

LINGUAGENS CRUZADAS: SINTAXE VERBAL E FÍLMICA PROBLEMATIZANDO MASCULINIDADES¹

CROSS LANGUAGES: VERBAL AND FILM SYNTAX PROBLEMATIZING MASCULINITIES

Antonio de Pádua Dias da Silva²

RESUMO: O artigo propõe uma leitura do conto “Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade” (1995), de Moacyr Scliar. Parte-se da sintaxe verbal e fílmica como um modo cruzado de gramáticas distintas (forma) para discutir a problemática do sujeito (conteúdo) que declina das normas que o aprisionam a uma identidade negada (masculina agressiva). Analisa-se a linguagem verbal associada à decupagem fílmica para reiterar o discurso da estrutura profunda do conto: a derrocada do “homem de verdade” que habita o gênero *western* e a contribuição dessa discussão para as atuais agendas em torno dos papéis de gênero, sobretudo do masculino.

Palavras-Chave: Literatura; Cinema; *Western*; Masculinidade; Identidade.

ABSTRACT: This paper proposes a reading of the short-story "Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade" (1995), by Moacyr Scliar. We begin with verbal and filmic syntax as a cross-mode of distinct grammars (form) to discuss the problematic of the subject (content) that declines from the norms that imprison it to a denied (masculine aggressive) identity. We analyze the verbal language through the filmic decupage to reiterate the discourse of the deep structure of the short-story: the overthrow of the "real man" that inhabits the western genre and the contribution of this discussion to the current agendas around gender roles, especially of the masculine.

Keywords: Literature; Cinema; Western; Masculinity; Identity.

Introdução

Há décadas que estudiosos de gênero, no Brasil, vêm refletindo sobre os papéis culturais atribuídos aos sujeitos do sexo masculino em suas relações com as alteridades, sejam estas vinculadas diretamente, na mesma relação de gênero, com as mulheres ou com as pessoas que se subjetivam à revelia das normas culturalmente centradas no masculino (lésbicas, gays,

1 Artigo recebido em 30 de maio de 2017. Aceito em 10 de julho de 2017.

2 Doutor pela UFAL; Professor de Literatura e Estudos de Gênero pela Universidade Estadual da Paraíba; Membro do GT Homocultura e Linguagens/Anpoll; e-mail: magister.padua@hotmail.com



dentre outros). Para além dessas questões de alteridades, há os estudos que se voltam também para as relações dos sujeitos masculinos consigo mesmos, questionando os modos como as masculinidades são construídas e se imbuem de atributos e figurações “míticas”, cimentadas por imaginários coletivos, e de repercussões sociais.

As imagens, míticas ou realistas, dos sujeitos masculinos nas sociedades ocidentais são bastante tematizadas e recorrentes em várias linguagens que reiteram determinadas posturas machistas e falocêntricas ainda vigentes em muitos lugares nos dias de hoje. O cinema hollywoodiano,³ por exemplo, no gênero *western*,⁴ sobretudo, e nos gêneros policial, aventura, guerra, dentre outros, tem contribuído de forma sistemática para fortificar a imagem dos homens em suas masculinidades viris. A ideia parece ser a de que, atemporalmente, talvez por isso mesmo, os homens continuam em primeiro plano, preenchendo os planos⁵ dos filmes, numa clara visão totalizante de si frente a seus outros.

O objetivo deste artigo é refletir sobre como questões sobre masculinidades encontram interesse nas gramáticas literária e fílmica, e como elas são problematizadas, contribuindo para uma agenda contemporânea sobre o assunto em pauta. Tomamos como corpo de análise o conto “Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade” (1995), de Moacyr Scliar. O conto em tela exhibe um *modus operandi* de viver uma masculinidade modalizada (opondo-se à masculinidade isotópica, engessada), a partir de um personagem conhecido na formulação interna do texto apenas pela função exercida (pistoleiro), fato agravante que retoma, segundo a leitura pela qual trilhamos para compreender a narrativa curta, uma visão de mundo sobre profissões e suas funções, a partir dos sujeitos

3 O que chamamos de cinema hollywoodiano é o que se constata como lugar-comum nas discussões acadêmicas: um modo de perceber e de vender o cinema americano, centrado em um padrão global de temas e enredos, apostando-se no antagonismo clássico mocinho versus bandido, optando-se por fábulas lineares, mais comerciais que artísticas.

4 *Western* ou *Faroeste* (*far west*) é um gênero comum a várias artes que narram histórias ambientadas no Oeste americano do Século XIX, protagonizando a vida de *cowboys* pistoleiros e suas relações com a sociedade e a cultura locais.

5 Plano é uma unidade de significação do filme, segundo Brito (1995, p. 212). Para este crítico de cinema, os planos são: a) conjunto ou geral (enquadra um espaço amplo, a exemplo de uma paisagem completa); b) médio (quando se filma as pessoas da cintura para cima, em um dado espaço); c) americano (enquadramento dos atores do joelho para cima); d) primeiro plano (o enquadramento dos atores se dá pela cintura); e) próximo ou *close* (enquadramento em torno do rosto do ator); f) primeiríssimo plano ou detalhe (quando apenas um detalhe do objeto é focalizado).



que delas se empoderam nas relações de gênero. Esse personagem, autodenominado “temível”, aceita o duelo proposto por seu antagonista, Alonso; passa o tempo que antecede o duelo revisando sua vida, desistindo de performativizar o matador, arrependido de seus atos. Na hora de enfrentar o inimigo, ao invés de atirar no outro, deixa-se matar pelo antagonista.

O problema que move a leitura crítica do conto é o fato de o pistoleiro abdicar da masculinidade requerida pela função exercida e, ambientado em um *topoi* (Texas americano) e tempo (1880) favoráveis ao desenvolvimento de masculinidades rudes, agressivas e machistas, o protagonista do conto reelabora-se como sujeito, declina dessa “macheza”. A hesitação soa como um convite a repensar a masculinidade padrão que tangenciou toda uma educação doméstica, escolar, religiosa, cultural e alcançou reflexo nos entornos sociais pelos quais transitam os sujeitos, sejam eles masculinos ou não. Defendemos que o declinar da postura exigida socialmente para a função que exerce (agressividade) faz do pistoleiro um sujeito contemporâneo que busca o encontro para o diálogo entre as pessoas, ao invés de manter uma postura conservadora em nome de uma masculinidade que mais pune do que erige o sujeito de si (TOURAINÉ, 2013).

Apropriamo-nos de categorias conceituais da crítica de cinema para compreender a dinâmica narrativa do conto que se estrutura em torno de filigranas cinematográficas: a linguagem dos planos e do sentido do filme (EISENSTEIN, 2002) são trazidos à tona para iluminar a interpretação profunda, vez que, segundo nossa visão, diferentemente do que comumente acontece, Moacyr Scliar inverte a ordem intersemiótica⁶ literatura e cinema. Longe de traduzir ou verter um texto literário para o cinema, como assim aconteceu com várias obras da literatura mundial, a intenção narrativa parece ter sido a de levar para o texto literário (o conto) as aventuras do gênero *western* (*Far West*), semiotizando, à maneira do gênero narrativo escrito, uma estória cujo enredo se ergue sobre ou a partir de uma sintaxe fílmica. A sintaxe verbal, por exemplo, move-se no conto para criar a ilusão de estar presente em uma cena épica do velho Oeste: o

⁶ Para Plaza (1987), a tradução intersemiótica é aquela atividade que consiste na interpretação de signos verbais por signos de outros sistemas semióticos (a exemplo do escrito para o musicado, do escrito para o audiovisual) ou o contrário.



duelo entre os pistoleiros inimigos que defendem pontos de vista distintos. A linguagem que traduz um enredo fílmico é a mesma na qual se vêem bandido e mocinho em uma luta na qual a lei do mais forte (a lei do velho Oeste) é a que prevalece, apesar de, na dinâmica entre vencedor e vencido, personagens subsistentes de um mesmo gênero – o dominante – digladiam em nome da manutenção e reestruturação desse “local da cultura” que engessa sujeitos e os torna menos humanos nas relações estabelecidas com os outros.

Sintaxes cruzadas: literatura e cinema

Ao discutir teoricamente o gênero conto, Galvão (1983) afirma que, em sua semântica ontológica, por se tratar de uma narrativa, esta, para configurar-se como tal, é construída a partir de uma história ocorrida com personagens no tempo e no espaço, ou seja, embora o personagem atue na narrativa como protagonista mediado por um narrador ou voz que narra, e esta possa fundir-se à própria voz/pessoa do narrador-protagonista, para ser narrativa é necessário atender ao critério da narratividade: algo (história) em torno de alguém (personagem) acontece (tempo e espaço). Essa narratividade garante apenas a estrutura e a interpretação superficial do texto. Para Piglia (2004), todo conto estrutura-se em torno de duas histórias, uma dentro da outra, uma superficial que conduz o leitor à história mais profunda.

No conto de Scliar, essa narratividade elaboradora de uma história que subjaz à outra, no desenvolvimento do enredo, acontece de forma linear, ou seja, a ordem de aparição das ações acontecidas obedece a uma dinâmica regular estabelecida pela relação causa-consequência: uma junção de fatos posteriores que se somam como resultados e consequências dos fatos anteriores. A equação causa-consequência é bastante relevante no conto em tela porque ele procura dar o sentido de tempo linear, ou aquilo que Machado (1997, p. 142) vai chamar no cinema de “continuidade trajetorial” ao contrapor esse recurso à montagem paralela. Na montagem paralela, as cenas aconteciam em quadros ⁷ distintos, devido ao embrionarismo da sétima arte e conseqüente ausência de recursos técnicos

7 Enquadramento é uma técnica pela qual o cineasta opta filmar os planos, em certos ângulos, para surtir o efeito que quer junto ao espectador, isto é, o enquadramento determina a ótica pela qual se quer que a cena seja vista.



em suas origens. Só posteriormente eram ligados para o desfecho da cena. Na continuidade trajetorial, o espectador acompanha o desenvolver da cena em um plano conjunto, resultado do efeito da continuidade e da contiguidade.

Apesar de se tratar de uma história plana, linear, temos consciência do quanto de recursos cinematográficos o escritor se utilizou para construir as ações em vários planos montados na intenção de surtir os efeitos e a emoção desejados. Mesmo quando prioriza o primeiríssimo plano da cena (aquele que focaliza exclusivamente um detalhe capturado pela câmera/narrador), é inserido em um contexto semiótico maior, o enquadramento se dá em um plano geral interativo entre os personagens, focalizando-se o dentro e o fora (dos ambientes), o fim e o início (da rua), o alto e o baixo (do hotel), o eu e o outro.⁸

Do ponto de vista da linguagem, todo o conto, por mais conciso que seja, torna visível os quadros e planos em que se assenta (como ocorre nas películas). As orações curtas, montadas a partir do processo de coordenação assindética⁹ em quase todo o texto buscam significar, na linguagem do conto, a) uma simulação do fotograma que compõe os quadros fílmicos em movimento, b) a captura de imagens no instantâneo, dando ao enredo uma velocidade “real” como ocorre na arte cinematográfica, c) a realidade como se plasmada diante do leitor/espectador. Vejamos, a título de ilustração, as orações coordenadas do primeiro parágrafo, que reiteram essa ideia (a decupagem do parágrafo em orações é para mostrar a independência de cada uma delas em um mesmo período oracional): Oração 1: Nós somos um temível pistoleiro.; Oração 2: Estamos num bar de uma pequena cidade do Texas.; Oração 3: O ano é 1880.; Oração 4: Tomamos uísque a pequenos goles.; Oração 5: Nós temos um olhar soturno.; Oração 6: Em nosso passado há muitas mortes.; Oração 7: Temos remorsos.; Oração 8: Por isso bebemos.

8 O conto “Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade” narra a história do protagonista anônimo, matador, pistoleiro que se mostra revisando sua vida, arrependendo-se das muitas mortes, sugerindo mudar de vida. Encontra o mexicano Alonso, em um bar do Texas, em 1880, de quem leva duas bofetadas e é desafiado para um duelo no dia seguinte. Passa a viver em conflito, nesse curto espaço de tempo, desdenhando o seu antagonista, apostando na morte do outro, apesar de sua hesitação entre matar o seu opositor e ser piedoso. Durante o duelo, deixa-se matar pelo seu oponente.

9 São chamadas de orações coordenadas assindéticas aquelas que em um período funcionam lado a lado das outras sem os síndetos ou conjunções que as ligam umas às outras pela dependência sintática e semântica.



Observe que o parágrafo introdutório é curto, conciso, como que encampando ou aderindo à lógica observada por Dijck (2008), a da concisão, categoria reelaborada a partir das *Seis propostas para o próximo milênio*, de Calvino (1990). A concisão, nestes termos, obedece a uma lógica interna da narrativa: tornar esta veloz, movimentada, operando as ações, contraditoriamente, quase estáticas (pelo uso de verbos de estado) diante do leitor/espectador. Ser, estar, ter, haver (indicadores de estado), e tomar e beber (indicadores de ação), são os verbos em cujas órbitas cada frase é construída: um verbo para cada frase, denotando a natureza coordenada e assindética do período.

Observemos que apesar de se tratar de uma narrativa, as ações (reflexões) acontecem em um ambiente psicológico interno e afetivo, ordenando o sentimento do *pistoleiro*. Em breves frases que compõem o período, como em uma rotação fotogramática, a voz que narra ou a câmera que exhibe, diz quem é (pistoleiro acrescido do qualificativo temível), a localização espacial e ambiental em que se encontra (Texas, especificamente em um bar), a localização temporal (1880), a ação que o move naquele instante (bebe uísque de forma lenta), o modo de denunciá-lo enquanto sujeito psicológico (olhar soturno), a memória negativa que o persegue (muitas mortes), uma espécie de arrependimento tardio (remorso) e a razão pela qual bebe (o passado inglório).

São oito orações absolutas em um período coordenado¹⁰ com seis formas verbais ilusoriamente estáticas (sentido dado pelos verbos de estado) e apenas duas formas verbais de ação. As ações, vistas no conjunto, também obedecem a uma dinâmica estática, uma vez que os verbos tomar (uísque) e beber (álcool de forma geral) estão associados ao campo semântico do estado em que se encontra o pistoleiro: remoendo culpa, procurando alternativas ou saídas para a construção de si. Observe a ambivalência linguística do conto: os verbos interagem de uma forma ilusoriamente binária (ação e estado) quando, na estrutura profunda do discurso, aproximam-se por convergência: todo o inventário verbal deste parágrafo introdutório (e do conto como um todo) no qual estão

10 Oração absoluta é aquela estruturada com uma única oração e, por isso, independente. A oração coordenada é aquela que, apesar de manter sua independência sintática frente às outras, liga-se às demais através de conjunções coordenativas ou sinais de pontuação como ponto final, vírgula, ponto e vírgula.



ambientados protagonista, tempo, espaço, função social do personagem e estado emocional em que se encontra, as formas verbais selecionadas pelo autor dão mostra de que o protagonista busca reelaborar-se a partir do tornar-se piedoso, conforme já antecipou Gayosky (2001).

O conto realiza-se linguisticamente dentro deste esquema, tanto pela projeção de imagens (a partir da técnica do *flashback*¹¹) que afligem a alma do protagonista (as muitas mortes carregadas) como pela prospecção ou catáfora: adianta ao espectador/leitor o que vislumbra como materialização do encontro entre ele e o seu antagonista, Alonso. O *flashback* funciona como baliza apenas para a memória dele, quase não exposta, salvo através do sentimento pesado que o impregna. Na verdade, essa técnica quase invisível ao espectador/leitor funciona como mote para um adiantado estado de interiorização do sujeito que, na visão de Touraine (2013), quando discute os modos pelos quais as mulheres concebem e vêem-se a si, se constrói à revelia das prerrogativas de gênero pelas quais se subjetivou como sujeito homem, masculino, macho, valente, impiedoso. A sanção de outra perspectiva é a razão pela qual a noção do gênero masculino é deslocada, por esse personagem, da via de mão única que reivindica o homem de verdade, na visão de Nolasco (1995a, 1995b), e se amplia para as masculinidades.

A técnica da fotografia¹² associada às orações coordenadas assindéticas ajuda a narrativa a dar o efeito cinematográfico do personagem ensimesmado, enclausurado em si, depoente de uma situação perturbadora na qual se encontra, confessando “crimes” dos quais gostaria de não se lembrar pelo mal que lhe faz, e usa da memória em favor de sua provável perspectiva de vida que almeja: deixar de ser pistoleiro.

Se tomarmos um fotograma como um quadro fotográfico que, numa seqüência linear e ascendente, faz as imagens adquirirem movimento ante os olhos do espectador, é o recurso da coordenação assindética que, verbalmente, assume essa postura, movimentando uma série de ações-

11 *Flashback* ou *analepse* é uma técnica narrativa (fílmica, literária) que consiste na suspensão da narração do presente para introduzir ações ocorridas no passado com o intuito de tornar mais relevante o significado do que acontece no presente da narração. A suspensão temporal não interfere na interpretação do espectador/leitor.

12 De acordo com Moura (2004, p. 249-250), a função do fotógrafo na produção de um filme é melhorar aquilo que foi escolhido pelo diretor: dar um tratamento artístico “nos enquadramentos, movimento de câmera e outros componentes visuais [...] O fotógrafo lida com a imagem [...] Com a cor; com a fluidez da câmera e com a luz”.



sentimentos verbalizadas pelo narrador protagonista que, também com o fito de dar o efeito da câmera que exhibe aos espectadores as imagens, assume o foco narrativo de primeira pessoa, dando a sua visão, mais próxima para quem o lê, excluindo-se, assim, dos *takes*¹³ contracenados o diálogo provável que poderia acontecer entre a dupla bandido e mocinho.

O narrador-câmera, ao narrar em primeira pessoa, estabelece um diálogo unicamente com seu leitor/espectador, assim como a câmera cinematográfica: as falas são capturadas pelo olhar maquínico e lançadas no projetor/folha de papel para que o leitor/espectador tenha a ilusão de que as cenas acontecem no aqui e no agora, daí o uso recorrente de verbos de estado, que tornam as ações um tanto lentas, subjetivas, interiorizadas, adentrando ao universo psíquico do protagonista que não tem o poder de focalizar o interior do outro personagem, dos olhares vivos que o espiam pelas janelas: o foco narrativo centra-se em si, interiormente, porque o conflito presente na narrativa é apenas dele.

A coordenação sintática é bem relevante neste sentido, porque a não quebra de ideias, o não uso da virgulação, o uso de enunciados completos em que a estrutura frasal obedece quase unicamente ao esquema das funções sujeito, verbo predicador e predicado, suspende toda forma de subordinação de ideias ou informações às orações subsequentes. Observe-se que, por este processo sintático, as orações coordenadas, por serem simples, não desenvolvem ideias, mas carregam informações consigo. Não desenvolvem ideias porque é típico do gênero narrativo a carga de dados informativos que induzem o interlocutor a construir a sua visão sobre os fatos. Outra perspectiva, todavia mais apassivadora do interlocutor, é aquela em que as informações dadas funcionam como verdadeiras o suficiente para que não sejam contestadas, dado que não se trata de ideias em discussão, mas de fatos relatados. Elas carregam informações consigo, porque o esquema frasal em que se assentam só permite isso. Uma reflexão sobre as informações dadas teria que ser tratada em outro esquema verbal: orações subordinadas de vários tipos, a depender do efeito que o autor queria causar no seu interlocutor.

Assim, em se tratando de um processo coordenado de orações, estas poderiam ser lidas de forma desordenada sem que o efeito narrativo,

13 *Take* significa tudo aquilo que, em cinema, a câmera registra, desde quando ligada (REC) até o momento em que é desligada (PAUSE ou STOP).



a narratividade e a linearidade fossem perdidas ou prejudicadas. Para ilustrar esse jogo narrativo e cruzamento de linguagens envolvendo as artes literária e cinematográfica, mediadas pelo cruzamento de sintaxes, vejamos as possibilidades de deslocamentos oracionais no interior do mesmo período. Seria possível ler o parágrafo dado, por exemplo, sem nenhum problema que afetasse a narratividade e o sentido da história, da seguinte forma: “O ano é 1880. Tomamos uísque a pequenos goles. Estamos num bar de uma pequena cidade do Texas. Nós temos um olhar noturno. Em nosso passado há muitas mortes. Nós somos um temível pistoleiro. Temos remorsos. Por isso bebemos.” (SCLIAR, 1995, p. 91)

É evidente que por mais que queiramos tratar da absolutez da coordenação assindética no período composto¹⁴ tratado no parágrafo em pauta, a última oração, coordenada assindética causal, não poderia comparecer no início do parágrafo, porque o seu sentido exige que ela seja posposta a outra oração com a qual se relaciona, estabelecendo-se, assim, uma subordinação semântica, não sintática, ou seja, apesar da estrutura coordenativa, a última oração é construída em uma relação de subordinação semântica, mas isso não quebra a estrutura dominante sobre a qual se assenta o período: ele é mantido com os mesmos efeitos de sentido requeridos pela linguagem do conto como um todo.

Assim, reiterando a ideia exposta e defendida desde o início, a gramática do conto em tela constrói-se contígua e concomitante à gramática fílmica, ambas concorrendo para proporcionar a ilusão do movimento que se desencadeia diante dos olhos do interlocutor, seja este leitor ou espectador, ou ambos, em um único suporte, visto que, em se tratando de cruzamentos e interfaces, a probabilidade é a de que as linguagens discutidas operem numa dinâmica amalgamada a ponto de não haver possibilidade de disjunção, isto é, uma não é em relação à outra, mas ambas funcionam como uma só, não interdependentes, mas as duas se cruzam e formam outra sintaxe para surtir o efeito desejado: o simulacro da cena épica do gênero *western*, o duelo, a manutenção da masculinidade padrão.

14 Na gramática de língua, compreende-se por período simples aquele formado por uma única oração. O período composto é o que se realiza a partir da junção de duas ou mais orações, classificando-se em composto por coordenação, por subordinação e misto.



Masculinidades na interface literatura e cinema

Se as sintaxes fílmica e verbal manifestam-se em um único suporte, a escolha dessa técnica, como já aventado, deu-se em razão da problematização do sujeito (pistoleiro) que vive uma condição social que exige dele uma performance fixa e intransferível (matador), potencialmente viva no gênero *far-west*, mas cujos sentimentos (incoerentes para um pistoleiro) são exibidos como uma fraqueza em razão da propensão desse sujeito em alterar o rumo de sua vida, desconstruir a sua história ao refazer-se como homem, como sujeito de si, distante da lógica que o rege, ainda, dentro do contexto em que o duelo entre ele e Alonso é estabelecido.

A estrutura simbólica deste conto assemelha-se àqueles filmes lidos sob a ótica de Burgoyne (2002, p. 86):

Embora o filme [trata-se de *Nascido em 4 de julho*] defina o papel do herói masculino de maneira que sugere abordagens alternativas da identidade masculina, a sua estrutura simbólica, organizada em torno de uma série de estereótipos [...] revela uma profunda ambivalência de gênero.

A ambivalência, logo, funciona como peça estruturante da narrativa fílmica e do conto, com suas abordagens sobre o gênero masculino. Pensar diferentemente dessa leitura, como se ela caminhasse em uma proporção disfórica no cruzamento das linguagens, seria equivocado, pois todo o jogo linguístico do conto prioriza as ideias aqui defendidas. Apoiamo-nos em Carrière (1995, p. 31), quando diz que “não existe nada, atualmente, que se assemelhe a uma gramática cinematográfica clara e confiável”. Assim, a leitura aqui sugerida segue como uma crítica no campo do provável, passível de discussão, mas plausível diante dos fatos. Gayosky (2001), ao analisar o conto em tela, a partir da semântica discursiva, percebe que:

A partir da figurativização, é possível reconhecer o objetivo do conto, cujas imagens permitem visualizar um mundo ironizado como verdadeiro. As recorrências às figuras estabelecidas no discurso levam a crer num mundo, cuja reiteração temática infunde no texto uma isotopia única, ou seja, a de que “pistoleiro é pistoleiro”, “bandido é bandido”. A imagem do pistoleiro “piedoso”, aparentemente, não condiz com a realidade e é esta ironia que serve de base para a definição semântica do conto de Scliar. Se o “matar” do pistoleiro é disfórico nas relações humanas, o sentimento de “piedade” manifestado por ele em relação ao mexicano e sua família é eufórico. (GAIOSKY, 2001, p. 07)



O conto em discussão, na chave de leitura em que o discutimos, longe de estabelecer padrões comportamentais para sujeitos, sobretudo quanto às funções exercidas e valorizadas social e culturalmente nos contextos de existência dessas funções, questiona as normas que engessam seus sujeitos, porque estes podem requerer para si mudanças de planos, alterações nos projetos de vida. Quando se trata, porém, de questões de gênero, sobretudo, quando as implicações envolvidas estão relacionadas ao masculino, o grau de problematização eleva-se em razão das sociedades ocidentais terem sido fundadas sobre alicerces falocêntricos, masculinistas, machistas, viris. E creio que aquilo que Gaiosky (2001, p. 6) chama, no trecho dado, de “pistoleiro é pistoleiro”, “bandido é bandido” torna-se, na perspectiva dada pelo protagonista-narrador, exatamente o cerne da questão: por que pistoleiro tem que ser definitivamente pistoleiro, bandido, impiedoso?

A chave da questão pode ser encontrada no discurso que subjaz à estrutura sintático-semântica do conto: trata-se simplesmente de uma questão de ser piedoso como sujeito humano, como aponta o artigo citado? Ou a questão pode ser vista sob uma lente amplificadora que demonstra ser a piedade no personagem um modo de reelaborar-se como sujeito dentro de um contexto de regras sociais que alocam o masculino em uma camisa-de-força, além de exigir uma performatividade pautada na constante reiteração da lógica na qual se insere e foi educado? Nesse contexto, o homem deve se portar de forma destemida, defender a causa que abraçou, não pode se arrepender do mal feito, mas sustentar a palavra e cumprir “aquilo para o que foi feito”. O protagonista-pistoleiro, flagrado pela nossa crítica, está dando mostras de que os valores sobre os quais sobreviveu não o satisfazem mais, por isso ele exige de si uma mudança de vida, um caminhar para outro *western*, aquele mais interiorizado. O Oeste, assim, continua sendo um espaço de conquista, uma utopia para a grandeza e a elaboração de leis a comandar seus sujeitos. Mas, diferentemente do Oeste geográfico (americano), a conquista do interior, neste caso, se dá pela introspecção, pela conquista para a construção de si. Desbravando esse “velho Oeste”, o protagonista está dando curso ao ciclo humanizador que se quis, por exemplo, no século XIX: humanizar o “velho Oeste” (*old west*),



habitar e humanizar o interior, expandindo-se, assim, as riquezas da terra, explorando-se o que ainda se mantinha virgem.

O protagonista de “Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade” parece viver a mesma situação em que, inserido em uma mesma cena ontológica de evasão do sujeito para um campo do provável, busca uma realidade condizente com o desejo de si ou a quebra de expectativa da lógica que o rege. O pistoleiro, na estruturação interna do conto, apesar de estar inserido em uma realidade fílmica do gênero *western*, entre o encontro com Alonso e o marcar o duelo, sai de cena. Fugir da responsabilidade requerida para quem protagoniza uma masculinidade de acordo com as normas sociais implica a não reiteração do masculino, em suas funções conservadoras, centrada nos valores de macheza, braveza, enfrentamento de perigos.

Sair dessa cena, ultrapassar os limites da tela de projeção na qual este sujeito interpreta o que socialmente foi construído para ele (e ele se construiu assim), implica a perda do senso, a desrazão a invadir aquele que até então, de modo eufórico, correspondia às expectativas sociais “para o qual havia nascido”. Passa a atuar, então, de maneira disfórica, saindo da cena clássica, não cumprindo o esquema ou ritual atribuído aos homens desse contexto, tornando-se um personagem *obsceno*, por essa razão. Logo, sua masculinidade é questionada, no discurso que organiza a narrativa. Na estrutura profunda do texto, essa é a chave de leitura que move as contingências do sujeito. Ao optar pelo abandono de sua “pele” social (matador) e, ao sonhar com outra (piedoso, humano), esta é interpretada como uma fraqueza, daí o final dado ao protagonista: a fuga do exercício de sua função, o hesitar no momento de defender a sua vida, e a morte como resultado da não reiteração de uma condição já dada ao sujeito: “Levamos a mão ao coldre. Mas não sacamos. É o cão mexicano que saca[...] Morremos, diante de Alonso [...] Nós, o pistoleiro, não devíamos ter piedade” (SCLIAR, 1995, p. 92).

Observe-se que, em um duelo, apenas um pode sair vencedor. Mesmo aquele que foi vencido, quando reitera a ordem social na qual está inserido, não tem a morte questionada, não tem sua honra manchada: seguiu um *script* e o cumpriu, independentemente do resultado final. No caso do protagonista do conto scliriano, a vergonha implicada e a morte se dão pelo abandono da condição de sujeito: deixar a condição de matador,



neste contexto, equivale ao sujeito deixar de ser homem, ao cogitar a piedade como possibilidade de mover a sua ação frente ao outro. E esta piedade é interpretada neste campo semântico da cultura como covardia. E não existe espaço para homem covarde nessa espacialidade dominada pelo masculino: a covardia sempre foi uma característica efeminada e, por isso, fraca.

Essa questão existencial e identitária pela qual passa o protagonista do conto reflete as discussões entabuladas por Nolasco (1995a; 1995b), quando desenvolve pesquisas sobre masculinidades no Brasil. Apesar do gênero *western* não fazer parte de nosso contexto sociocultural, porque nascido no berço da colonização do Oeste americano, a autoria e os filtros linguísticos e sociais são brasileiros, logo, a recorrência à imagem do *far-west* é um modo de problematizar questões de ordem mais geral, não localizada, uma vez que psiquicamente, no Ocidente, os homens sempre foram educados para viver uma masculinidade pautada no ideal de valentia, coragem, virilidade que vão caracterizar, além de outros atributos, o chamado “homem de verdade”.

Em *O mito da masculinidade*, Nolasco (1995a) discute a questão, apresentando as origens dos discursos que alocam os homens na condição exigida pelas culturas ocidentais, bem como exhibe os limites e as implicações da manutenção dessa ordem. Mas é em outros escritos que amplia a questão debatida e envereda pela problematização crítica ao propor a *desconstrução do masculino* (1995b), ou seja, o mito da masculinidade centra-se em uma imagem isotópica, como afirmou Gaiosky (2001), na qual “a pessoa é para o que nasce”¹⁵. Ou seja: discursos sobre a masculinidade antecedem o sujeito, de forma que soa quase impossível miná-los (no tempo de ocorrência da fábula) em busca de outras orientações de gênero. Os que ultrapassaram os limites das práticas masculinistas foram rechaçados, deixados à margem da interpretação positiva, porque “homem não chora”, homem não é piedoso, homem não é covarde.

15 Curta-metragem, 2002, dirigido por Roberto Berliner e Leonardo Domingues, no qual se narra a história de três irmãs cegas que ganhavam a vida cantando e tocando ganzá em feiras e ruas do Nordeste em troca de esmolas.



Conclusões provisórias

A desconstrução desse masculino a que alude Nolasco (1995a; 1995b) encontra ressonância no conto de Scliar. Não bastaria construir um conto, ou outro texto, questionando masculinidades. Do ponto de vista estético, o *insight* ocorre quando materializa e plasma na folha de papel uma linguagem que se realiza na fusão da sintaxe fílmica e verbal, e cujo arranjo verbal corrobora ou concorre para a dinâmica do movimento na tela, das cenas que são mais visualizadas que narradas. São imagens captadas pela retina no momento em que elas acontecem: atente-se para o fato de que os verbos são conjugados, em sua quase totalidade, no presente do indicativo (somos, estamos, é, tomamos, temos, bebemos, há, abre, entra, dirige, chama, ri, faz, fingimos, aproxima, insulta, esbofeteia, confrange, sabe, combinamos, dá, ficamos, atiramos, saímos, caminhamos, olha, queremos, dentre outros) e no presente contínuo (em menor número), dando mostras de que as cenas se desenrolam diante das lentes dos espectadores-leitores.

Essa técnica pela busca do movimento das cenas colabora para colocar em pauta a questão central do tema narrativo: a crise “identitária” pela qual o protagonista passa, mostrando-se ao espectador-leitor o seu conflito de forma presentificada, não narrada por outrem, mas vivida no exato momento em que a leitura do conto se inicia. A ideia de apresentação, isto é, o momento presente, o que ocorre agora, é de Resende (2008). Esse foi o modo encontrado por Scliar para falar de tensões internas que acometem determinados sujeitos e grupos de sujeitos, quando seus desejos e emoções entram em conflito com as normas sociais que interpretam e aloca sujeitos em lugares fixos. Pela rigidez da norma, a difícil mobilidade, constata-se, nesses contextos, indivíduos engessados em formas que não se racham, não se quebram, e nem são deslocadas de um lugar a outro.

Essa ideia reafirma aquilo já aventado por Canevacci (1990, p. 82):

A sequência bem conhecida de pontos altos no interior do enredo, até chegar à conclusão ultraprevista, tem o mágico e regressivo poder de fazer sentir dentro do espectador a reconfirmação dos modelos de comportamento socialmente permitidos. Com relação ao possível “final”, a implacabilidade substitui a inelutabilidade, desde que o *happy end* entrou em desuso, porque socialmente muito comprometido. (grifo do autor)



Como se vê, a discussão sobre películas que tematizam tipos sociais (como a literatura também o faz), recuperados por espectadores e leitores a partir dos *scripts* desses lugares-comuns que engessam os tipos, cabe como modo de abordagem dos personagens em tela. A crise interior do protagonista reforça o ideal de manutenção da identidade masculina sem crise, como foi construído por Alonso, seu oponente. O *happy end* é afastado do enredo, permitindo-se a visão “implacável” do final do conto.

Logo, a interface literatura e cinema sempre estabeleceu diálogos profícuos. No caso do conto scliriano, a inovação se dá pela ação inversa ao que comumente é visto: longe de traduzir intersemioticamente para o cinema uma obra literária, é o gênero *western* que surge traduzido para a linguagem verbal para discutir aspectos da tradição social, dos costumes humanos e das identidades de gênero. Da forma como deslocou as artes (como a literatura) numa proporção inversa pela tradução intersemiótica (forma), enfatizou e valorizou a discussão em torno da identidade masculina em crise (conteúdo), trazida à tona pelo conflito interior do protagonista, pode-se afirmar que o resultado desse conto-filme contribui para aquilo que Cortázar (1993) já havia dito: o *que se diz* (conteúdo) em literatura só adquire relevância pelo modo *como se diz* (forma). A simbiose entre ambas resultou na materialização técnica das linguagens cruzadas que o autor encontrou para abordar o tema da masculinidade, ainda polêmico em vários *locais da cultura*.

REFERENCIAS

BRITO, J. B. **Imagens armadas**: ensaios de crítica e teoria do cinema. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BURGOYNE, R. **A nação do filme**. Brasília: Editora da UnB, 2002.

CALVINO, Í. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANEVACCI, M. **Antropologia do cinema**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CARRIÉRE, J-C. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.



Antonio de Pádua Dias da Silva

DIJCK, S. **Concisão**: sétima proposta para este milênio. São Paulo: Navegar, 2008.

ENSENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GAIOSKY, A. Da sintaxe à semântica discursiva: um estudo do conto Nós, o pistoleiro, não devemos ter piedade, de Moacyr Scliar. **Revista Akropolis**, Umuarama, n. 1, v. 9, p. 03-07, 2001.

GALVÃO, W. N. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). **O livro do seminário** – ensaios. São Paulo: LR Editores LTDA., 1983, p. 165-172.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.

MOURA, E. **50 anos luz, câmera, ação**. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: 2001.

NOLASCO, S. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995a.

_____(Org.). **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995b.

PIGLIA, R. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RESENDE, B. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

SCLIAR, M. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVA, A. P. D. **A estranha nação de centauros**: uma representação do sujeito híbrido na ficção de Moacyr Scliar. 2001. 268 f. Tese. (Doutorado em Letras) Universidade Federal de Alagoas, Maceió.

TOURAINÉ, A. **O mundo das mulheres**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

