

UCLA

Mester

Title

Nas malhas da violência: os “Matadores” de Marçal Aquino

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2db1q1k8>

Journal

Mester, 43(1)

Author

Alves, Fernanda Andrade do Nascimento

Publication Date

2014

DOI

10.5070/M3431021207

Copyright Information

Copyright 2014 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

DOSSIER:
ON VIOLENCE / A PROPÓSITO DE LA VIOLENCIA /
A PROPÓSITO DA VIOLÊNCIA



Articles

Nas malhas da violência: os “Matadores” de Marçal Aquino

Fernanda Andrade do Nascimento Alves
Unicamp - Universidade Estadual de Campinas

INTRODUÇÃO

Em *El cuerpo del delito: un manual*, Josefina Ludmer define a importância do delito como elemento fundador de relações sociais, culturais e econômicas, como noção articuladora. É assim como aparece em muitas das ficções de identidade: no Gênesis bíblico, em que o sujeito delinquente é a mulher; no mito da horda primitiva freudiana, em que a vítima é a figura paterna e os delinquentes são os filhos. Na literatura, Ludmer crê que o delito é uma verdadeira constelação e seu tratamento permite distinguir diferentes tempos e níveis segundo se representem os papéis de delinquente, vítima, justiça e verdade, papéis todos eles móveis, suscetíveis a modificações ao longo do tempo histórico.

Também é esse papel lábil, sinuoso do crime, o que mobiliza o presente trabalho, cujo objetivo é analisar o conto “Matadores” de Marçal Aquino (1993).¹ Interessa aqui uma das marcas de sua produção: a trama de violência, que comparece não apenas no conto já mencionado, mas em outros textos do jornalista, escritor e roteirista paulista.² Interessa, mais especificamente, a violência corporificada por um personagem emblemático, o pistoleiro –frequente na atualidade, mas que remonta a formas arcaicas de interação pela violência: o mandonismo e a jagunçagem–, figura que aparece em “Matadores” e também em os romances *O invasor* (2002) e *Cabeça a prêmio* (2003).³ Contudo, à diferença destes textos, nos quais se encena a relação entre os matadores, seus padrões e suas vítimas, numa dinâmica mais ampla do delito, o conto em tela se centra na convivência entre iguais, revelando ao leitor o microcosmo da pistolagem, seu funcionamento e suas regras.⁴

Desse modo, um dos eixos da análise a ser desenvolvida é a atribuição da voz narrativa ao criminoso e as consequências dessa

escolha formal. A primeira hipótese é a de que se configura um verdadeiro *ethos* do pistoleiro, o qual se expressa por meio de uma cisão do ponto de vista, do descentramento da enunciação e da mescla estilística, que permitem caracterizar o universo da pistolagem, a importância da hierarquia, da lealdade ao patrão, mas também um traço muito importante: a violência e, ao mesmo tempo, a vulnerabilidade do matador, isto é, a morte como risco permanente.

Outro eixo da análise reside na modulação escolhida para o relato. Considerando a abordagem de Ludmer –a do delito como articulador– e algumas marcas do conto que remetem à tradição da literatura criminal, propõe-se um vínculo entre a produção de Aquino e a ficção *noir*, uma das vertentes da literatura do crime, ao lado do romance policial clássico (ou romance de detetive) e do *hard-boiled*. A presença ostensiva do “corpo de delito/para o delito” (Ludmer), que é o corpo do pistoleiro, assim como a ambientação do relato, permitem associar “Matadores” ao universo das narrativas literárias e cinematográficas do subgênero *noir*:

Nesse subgênero, o protagonista geralmente não é um detetive; ao contrário, é quase sempre uma vítima, um suspeito ou um criminoso. É alguém diretamente ligado ao crime, não alguém chamado para solucionar ou consertar uma situação. Outras características seriam a ênfase em relações sexuais e o uso do sexo para fazer avançar a narrativa e expor as qualidades autodestrutivas das personagens principais. Esse tipo de ficção mantém o estilo seco e direto, assim como o realismo áspero associado à literatura *hard-boiled*. (Jeha 4)

UM UNIVERSO DE PISTOLEIROS

É às voltas da morte que se tece a trama de “Matadores”. Em um bar de uma cidade da fronteira Brasil-Paraguai, dois pistoleiros, Alfredão e seu aprendiz, cujo nome não é revelado, estão de tocaia a mando de seu chefe, o Turco. Enquanto esperam a chegada do homem que devem eliminar, a conversa que travam gira em torno de fatos do passado do matador experiente, Alfredão, cujo parceiro, Múcio, foi morto em um quarto de hotel onde se encontrava com a esposa de seu patrão, e também falam sobre as condições que levaram o novato a assumir seu posto na pistolagem. A narrativa oscila, assim, entre o

que ocorre no presente (e que terá um final trágico) para Alfredão e a recuperação do que ocorreu com Múcio no passado.

O conto se divide em quatro partes, duas narradas em primeira pessoa pelo aprendiz e as outras, em terceira. Nas partes contadas de dentro (“O aprendiz” e “A japonesa”), trata-se de um relato de formação, de um aprendizado, da constituição negativa do indivíduo que se inicia como matador. Nas partes que assumem a perspectiva de um narrador externo (“Múcio” e “O confronto”), a vida se apresenta como hipótese, tal como propõe Jaime Ginzburg em sua análise do conto “Inventário”: a formulação de possibilidades narrativas, afirmadas pela escrita, acerca da existência de Múcio. Ligando uma seção à outra, dois espaços –o bar e o hotel– que podem ser considerados contíguos em função de um elemento particular: sua constituição como lugar de trânsito.

A primeira parte inicia-se com o que poderia ser denominado um fetiche: as meias estampadas de uma prostituta –japonesa, o que também contribui para um efeito exótico– para a qual o narrador não consegue parar de olhar:

A japonesa tinha rosas estampadas nas meias. E eu não conseguia parar de olhar para ela. Alfredão estava concentrado no copo de uísque à sua frente, mas já tinha reparado. Eu olhava a japonesa. Alfredão resmungou qualquer coisa e voltei minha atenção para ele.

–Você é novo neste negócio, mas é bom aprender que o homem não gosta que a gente se distraia com coisas que podem atrapalhar o serviço. (Aquino 117)

Tal fetiche tem uma significação importante na construção do personagem: a atenção que despende nesse símbolo da atração erótica deveria estar voltada para outro objeto, outro corpo esperado no bar, isto é, deveria concentrar-se na chegada do homem que deveria aniquilar e não na prostituta que poderia conduzi-lo para a pequena aniquilação do gozo (*la petite mort*). Do erotismo à violência, revela-se a condição do narrador: trata-se de um aprendiz –como já revela o título do primeiro apartado–, de um sujeito inexperiente na “arte de matar” e que recebe os ensinamentos do parceiro mais velho: “–Escuta aqui, rapaz, para de bancar o cara que sabe das coisas, porque você ainda não deixou de ser um aprendiz” (Aquino 124).

Concentração e paciência: essas são as duas características que o professor tenta transmitir ao aprendiz, “virtudes” necessárias a um pistoleiro e fundamentais para sua proteção: “Alfredão disse que a paciência era uma grande virtude naquele negócio. E que, com o tempo, eu ia acabar compreendendo isso. Se não me fodesse antes” (Aquino 117-8).⁵ Entretanto, é o novato –substituto de outro matador, Múcio– quem narra; é seu ponto de vista que organiza os fatos nesse bar onde lhes cabe esperar pacientemente a vítima da tocaia que estão preparando, alguém que traiu a confiança do chefe dos matadores, o Turco.

O bar está na fronteira (espaço de contradições, ambiguidades, descontinuidades) e se configura como um território de contato com o ilícito, em que convivem prostitutas e matadores. A transitoriedade que marca o espaço marca também a existência dos personagens. A fronteira metaforiza a experiência do aprendiz: um sujeito em trânsito entre a condição de novato e a ascensão na carreira. Além disso, o espaço limítrofe atua como um marco de escolhas morais, acentuando também a ideia de vulnerabilidade, já que matar ou morrer é uma fronteira fácil de atravessar: “Afinal de contas, como dizia Alfredão, havia duas coisas fáceis de fazer na região. Uma era cruzar a fronteira. A outra era arrumar inimigos” (129).

Toda a primeira parte se passa no bar e as cenas criam a ambientação do *bas-fond* pelo qual circulam pistoleiros e prostitutas: mulheres procurando seus clientes nas mesas do bar, a bebida ruim servida a eles, os tipos caracterizados pelo aprendiz como pitorescos (a japonesa, a índia, o homem baixo, o manco, a mulher gorda de amarelo, o ruivo, a loira com calça de couro, a baixinha nordestina, a loira de minissaia, o balconista boliviano), que contribuem para a composição de um cenário híbrido: sujeitos muito diferentes nesse local de trânsito.

Emulando uma das características da literatura criminal, o conto apresenta inicialmente um motivo de suspense, algo que deve aguçar a curiosidade do leitor: o sucesso ou o fracasso na execução do crime que está sendo planejado pelo aprendiz e seu companheiro mais velho. No entanto, a narrativa se duplica, conforme sugere Ricardo Piglia a respeito da própria constituição do gênero conto: esse tipo de narrativa tem um caráter duplo, isto é, sempre conta duas histórias, de modo que a maestria do escritor consiste em cifrar no interior da história 1 a história 2. Além do desdobramento da tocaia que ocorre no bar, o leitor é conduzido para uma segunda história, aquela que

aconteceu no hotel e que, de alguma forma, explica a condição de aprendiz do narrador da primeira e da terceira partes.

Nesta narrativa de Aquino, há, portanto, uma primeira camada: a tocaia a alguém que traiu Turco, o patrão. Mas se urde outra trama. Aparentemente, se narra apenas a emboscada no bar. Porém, os papéis se invertem e Alfredão passa a ser a vítima. Em meio a essa inversão, será aos poucos revelada a segunda história, a que se passa no quarto de hotel. Ambas se constituem em torno do binômio lealdade/traição: a traição de Múcio ao patrão envolvendo-se com sua esposa; a lealdade do aprendiz ao patrão, seguindo sua esposa e denunciando Múcio; a traição de Alfredão ao companheiro, morto em nome do respeito à hierarquia.

A modulação é a da literatura *noir*: existe crime, enigma a ser solucionado. No entanto, não há punição para os culpados, dado que se trata de um assassinato, de um acerto de contas entre os próprios sujeitos delinquentes. Há uma troca, uma ciranda de lugares: a vítima é, no fim das contas, Alfredão, de modo que a formação do novato é também o aprendizado diante da morte: o futuro que o espera na profissão. Embora narrada apenas como um ato displicente, a distração do aprendiz com a japonesa no bar destaca um traço importante do pistoleiro em sua profissão. O desvio da atenção do novato –da vítima da tocaia para o apelo erótico da prostituta– é motivo para uma reprimenda de Alfredão:

–O que a gente não pode é se distrair. Ele [o homem que aguardam no bar] é um cara muito perigoso. E muito inteligente também. Se não fosse, nunca teria feito o que fez –disse Alfredão, olhando para mim. –Não dá para facilitar com ele: qualquer bobagem e a gente está perdido. (118, ênfase minha)

Ironicamente, será uma distração também que levará o pistoleiro mais experiente, Alfredão, à aniquilação, que pode ocorrer quando menos se espera. O companheiro de trabalho do aprendiz não identifica nos homens que chegam ao bar uma potencial ameaça e acaba assassinado pouco tempo depois:

O garçom colocou outro uísque na frente do Alfredão. Nesse momento a porta se abriu e *ele ficou alerta*: entraram

dois sujeitos. Um forte, de macacão; o outro era ruivo, barbudo. Ambos riam e mexeram com uma das meninas que estava parada na entrada. Tinham jeito de motoristas de caminhão. *Alfredão relaxou.* (119, ênfase minha)

Esse mesmo envolvimento erótico com uma mulher será decisivo para a segunda história, a que se passa no quarto de hotel. Seguindo o mesmo raciocínio, é a distração, o envolvimento de Múcio com a esposa do patrão, que o leva à ruína. Para Alfredão, Múcio havia “vacilado”, falta imperdoável e que põe em risco a vida do matador. Se o conto reforça, o tempo todo, a necessidade de estar atento, de estar alerta para as ameaças à própria existência, condição fundamental para o bom desempenho do “ofício”, o leitor também tem de estar atento aos indícios, aos detalhes, porque, neste caso, ele deve procurar as pistas para desvendar o crime e a segunda história oculta pela primeira: as razões que levaram à morte de Múcio no quarto de hotel, tema da conversa entre Alfredão e o aprendiz na mesa do bar.

À primeira vista, o narrador parece não conhecer as reais circunstâncias da morte de Múcio, pois afirma, na primeira parte, que a morte do pistoleiro era um enigma: “No passado, ele sempre havia trabalhado em parceria como Múcio. Até que o acertaram no Blue Star, num lance que a gente nunca conseguiu entender direito” (119). Contudo, uma segunda leitura indica que havia, desde o início, uma tentativa de confrontar Alfredão, de colocá-lo diante de sua responsabilidade pela morte do parceiro a quem era tão apegado. Isso porque o final da terceira parte do conto desvenda o mistério e mostra que o narrador conhecia a razão da morte de Múcio e, possivelmente, a identidade do executante do crime: “Fui para casa pensando nisso. E tentando imaginar como Alfredão teria reagido se soubesse que meu último trabalho, antes de ser promovido a seu parceiro, fora espionar com quem a mulher do Turco andava se encontrando” (119).

O narrador é um aprendiz na arte de matar, mas sabe conduzir o suspense, manter o leitor atento. O desfecho não é surpreendente, mas chama a atenção para a lógica que rege a pistolagem: o algoz de hoje pode ser a vítima de amanhã. Nesse sentido, o efeito final do texto é dissociativo, perturbador, dado que gera uma série de interrogações: o que acontecerá com o aprendiz? Terá o mesmo fim que Alfredão e Múcio? Seguirá na pistolagem? Por que alguém opta pelo assassinato como forma de “ganhar a vida”?

DUPLICAÇÃO DA PERSPECTIVA

Um dado importante para a análise do conto é notar que a duplicação da história (ou seja, a oscilação entre o que se passa no bar durante a tocaia de Alfredão e do aprendiz e aquilo que ocorreu no quarto de hotel com Múcio) gera, formalmente, uma duplicação do ponto de vista: a passagem de narrador-protagonista a narrador em terceira pessoa. Há, ademais, uma multiplicação de temporalidades, já que o conto alterna entre a ação do presente e a rememoração do passado. Essa multiplicidade de tempos tem, por sua vez, tratamentos estilísticos distintos: o presente é narrado em flashes rápidos, com a predominância de diálogos e de sintaxe coordenativa, ao passo que o passado, por implicar uma fabulação, como se verá adiante, tem uma dicção mais literária, períodos mais longos, construções subordinadas, investimento em mais figuras de linguagem (metáforas, comparações, metonímias).

No entanto, se a princípio a fragmentação parece reforçar a falta de relação entre as partes narradas, entre o que ocorre no bar e o que ocorre no quarto de hotel, as revelações do narrador estabelecem, ao final, uma relação de causalidade entre as partes, reconstrói-se uma lógica que explica a morte de Múcio como consequência de uma descoberta do aprendiz, assim como o envolvimento de Alfredão. O que, a princípio, estava separado, inclusive formalmente –seja pela partição do conto em quatro partes, seja pela mudança do ponto de vista–, tem uma relação estreita, de modo que a narrativa pode ser interpretada como a tentativa de construção de sentido. E na relação com o gênero literário escolhido, o *noir*, o suspense é mantido justamente enquanto não se revela a relação existente entre as duas histórias do conto.

A primeira e a terceira parte são narradas em primeira pessoa. A segunda e a quarta, por um narrador onisciente, pois contam a história de Múcio. Há um corte –variação da distância estética, diria Theodor Adorno⁶– que rompe a continuidade da narrativa. Há um salto no espaço-tempo, pois se passa da cena do bar a uma situação anterior –a cena do hotel onde Múcio espera a amante. A segunda seção tem a estrutura inicial paralela à primeira: transita entre o erotismo e a violência. A voz narrativa se detém na descrição de uma mulher cujos cabelos são comparados à paisagem. O Blue Star, nome do hotel mencionado na seção anterior, revela-se como o espaço onde está Múcio à espera da amante. À espera também da morte, pois o pistoleiro sabe que sua vida está jurada.⁷ A excitação sexual é substituída pelo temor. Novamente, erotismo e violência colocados lado a lado:

Aquela mesma cena já *o havia excitado antes*, quando, numa espécie de *aflição*, ele antevia o momento de tocar o corpo branco e magro da mulher. E, *impaciente*, chegava a andar pelo quarto para preencher os minutos que ela levaria até estacionar o carro, subir as escadas de madeira desbotada e bater à porta. Agora, o carro azul deslizando lento na chuva só o deixava *apreensivo* . . . Múcio abriu um botão da camisa e tocou o peito molhado de suor. Estava preocupado e era capaz até de sentir *o cheiro de seu medo*. Em breve seria um homem morto. (126, ênfase minha)

A experiência adquirida com os ensinamentos de outro matador lhe indica que não tem muito tempo. Há uma linhagem de matadores à qual Múcio se filia: seu mestre é Zé Emídio, homem do quilate de outros de Santa Rita, terra natal de Múcio, como Duão, João Paraíba, Honorino, etc. A pistolagem se configura, desse modo, como um “saber” transmitido de geração a geração, ofício de “tradição”, que depende de um ensinamento oral, da escuta das narrativas dos homens mais experientes.⁸ Nesse sentido, também o aprendiz relata sua formação, os homens “lendários” com os quais se deparou: Alfredão e Múcio.

Os seguintes quatro parágrafos da segunda parte (“Múcio”) caracterizam-se pelo paralelismo, a repetição de uma oração condicional, seguida de uma formulação hipotética sobre o ato da escritura por parte do narrador:

Se tivesse de descrever a paisagem, ele diria que as árvores pareciam tristes na chuva e que a vegetação tinha a mesma cor castanha dos cabelos da mulher – a diferença é que ela os pintava a cada quinze dias

Se estivesse escrevendo um livro de memórias, Múcio com certeza iria lembrar-se da infância miserável em Santa Rita e do homem que o ensinou a ganhar a vida como matador

Se mantivesse um diário, Múcio fatalmente teria registrado sua partida de Santa Rita

Se o pai não fosse analfabeto, Múcio poderia escrever-lhe uma carta contando como ia a vida. Poderia, quem

sabe, até dar detalhes de como viera parar ali na fronteira, recordando o dia em que estava fazendo hora num boteco de estrada e conheceu Alfredão, isso mais de dez anos antes . . . (Aquino 126-129, ênfase minha)

Observa-se aqui a mudança de ponto de vista e, como o narrador-personagem do primeiro trecho do conto não pode ter acesso ao que pensa Múcio, a segunda seção é narrada em terceira pessoa. Contudo, a visão do narrador se cola aos hipotéticos pensamentos de Múcio. A sintaxe é mais elaborada quando o foco narrativo muda e assume um ângulo de visão onisciente: porque aí se supõe a fabulação, a ficcionalização da história de vida de Múcio, recriando sua subjetividade, seu medo, sua ansiedade, sua vulnerabilidade, metaforizadas pela nudez:

Nu, ele em nada lembrava um dos matadores de aluguel que seu marido, o Turco, mantinha sob contrato . . .
(131, ênfase minha)

A mulher já havia saído, *mas Múcio permanecia deitado na penumbra, ainda nu*, atento ao ruído que vinha dos outros quartos e à luz colorida do letreiro que atravessava as cortinas. Quando a porta foi aberta e o homem entrou, ele hesitou entre alcançar a arma sobre o criado-mudo ou se cobrir. Ao reconhecer Alfredão, optou por puxar o lençol. Trabalhavam junto há mais de dez anos, *mas Múcio não tinha na memória alguma ocasião em que tivesse ficado nu diante do parceiro* –e por isso sorriu meio sem jeito.
(137, ênfase minha)

Um narrador em terceira pessoa recria a trajetória de Múcio como matador e faz elucubrações a respeito de como o pistoleiro narraria suas memórias se tivesse essa oportunidade. No entanto, essa ação é impossível: ele está morto, ele “vacilou”, “se distraiu” e foi assassinado, portanto não pode contar. Quem assume essa função é outro narrador. Por essa razão, a composição do texto se fundamenta no emprego de orações condicionais: “Se tivesse de descrever a paisagem”, “Se estivesse escrevendo um livro de memórias”, “Se mantivesse um diário” (Aquino 127-8).

A estrutura condicional também contribui para a variação da distância estética: embora se trate de uma narração em terceira pessoa, o

ângulo de visão se cola à possível perspectiva a partir da qual contaria um narrador em primeira pessoa: que tipo de apreciação da paisagem faria, que episódios de sua infância selecionaria, ou seja, o que sua memória ativaria como significativo. Na segunda parte, outro desdobramento temporal: a narrativa alterna entre o encontro dos amantes no quarto do hotel e a reconstituição da trajetória de Múcio como pistoleiro; entre sua iniciação na arte de matar e seu caminho para a aniquilação.

Interessante notar que todas as formulações da segunda parte evocam a escrita: o narrador em terceira pessoa relata aquilo que Múcio poderia anotar em uma descrição de sua visão da janela de hotel, em um livro de memórias ou um diário de sua infância e de sua formação como pistoleiro, em uma carta ao pai. Destaca-se, portanto, a necessidade de narrar, de contar sua história, possibilidade vedada a Múcio pela morte, mas também, talvez, por sua própria condição de matador.

Todas as formas mencionadas acima constituem, além disso, um tipo de escrita íntima, autobiográfica (o livro de memórias, o diário, a epístola): aquilo que se apresenta como condicional na experiência vivida de certa forma se concretiza/ realiza por meio da escritura, da narração de um processo de formação, que também é vivido pelo aprendiz, que se nutre das histórias ouvidas a respeito do lendário Múcio. Essas suposições do narrador em terceira pessoa são alternadas com a descrição da cena erótica: narra-se a entrada de Múcio na pistolagem e, na sequência, seu envolvimento sexual com a esposa do patrão, ou seja, o motivo que o levará à morte. Construção que obedece à mesma estrutura da primeira parte, em que o aprendiz oscila entre a atenção que deve dedicar à tocaia e ao apelo irresistível da prostituta.

É possível afirmar que as especulações do narrador da segunda e quarta partes do conto constituem uma quebra da ilusão, do efeito de real. O “eu” que fala não é um sujeito íntegro, há uma duplicação da voz narrativa, uma quebra de continuidade, que torna dois espaços de trânsito contíguos: o bar em que se encontra o aprendiz com Alfredo e o hotel rememorado pelo narrador. Passa-se de um espaço a outro, espaços onde se dão ações extremas, assassinato e sexo, violência e erotismo. Passa-se também de um gesto narrativo a o outro: o alçamento da voz do aprendiz (ele, sim, pode narrar suas memórias e sua formação) e a expressão do que escreveria Múcio se sua vida não lhe tivesse sido tirada.

Se é possível uma aproximação do matador com um antecedente literário, o jagunço, outra analogia pode ser feita entre o sertão e o território fronteiriço, ambos distantes dos centros urbanos, com outras lógicas a determinarem as regras de convívio. Além disso, é interessante aproximar também a função do narrador do conto de Aquino com aquela do jagunço letrado, de Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*. Em análise do romance, Bolle centra-se justamente na função do jagunço letrado como narrador:

O fato de o narrador ser ele próprio um jagunço, um “jagunço letrado”, não só proporciona uma visão de dentro do mundo do crime, como também expõe detalhadamente o funcionamento da instituição da jagunçagem através de uma encenação da retórica dos chefes e de seus subalternos. Por meio de uma poética astuciosa, crítica e auto-reflexiva, o romancista revela como a violência institucionalizada articula seu discurso. (141)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tal como propõe Ginzburg a propósito do conto “Inventário” de Aquino, a “necessidade estética está integrada a um imperativo –atribuir sentido a uma vida descartável, ou rotineira, com o horizonte do enterro ou do suicídio” (294). Da mesma forma, a narrativa em “Matadores” parece estar ligada à necessidade de expressar essa negatividade constitutiva do sujeito, do aprendiz de assassino. Narram-se a formação e o declínio de um matador, sua “epopeia negativa”, em que questões como lealdade e profissionalismo estão em jogo.

Há duas vozes narrativas: a do pistoleiro aprendiz, em plena ascensão em sua carreira, e uma terceira pessoa que emula o que teria dito o matador Múcio caso fosse ele o narrador de sua própria trajetória. Contudo, ele está morto, e seu fim diz muito da condição de matador: aquele que inflige crueldade, mas cuja vida também está sempre por um fio.

Não se discutem a função, a legitimidade ou as razões que levaram os personagens ao crime, o que contribui para a atmosfera *noir* do conto. Não há nenhuma tentativa de interpretá-la, justificá-la ou acusá-la. Essa tarefa cabe ao leitor. Permanecem a inquietação e o estranhamento: o que impele os personagens ao assassinato? Não há resposta. Somente se narra o que está dado: a morte de Múcio e

a formação do aprendiz, isto é, a lógica substitutiva que impera na pistolagem: o algoz de hoje pode ser a vítima de amanhã. De certa forma, a história de Múcio é também a história do aprendiz. Há algo de repetível na trajetória dos matadores. Por essa razão, a segunda parte do conto apresenta a vida como hipótese: se há uma restrição com relação à experiência concreta, só resta a possibilidade de fabular, de apresentar ficções do eu, todas elas calcadas no poder afirmativo da escrita íntima.

Mudando o ponto de vista, muda toda a significação do que está escrito: ao permitir que o leitor tenha acesso ao que ocorreu com Múcio, toda a primeira parte do conto é ressignificada e o diálogo do aprendiz com Alfredão pode ser lido em clave irônica: é o delito o articulador das relações entre os personagens e o articulador textual, como sugere Ludmer. O aprendiz ascende na carreira porque denuncia ao patrão a traição da esposa, Alfredão tem de provar sua lealdade a seu superior eliminando Múcio. Os três cometem um erro fatal: Múcio se envolve com a mulher errada, Alfredão não percebe no bar os indícios de uma emboscada, o novato se distrai com a prostituta japonesa e não ajuda o companheiro mais velho a escapar do perigo.

No respeito à lei do crime (lealdade ao patrão, concentração no objetivo profissional) pode ser encontrada a resposta para a violência e, ao mesmo tempo, para a vulnerabilidade dos três pistoleiros. Em seu processo de aprendizado, o novato pode perceber que mesmo os mais experientes como Alfredão podem se enganar e se submeter ao risco, mesmo os mais destemidos dos matadores como Múcio podem se render à sedução feminina. Para reconstituir esse processo, o leitor precisa, portanto, voltar ao texto e não “se distrair”.

Notas

1. Publicado inicialmente no volume *Miss Danúbio* (1994) e reapresentado em *Famílias terrivelmente felizes* (2003), de cuja edição foram extraídas todas as citações presentes neste trabalho.

2. Entre eles, destacam-se os volumes de contos *As fomes de setembro* (1991), *Miss Danúbio* (1994), *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999), *Faroestes* (2001) e *Famílias terrivelmente felizes* (2003), os romances *O invasor* (2002), *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), além dos roteiros de alguns filmes, como *Os*

matadores (1997), *Ação entre amigos* (1998), *O invasor* (2002) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2011).

3. Como indica uma literatura do cangaço, representada, por exemplo, por *O cabeleira* de Franklin Távora, e da jagunçagem, tal como se constitui em *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. Para mais informações a respeito, cf. Cândido.

4. Nota do editor: “Matadores” de Marçal Aquino não foi suficientemente estudado até agora. Há apenas três textos críticos sobre este conto: o breve artigo de Rodrigues que tenta mostrar como a estética acre aparece no conto e no filme “Os matadores”, e algumas páginas nas dissertações de Mestrado de Meneses e Mendes sobre a violência em diferentes contos do autor. Meneses analisa como Aquino “retrata a violência extrema de um submundo marginal” (40-4), e o papel da mulher no conto (80-1). Recentemente, Mendes interpretou “Matadores” como um conto de fronteira em que a violência transita “pelos espaços geográficos centro-periferia” (116-9), “nas esferas exterior-interior das personagens” (119-124) e também pelas fronteiras de gênero (133-4).

5. Características encontradas também em testemunhos colhidos por sociólogos. Como afirma Barreira, o perfil do pistoleiro é definido, em geral, por seu caráter enigmático, por sua calma e por suas poucas palavras, já que não convém chamar muito a atenção dos demais: “A organização orienta como deve ser o comportamento de seus participantes, principalmente em locais públicos: ser discreto para não chamar muita atenção; saber beber para não perder o controle; e não andar fazendo demonstração de armas, são os pontos principais” (61).

6. “Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (Adorno 61).

7. A resignação de Múcio –assim como o próprio título do conto e a temática– diante da morte iminente faz lembrar a de Ole Anderson no conto “Os assassinos”, de Hemingway: os diálogos secos; os mesmos cenários, o bar e o quarto de hotel; a mesma certeza a respeito da aniquilação.

8. Aprendizado que fica patente quando Múcio repete o mesmo ritual que seu mestre Zé Emídio: corta o dedo de uma das vítimas como prova a ser entregue ao mandante do crime.

Obras citadas

Adorno, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. Impresso.

- Aquino, Marçal. “Matadores”. *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Impresso.
- Barreira, César. “Pistoleiro ou vingador: construção de trajetórias”. *Sociologias* 4.8 (2002): 52-83. Web. 5 jan. 2014.
- Bolle, Willi. “O Brasil jagunço: retórica e poética”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 44 (2007): 141-158. Impresso.
- Cândido, Antônio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004. Impresso.
- Ginzburg, Jaime. “O conto contemporâneo: Marçal Aquino, Bernardo Carvalho e Beatriz Bracher”. *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre literatura brasileira*. Ed. Gínia Maria Gomes. Porto Alegre: Libretos, 2012. 285-296. Impresso.
- Guimarães Rosa, João. 1956. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Impresso.
- Jeha, Julio. “Ética e estética do crime: ficção de detetive, hard-boiled e noir”. *Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Ed. Benito Martinez Rodriguez. 18-22 julho 2011, Curitiba-Paraná. Curitiba: ABRALIC, 2011. Web. 5 jan. 2014.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999. Impresso.
- Mendes, Fábio Marques. “A linguagem da violência nos contos de *Famílias terrivelmente felizes* de Marçal Aquino”. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2014. Web.
- Meneses, Maria de Lurdes dos Santos Rodrigues. “Violência social e familiar nos contos de Marçal Aquino”. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro, 2011. Web.
- Piglia, Ricardo. “Nuevas tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas, 1999. Impresso.
- Rodrigues, Juliano. “A morte e a acre impuridade: revisitando a estética acre em “Os Matadores””. *Translatio* 6 (2013): 51-61. Web.
- Távora, Franklin. *O cabeleira*. São Paulo: Martin Claret, 2003. Impresso.