se aquele é pura contenção, autorepressão, Jack é autoafirmação, convicto de que a liberdade de ser o que é não deverá ser restrita a espaços “antissociais”. Sua conduta ao longo do enredo revela que ele não se deixa interditar por pre(con)ceitos que lhe cerceiem o ir e vir nas “planícies”. Enfim, se Ennis não condescende e reprime-se, Jack é transgressor, a ponto de violar os laços de fidelidade que Ennis, em silêncio, lhe reclamava. Jack assim parte para outros espaços. Para além da fronteira de uma lealdade (e segurança) circunscrita às montanhas; Jack parte para outras paragens, e o México é, por assim dizer, simbólico da sua infração conjugal. “Nunca pensei em transar com outro cara... Você transa com outros caras, Jack? — Não, porra – disse Jack, que andava montando outras coisas além de touros e não resolvia as coisas sozinho” (BBM, pp. 33, 34). O México, por outro lado, também representa uma possibilidade de liberdade de viver o companheirismo homoafetivo dos dois, sem qualquer “invasão de privacidade” que tanto assustava Ennis em seu país. Por isso mesmo, Jack lhe sugere mais esta possibilidade de “fuga”⁶. O México

⁶ Coincidentemente ou não, em vários filmes, o México, fazendo fronteira com os EUA, tem sido recorrentemente rota de fuga para aqueles que, por algum motivo, são perseguidos. Sem querer julgar o mérito da fuga neste momento, o México (ainda como espaço símbolo) representa para os fugitivos a possibilidade ou o direito à liberdade (cf. “Thelma & Louise” (1991), “Um sonho de liberdade” (1994), só para citar dois belos filmes em que tal aspecto é considerado).

possibilitaria viver fora de uma clandestinidade: uma metáfora espacial, de cunho político-moral, no sentido de viver em liberdade, em oposição às restrições ao livre-arbítrio sexual do centro-oeste americano.

A propósito, se pudermos afirmar que o México, no contexto deste conto, simboliza esse lugar de realização pessoal sem preconceitos ou discriminação ao *outlaw*, outro grande espaço se opõe a ele: o meio-oeste americano e sua tradição *western* associado principalmente aos valores do homem varonil, domadores de cavalos e fêmeas, além de sua busca por fazer valer seus códigos de conduta outrora impostos aos ameríndios, minorias étnicas oprimidas e desfalcadas em seus territórios, em nome de uma expansão territorial.

No enredo, o desenvolvimento dos conflitos vivenciados por Ennis del Mar e Jack Twist neste território implica enfrentamento a uma cultura tradicionalmente caracterizada pelos valores heterossexuais. Desafiar seus padrões pressupõe ser classificado como *outlaw*, expondo-se aos preconceitos e às discriminações e às suas penalidades, todas elas amparadas nos códigos ideológicos que as regem. Ennis e Jack, apenas aparentemente, conseguem se adequar a estes padrões, uma vez que eles fogem a um estereótipo comumente associado aos homossexuais: Jack “Era apaixonado pela vida de rodeio [...]. Ennis, de nariz aquilino e cara estreita, era desgrehado e tinha o peito encovado, equilibrava um tronco pequeno em pernas compridas e finas, possuía um corpo musculoso e ágil feito para andar a cavalo e brigar” (BBM, p. 11). Embora essa caracterização exterior não constitua um disfarce, o fato é que eles, mais cedo ou mais tarde, seriam acidentalmente descobertos: primeiro, por Joe Aguirre, que como um *voyeur* os surpreendeu na montanha, e depois por Alma, mulher de Ennis, que, também de longe, os viu se beijarem no momento em que se encontraram pela primeira vez depois de quatro anos de separação. A propósito do flagrante de Alma, relata o texto que esse encontro foi de tirar o fôlego de ambos. Surpreende-se seu leitor como Ennis, sempre alerta, reage ao encontro. O parágrafo, em sua opacidade literária, consegue demonstrar como Ennis deixa extravasar seus sentimentos reprimidos: um longo período formado por orações coordenadas, ora por vírgulas ora aditivas, faz implicar o delírio do reencontro. As palavras do narrador que se seguem ampliam o escopo de observação de Alma:

Um abalo quente escaldou Ennis e ele saiu para o patamar fechando a porta ao passar. Jack subiu os degraus de dois em dois. Eles se agarraram pelos ombros, abraçaram-se com força, cada um espremendo o ar de dentro do outro, dizendo: filho-da-puta, filho-da-puta, depois, e com a facilidade com que a chave certa gira as linguetas da fechadura, suas bocas se encontraram, e com força, os dentes de Jack tirando sangue, seu chapéu caindo no chão, a barba arranhando, a salivação aumentando, e a

porta abrindo e Alma olhando durante alguns segundos para os braços tensos de Ennis e tornando a fechar a porta e eles ainda agarrados, peito e virilhas e coxas e pernas coladas, pisando nos pés um do outro até se separarem para respirar e Ennis, desajeitado para palavras de carinho, disse o que dizia a seus cavalos e suas filhas, benzinho (BBM, pp. 27, 28).

As consequências punitivas destes flagrantes foram inevitáveis: Aguirre não mais os contratou para os serviços de pastor de ovelhas, e Alma, depois de algum tempo, divorciou-se de Ennis. Tanto Aguirre quanto Alma foram suficientemente claros em justificar os motivos para suas decisões. Aguirre foi taxativo e breve. Alma, por sua vez, ainda amargou por algum tempo a frustração de seu casamento com Ennis até o momento do desabafo, que acontece na cozinha da casa dela onde, literal e figuradamente, tenta «pôr as coisas em pratos limpos». No ‘acerto de contas’, Aguirre e Alma destacam o descumprimento de seus “contratos” – de trabalho (com Aguirre) e de casamento (com Alma) –, em tom mordaz, sublinhando explicitamente suas antipatias e mesmo aversão ao relacionamento homoafetivo dos dois. Embora justificados em trazer à tona a infração de seus “contratos”, as palavras e atitudes de Aguirre e de Alma se medem numa escala de hostilidade à homofobia que, na diegese do conto, se somam às ações mais intensamente agressivas dos pais de Ennis e de Jack (quando devastam moralmente a vida de seus filhos na pureza de sua infância) e àquele(s) que chacina(m) Jack Twist numa evidente demonstração de preconceito. Essa intolerância reflete mais ou menos explicitamente a insatisfação pela presença de homossexuais em espaços sociais exclusivos (o território da heterossexualidade), pressupostos àqueles que compartilham um mesmo código de conduta moral.

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Brokeback Mountain desenha através de sua narrativa a fronteira que delimita o ir e vir de uma orientação sexual socialmente e culturalmente constituída. LOTMAN (1978, p. 361) afirma que “Os modelos históricos e nacionais linguísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma ‘imagem de mundo’ — de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura”. É assim que o mapa do oeste americano, região conhecida como «a última fronteira conquistada», descortina-se neste conto como construto social da masculinidade *cowboy* que ali ainda impera em diversas facetas de sua cultura e seus valores. É nesse ambiente que a Ennis del Mar, uma vez sem *Brokeback*, é alocado o isolamento social, restando-lhe como “moradia” um reboque, residência peregrina, sinônimo de sua desterritorialização, extensão metonímica da alma desse personagem. Em suas mãos, apenas um cartão postal de *Brokeback Mountain*,

índice (nos termos de C.S. Peirce) de um lugar onde pôde usufruir mesmo clandestinamente sua única relação afetiva, agora motivo de seus sonhos e lembranças.

Diante desta leitura de *Brokeback Mountain* (uma leitura que obviamente não pretende ser conclusiva), constata-se que os espaços – sejam eles físicos, sociais, afetivos – estão impregnados de investimento ideológico. São espaços que se constituem “territórios” ou “poder espacializado” que modelam as ações de seus personagens. O contexto diegético aqui explorado nos permite, por outro lado, caminhar para além dos limites do conto, associando-o a um espaço histórico, social, político que vigora menos ou mais problemático em diversas partes do mundo: o espaço do direito dos homossexuais. Por este prisma, pode-se dizer que o conto pretende rever estes valores desvirtuados, de alicerce heteronormativo, ao propor uma revisão e ampliação/evolução de suas fronteiras culturais e morais de modo a reconhecer como iguais em seu território aqueles cidadãos que apenas parcialmente se perfilam por essa cultura. Alguns países já avançaram de forma considerável em sua política de cidadania ao promulgar leis que resguardam os direitos dos gays; mas, diga-se de passagem, essa é uma conquista destes mesmos cidadãos, a exemplo do norte-americano Harvey Milk, ele próprio vítima de homofobia em 1998 por ser homossexual e ativista político, pró-direitos humanos de seus pares.⁷

Em alguns outros estados nacionais, o espaço para o exercício do livre arbítrio de uma distinta orientação sexual ainda é negado, com assentimento político-religioso e/ou político-legislativo, cujas leis referendam a penalização e até mesmo amparam a criminalização em se tratando de relações homoafetivas.

Apenas o reconhecimento dos direitos humanos dos homossexuais fará desaparecer os muros de uma territorialidade marginal e suas sequelas muitas vezes aterrorizantes e cada vez mais irremediavelmente terroristas por suas consequências funestas. Tornar essa ainda utopia/ficção em realidade, onde gays não sejam excluídos do espaço da cidadania ainda é uma fronteira a ser transposta em muitas culturas. Enquanto isso, vale alçar a voz e reivindicar o direito, ou, como sintetiza FOULCAUT (1997, p. 12,13): “Falar contra os poderes, dizer a verdade e prometer o gozo; vincular a iluminação, a libertação e a multiplicação de volúpias; empregar um discurso onde confluem o ardor do saber, a vontade de mudar a lei e o esperado jardim das delícias...”.

REFERÊNCIAS

⁷ O filme “*Milk*” (2008), estrelado por Sean Penn (Oscar de melhor ator por sua atuação neste filme), é uma homenagem a este homem.

- BACHELARD, Gaston. Poética do espaço. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BETTANINI, Tonino. Espaço e ciências humanas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade: estudos de teoria literária. São Paulo: Queroz, 2000.
- _____. O direito à literatura. In: Vários Escritos. São Paulo & Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.
- CIRLOT, J. E. A dictionary of symbols. London & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade, V. 1: *a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo: Ática, 1976.
- LOGDE, David. The art of fiction. London: Penguin, 1992.
- LOPES, Antônio. "Espaço". In: <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>. Acesso em 14 de set. de 2011.
- LOTMAN, Yuri. A estrutura do texto artístico. (Trad. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo). Lisboa: Estampa, 1978.
- PROULX, Annie. O segredo de Brokeback Mountain. (Trad. de Adalgisa Campos da Silva). Rio de Janeiro: Intrínseca, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. Elementos de linguística para o texto literário. (Trad. de Maria Augusta de matos). São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MUCCI, Latuf Isaias. "Homoerotismo". In: <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>. Acesso em 14 de set. de 2011.
- MUCHAIL, Salma T. "Olhares e dizeres". In: RAGO, M., ORLANDI, L. B., VEIGA-NETO, A. (Org.) *Imagens de Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- RAFFESTIN, Claude. Por uma geografia do poder. São Paulo: Ática, 1993.