

Armados e perigosos: representações de masculinidade em *Os Matadores*, de Beto Brant

Paulo Roberto Ferreira de CAMARGO¹

Resumo

A proposta deste artigo é discutir a crise de masculinidade vivenciada pelos protagonistas de *Os Matadores* (Beto Brant, 1998), filme baseado em um conto do escritor Marçal Aquino, um dos autores do roteiro do longa-metragem. Sob a luz da Teoria Queer, será discutido e problematizado um aspecto fundamental na produção cinematográfica do cineasta paulista: a complexa representação de tipos de masculinidade, materializados nas performances de gênero dos protagonistas, matadores de aluguel que estão imersos em tramas de disputa de poder, vingança e violência, digladiando-se em evidente contexto de hiper-heterossexualidade.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Beto Brant. Masculinidade. Performances de gênero. Teoria Queer.

Introdução

O presente artigo tem como objetivo analisar e problematizar um aspecto que me parece fundamental na produção cinematográfica do cineasta paulista Beto Brant, construída em parceria com o roteirista e escritor Marçal Aquino, autor dos argumentos de muitas das histórias filmadas pelo diretor: a complexa representação de tipos de masculinidade personificados pelos protagonistas de seus longas-metragens.

Para tanto, tomo como exemplo o filme *Os Matadores* (1998). A discussão das manifestações de masculinidade e de performance de gênero de personagens centrais do longa-metragem será feita a partir da Teoria Queer, segundo a qual, assinala STAM (STAM, 2000. 289), a orientação sexual e a identidade sexual ou de gênero são resultantes de uma construção social, portanto não existem papéis sexuais essencial ou biologicamente inscritos na natureza humana. Antes, há formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais.

Creio que os protagonistas masculinos de *Os Matadores*, à semelhança dos de outros filmes de Brant roteirizados por Aquino, como *O Invasor* (2001), estão imersos em tramas de disputa de poder, violência e crime, digladiando-se em evidente contexto de “hiper-heterossexualidade”.

¹ Professor do curso de Jornalismo das Faculdades Integradas do Brasil – Unibrasil. Doutorando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Mestre em História e Estéticas do Audiovisual pela Universidade de Miami.

Partindo do conceito de gênero cunhado por BUTLER em *Gender Trouble* (1990), a forma como o sujeito – seja ele homem ou mulher – se apresenta ao mundo é performática. Resulta de um processo de acúmulo e somatória de influências socioculturais, em um encadeamento do que ela chama de “imitações”, dentro do qual não há um original.

O longa-metragem *Os Matadores*, de Beto Brant, é exemplar no que diz respeito à parceria do diretor com Aquino. Baseado em um conto do autor paulista, natural da cidade de Bauru, o filme se desenrola, em grande parte, na região de fronteira entre o estado do Mato Grosso, no Centro-Oeste brasileiro, e o Paraguai. Trata-se de uma área onde a criminalidade é intensa, seja sob a forma do tráfico de drogas, do contrabando ou do tráfico de veículos furtados.

Em um bar de beira de beira de estrada, frequentado por tipos comuns na região, como caminhoneiros e prostitutas, um homem está para ser eliminado, sob a encomenda de um rico fazendeiro local, identificado apenas como “o Chefe”, personagem interpretado por Adriano Stuart. Enquanto aguardam a chegada da vítima, cujo nome jamais é pronunciado, dois matadores, o jovem carioca Toninho (Murilo Benício) e o bem mais velho e experiente Alfredão (Wolney de Assis), falam sobre a morte misteriosa de Múcio (Chico Diaz), o pistoleiro mais competente da região. O tom com que os dois pistoleiros conversam sobre o matador morto é de evidente admiração. Referem-se a ele como um autêntico representante da elite da linhagem de profissionais à qual julgam pertencer. Um modelo a ser seguido, enfim.

A espera desses dois personagens pelo homem que vão matar serve como uma espécie de coluna vertebral do roteiro de Marçal Aquino (coassinado por Brant, Fernando Bonassi e Victor Navas), que, na medida na qual o diálogo entre Toninho e Alfredão se desenvolve, também abre espaço para flashbacks. Essas cenas e sequências de um passado não muito distante, mas também pouco determinado, são fundamentais no entendimento do processo que trouxe os dois personagens até o momento no qual se encontram, sentados lado a lado no bar.

Percebe-se, ao poucos, na medida em que a narrativa não linear de *Os Matadores* evolui, que o assassinato de Múcio, até o momento aparentemente não solucionado, é determinante no desenrolar dos acontecimentos que irão conduzir ao surpreendente desfecho da história.

O objetivo deste artigo, no entanto, não é apenas discutir a trama de *Os Matadores* propriamente dita, mas como esses três personagens – Toninho, Alfredão e Múcio –, que se irmanam nesse mesmo ofício, representam diferentes exemplos de performances masculinas. Embora dialoguem entre si, encontrando características em comum, essas representações de

masculinidade também se distinguem e se contrastam. São apresentadas pela narrativa e pelo enunciado do filme de formas distintas.

Portanto, julgo pertinente e relevante uma análise mais aprofundada desses homens fora-da-lei, com foco no aspecto das crises de suas masculinidades. O uso do plural, aqui, não é acidental.

Personagens

À primeira vista, Toninho, Múcio e o Alfredão podem parecer muito semelhantes, uma vez que estão imersos em um mesmo universo de violência e crime, regido por códigos muito próprios, inclusive éticos. Mas, sob a lente dos Estudos de Gênero, mais especificamente da Teoria Queer, os três personagens ganham individualidade e acabam por se distinguir uns dos outros.

Cada um desses matadores, uma vez discutidos do ponto de vista da performance de gênero, que engloba desde a linguagem corporal até atitudes, revela-se único, comprovando que a masculinidade pode adquirir diversas faces e é construída por meio de um processo muito mais complexo do que aparenta. Não é inata, mas consequência de um jogo de influências sociocultural que se dá no campo do fazer. E, por isso, tem caráter performático.

O aprendiz

Toninho, o mais jovem e inexperiente dos três personagens, é o primeiro apresentado pelo filme. Logo na cena de abertura de *Os Matadores*, o vemos no Rio de Janeiro, furtando um carro, veículo que o levará ao Mato Grosso, onde vai descobrir o que julga ser sua verdadeira vocação: tornar-se um assassino profissional.

É evidente, por conta da atuação menos naturalista e marcada por tiques e maneirismos de Murilo Benício, que Toninho, mais do que ser, de fato, um *bad boy*, anseia ser visto como um bandido. Sua performance, ainda que resultado inconsciente de uma história de vida, é também um esforço premeditado de construção de uma imagem. Mais do que isso: de uma identidade. Cheio de “marra” – gíria utilizada, no âmbito da masculinidade, para denominar uma atitude que mistura autoconfiança a vaidade e arrogância –, Toninho se dá ao olhar do espectador como um homem de seus 20 e poucos anos que anseia ser levado a sério. Quer firmar identidade masculina, caracterizada pelo modo sensual e malandro como caminha, pela fala de sotaque carioca intenso e marcada por gírias e regionalismos.

Percebe-se, entretanto, que Toninho não se sente tão à vontade no papel de tenta desempenhar quanto aparenta.. É um menino que se finge de homem, o que reforça a idéia de que esteja representando um papel. E esse homem que ele se esforça tanto para ser também parece interpretar um personagem: o do bandido. Esse conjunto complexo de anseios e atitudes são chave no estabelecimento da identidade masculina de Toninho. Para BUTLER, o caráter performático de gênero de um indivíduo não é consequência de quem ele é. Pelo contrário, são essas ações e comportamentos que definem o homem que ele é.

Neste sentido, gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos que flutuam livremente, uma vez que já vimos que o efeito concreto do gênero tem caráter performático e compelido pelas normas reguladoras que tenham coerência com esse gênero. (...), o gênero prova ser da ordem da performance – quer dizer, ao constituir a identidade que pretende assumir, gênero, nesse sentido, é sempre um fazer, porém não um fazer referente a um sujeito que exista antes da ação, do ato em si. (..) Não há identidade de gênero por trás de expressões de gênero; a identidade é performaticamente constituída justamente pelas “expressões” que supostamente seriam seus resultados. (BUTLER, 1990, p.34)

Primeiro, ao chegar ao Mato Grosso e entregar o carro que furtou ao atravessador, Toninho negocia o preço. Ele se recusa a aceitar um valor menor do que o combinado, em decorrência do mau estado em se encontra o veículo. Essa negociação se dá por meio da insistência por parte do personagem, que lança mão de uma certa “manha”, o que o aproxima de uma postura de certa forma pueril, apesar da ambições do personagem de se tornar um marginal de primeira classe. Ele não se impõe, mas busca, como uma criança contrariada, chegar a seu objetivo batendo o pé, insistindo.

O contraste entre a inexperiência de Toninho e a “cancha” de Alfredão, sobre quem falarei mais tarde, é evidente. Enquanto que, no tempo presente da narrativa do filme, eles aguardam a chegada da suposta vítima do assassinato que irão cometer juntos – na verdade, foi encomendado a Toninho a morte do Alfredão –, a instabilidade da performance do mais jovem dá sinais em diversos momentos.

Em um desses momentos, Alfredão questiona o porquê de Toninho usar brinco, que no entender do experiente pistoleiro, é indício de uma masculinidade ambígua. O veterano chega a afirmar que jamais permitiria que um homem que usa brinco namorasse uma de suas filhas, por julgar que o uso do adereço o torna menos confiável. Alfredão, contudo, não está falando da falta de atributos morais, mas de uma masculinidade suspeita, que não merece sua confiança. Também

quando Toninho e Alfredão dialogam a respeito da melhor forma de usar uma arma de fogo para matar um homem, fica claro o quanto Toninho não domina o ofício ao qual se propõe a dedicar.

Todavia, o momento mais emblemático desse desconforto de Toninho com sua condição de aprendiz assassino – vale lembrar aqui que o personagem não comete um homicídio sequer durante todo o filme – ocorre quando ele vai ao banheiro e, trancado em um dos vestíbulos, diante de uma basculante e tendo como única testemunha uma vaso sanitário sujo, ele ensaia o uso da pistola que carrega.

No que parece ser uma citação explícita da cena em que Travis Bickle (Robert De Niro), o motorista de táxi protagonista de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) ensaia como vai empunhar a arma com a qual pretende matar um senador candidato à Presidência dos Estados Unidos (**imagem 1**), Toninho é visto em um plano contra-plongé, empunhando seu revólver de várias formas, fazendo caras e bocas, numa performance de traços teatralizados. Percebe-se que ele deseja ardentemente ser levado a sério, mas tanto sua inexperiência, desconforto e inabilidade se tornam evidentes ao espectador, a quem é dada uma visão privilegiada de voyeur diante de um momento tão íntimo do personagem.

O diretor Beto Brant, em depoimento a respeito desse momento de *Os Matadores*, revela detalhes da preparação do ator Murilo Benício para a cena, que corroboram a ideia de performance. Conforme NAGIB:

A indicação do roteiro para esta cena é que o sujeito entra no banheiro para tomar coragem para enfrentar o bandido que vai chegar. Ela foi pensada como um tempo que ele passa no banheiro. Algo interessante que aconteceu foi que Murilo, na preparação para filmar, mexia a cabeça, os ombros, aquecia os músculos. Então, eu disse a ele, você se prepara para enfrentar a cena, agora vai se preparar para enfrentar o Alfredão. E ele fecha cena com o tapa na cara, conseguiu fechar bem uma cena com aquele tapa na cara. (NAGIB, 2002, p.122)

A opção de Brant de incorporar à construção de Toninho gestos praticados pelo ator em seu método de composição do personagem, eu defendo a ideia de que o personagem, a poucos minutos de fazer sua “estréia” como assassino de aluguel, segue procedimentos performáticos da ordem da representação, de imitação (**imagem 2**). Momentos antes, em diálogo com Alfredão, ele hesita e, por fim, mente, quando indagado se já matou alguém. Essa inexperiência, que ele tenta a todo custo disfarçar do companheiro, se evidencia no interior do vestíbulo do banheiro masculino, onde ele

ensaia uma performance que, na vida real, continua inédita em sua vida, conferindo-lhe caráter de simulação.



Figura 1



Figura 2

Múcio, a lenda

Enquanto aguardam o homem que têm a missão de assassinar, Toninho e Alfredão passam bastante tempo falando a respeito de Múcio, o matador paraguaio, antigo companheiro de Alfredão, morto em circunstâncias ainda misteriosas, pelo menos para o espectador. Ele é descrito como uma espécie de lenda do ramo profissional em que atuam. Conforme ALMEIDA,

Alfredão é o velho matador, é um funcionário que busca cumprir seu trabalho da forma mais eficiente possível, para retornar logo a seu papel de pai de família. Múcio é o matador ‘romântico’: frio e eficiente, mas capaz de arriscar-se e agir impetuosamente para executar um ‘serviço’.” (ALMEIDA, 2007, p.397-410)

Interessa-me estabelecer uma comparação entre Múcio e Toninho, para mais tarde discutir o personagem de Alfredão. Parece-me que o jovem aspirante a matador de aluguel interpretado por Murilo Benício, hesitante e instável, enxerga não em Alfredão, um “funcionário” que age de forma quase burocrática, mas em Múcio, um exemplo a ser seguido, justamente por conta dessa “aura romântica” que cerca o personagem interpretado por Chico Diaz.

A começar pelo fato de que, embora Toninho tenha visto Múcio brevemente, enquanto seguia Helena, a esposa adúltera (Maria Padilha) do Chefe, grande parte da imagem que o jovem guarda do assassino é consequência dos relatos, das histórias que ouviu, sobretudo de Alfredão, a respeito do paraguaio.

A trajetória de Múcio, ou melhor, o que sabemos a respeito do personagem, é, em grande parte, mediado pelo relato de Alfredão a Toninho. Portanto, ele pode ser, em grande parte, narrado e, portanto, furto de uma construção imaginada pelo seu experiente ex-companheiro, enquanto ele e Toninho aguardam no bar pelo homem que supostamente vão assassinar. E, apesar de Alfredão ter assassinado Múcio a mando do Chefe, quando o fazendeiro descobre que o pistoleiro está tendo um caso com sua mulher, o velho matador não esconde sua admiração pelo matador, que nele parece enxergar uma virilidade que não mais possui..

Múcio, como já foi afirmado anteriormente neste artigo, é o modelo de matador – e de masculinidade – que Toninho deseja seguir: viril, seguro, eficiente, mas, sedutor, ao contrário de Alfredão, que se autodescreve como um “homem de família”.

O filme estabelece, a meu ver intencionalmente, um paralelo entre as performances masculinas de Toninho e Múcio. Uma das sequências mais significativas para a compreensão de

quem é o assassino paraguaio, Brant e Aquino estabelecem um interessante diálogo entre essas cenas e aquela na qual Toninho ensaia sua estréia como matador no banheiro do bar, posterior tanto cronologicamente quanto dentro da narrativa de *Os Matadores*.

Múcio é apresentado a bordo de um carro, uma Brasília verde dirigida por Duão (Stênio Garcia), que – presume-se pelo diálogo entabulado entre os dois – contratou o matador para que cometa um assassinato, que está prestes a ocorrer. Seguem por uma estrada de terra até que o Duão deixa Múcio em um ponto de ônibus, onde o assassino se senta, à espera de sua vítima, que deve desembarcar de um ônibus que está por chegar a qualquer momento.

Embora tenha sido descrito como um perito, um matador profissional, na conversa entre Alfredão e Toninho, Múcio está tenso. A ansiedade que o acomete é óbvia. Ele está inquieto, mexe ansioso com as pernas e, a exemplo de Toninho na cena do banheiro, o paraguaio ensaia, sentado sobre um banco instalado no ponto de ônibus. Da expressão facial à forma como irá abordar a vítima, sacar a arma e fazer os disparos – cada passo do crime a ser cometido está sendo revisto, checado. Mais uma vez reafirma-se o caráter performático da identidade de matador de aluguel, tema central do longa-metragem de Beto Brant.

O que se vê, em plano médio, é a preparação de uma performance que me parece construída tanto a partir das experiências prévias de Múcio como dos lugares-comuns, dos clichês criados, inclusive pelo próprio cinema, em torno do ato de matar à queima-roupa, “a sangue frio” e premeditadamente. Como se seguisse um roteiro pré-estabelecido, o personagem vivido por Chico Diaz faz um ensaio geral, um exercício de autoafirmação próximo a um ritual exótico para a maior parte de nós, e ao qual temos acesso apenas por intermédio da ficção.

Quando o ônibus se aproxima lentamente, para diante do ponto à beira da estrada e sua vítima, cuja foto guarda no bolso, desembarca, Múcio a segue, em direção de um vilarejo à beira da estrada, onde tudo acontece com muita rapidez. O matador faz sua abordagem, pergunta se ele é quem está procurando, saca a arma e, sem permitir ao homem qualquer esboço de reação, dispara contra ele, que cai, supostamente morto, no chão da estrada empoeirada (**imagem 3**). O crime, em si, demora muito menos tempo do que sua preparação, do que a espera pela chegada do defunto encomendado. Esse ensaio, presumo, é mais importante para Brant do que o assassinato em si;



Imagem 3

Paraguaio, Múcio é confundido, em vários momentos do filme, com boliviano. É visto como um latino-americano genérico e, pelo menos na região onde o personagem se encontra, parece mais provável que seja da Bolívia do que do Paraguai. A confusão é sempre recebida por Múcio com hostilidade, como se fosse um insulto. A troca de sua nacionalidade o desestabiliza em sua identidade – e ele dá vastas amostras de orgulho e vaidade tanto em relação a sua origem quanto de sua condição de homem.

Outra sequência-chave no filme é a em que é revelada sua relação com a mulher do Chefe no quarto do hotel onde está hospedado. É evidente a analogia que o roteiro estabelece entre a performance do matador antes de executar vítima e a que antecede o coito. Enquanto espera amante, Múcio, sem camisa, se olha no espelho, simula expressões faciais, se admira de forma narcisista.

É importante assinalar que, em ambas as situações, Múcio manipula sua arma como se fosse uma extensão de seu corpo. O revólver, ao longo de toda sequência do encontro sexual, surge na tela não apenas como uma arma de fogo, mas como um símbolo fálico de poder, um substituto de seu órgão sexual, que ora é utilizado por Múcio ora por Helena;

Matador velho de guerra

Se há entre as performances de gênero de Toninho e Múcio semelhanças, sobretudo em seus momentos mais narcísicos, quando ambos estão sós, a revelar para o olhar do espectador aspectos ao mesmo tempo sedutores e vulneráveis de suas identidades masculinas, o veterano Alfredão, pistoleiro com vasta experiência no gatilho, parece menos preocupado em transformar em espetáculo os procedimentos de seu ofício. Ele não ensaia. Sabe tudo a respeito da arte de matar por dinheiro. Poderia gabar-se dessa habilidade, conquistada ao longo dos anos, mas parece algo entediado, e seus atos, ainda que embotados de perícia, são mecanizados, burocráticos. Mas sempre eficientes.

Pai de família, apresentado pelo filme no ambiente doméstico, cercado pela mulher e as filhas, o que lhe empresta um caráter familiar e ordinário, Alfredão é o contraponto para a inexperiência e hesitação de Toninho, por quem o velho matador demonstra nutrir um misto de desconfiança e desprezo. Percebe, do alto de seu *savoir-faire*, que o jovem marginal, aspirante a assassino de aluguel, não tem o ímpeto, o sangue frio e destreza, tão necessários para alguém que deseja se estabelecer como matador profissional.

Diferentemente do errático Toninho, que ele despreza, e do habilidoso Múcio, que ele mata, mas também admira por nele, de alguma forma, se enxergar em uma versão mais jovem, intensa e sanguínea, Alfredão não é retratado como um homem sexualmente ativo. Fala de mulheres, de sexo, mas sem libido. Tem orgulho de sua condição de pai, esposo e provedor. Tanto que, ao descobrir que Toninho tinha a missão de assassiná-lo, mas falha na “hora H”, como um amante acometido pela impotência no momento da cópula, Alfredão não hesita. Vai, como um tradicional herói de cinema, ao encontro da família, sabendo que está na mira do Chefe que por muitos anos serviu. Deixou de ter utilidade e agora deve ser eliminado. Sabe demais para seu próprio bem.

É significativo que *Os Matadores* seja arrematado pela imagem de Alfredão, a mulher e as filhas deixando, a bordo do carro da família, tudo para trás. Embora estejam abandonando a casa, levam com eles o lar, rumo a um destino incerto. Não deve ter sido a primeira fuga. O personagem do velho pistoleiro, embora passe boa parte da trama com certo ar enfadado, de alguém que não vê a hora de se aposentar, agora ganha virilidade, quando esta se faz necessária em um momento de vida ou morte. Essa reação – em contraste com a hesitação insegura de Toninho e o arrebatamento

por vezes leviano de Múcio – lega a Alfredão o privilégio de sobreviver e, de certa forma, se transformar em uma espécie de figura heróica, por quem torcemos, apesar de seus crimes e pecados.

Considerações finais

Em *Os Matadores*, Beto Brant busca uma visão interna e humanizada de um microcosmo muito particular, habitado por assassinos de aluguel que habitam e transitam pela fronteira entre o Brasil e o Paraguai. Como o foco da narrativa, mais do que na trama propriamente dita, está nos personagens, que colocam a ação em movimento, é essencial à compreensão plena da complexidade do enredo discutir quem são, afinal, esses homens limítrofes, imersos em um clima de hiper-heterossexualidade, que lhe cobra o tempo todo eficiência, coragem e sangue frio, ainda que seja no cumprimento de missões perigosas.

É de importância fundamental, aqui, a afirmação de BUTLER de que “o gênero prova ser da ordem da performance – quer dizer, ao constituir a identidade que pretende assumir, gênero, nesse sentido, é sempre um fazer, porém não um fazer referente a um sujeito que exista antes da ação, do ato em si”. Parece-me que, o tempo todo, que Toninho, Múcio e Alfredão se debatem, mais do que entre si, mas consigo mesmos, mergulhados no conflito entre o que pretendem ser e como são percebidos pelos outros, sobretudo pelos seus iguais – nesse sentido, o termo performance é perfeito, por reforçar a ideia de construção de uma identidade – e o que que de fato conseguem ser, por conta de suas limitações psicoemocionais.

Os Matadores, como toda a cinematografia de Beto Brant, tem sua trama construída a partir do entrecruzamento das trajetórias de seus protagonistas, homens distintos entre si, mas que por meio de suas performances, da forma como se apresentam ao mundo e se inserem nos enredos, constituem um rico painel de representações da crise masculina dentro do cinema brasileiro contemporâneo. São sujeitos aparentemente viris, truculentos, personagens para os quais a reafirmação performática de suas identidades masculinas é sempre uma exigência dos papéis sociais que desempenham. E, portanto, rico território para discussões acerca de gênero na produção brasileira das últimas duas décadas.

Referências

ALMEIDA, Marco Antônio de. “O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social”. **Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria**. v. 10, n.17, jan./jun., p. 397-410. Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2007

BUTLER, Judith. **Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity**. P. 34. Nova York .Routledge, 1990.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada. Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90**,P. 122. São Paulo: Editora 34, 2002.

STAM, Robert. “A Teoria Queer sai do armário”. **Introdução ao Cinema**. São Paulo: Papyrus Editora, 2000.