



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

THAINARA CAZELATO COUTO

DAS VIOLÊNCIAS E DOS VIOLENTADOS: UMA LEITURA DE *É PROIBIDO COMER A GRAMA*, DE WANDER PIROLI

Três Corações

2020

THAINARA CAZELATO COUTO

DAS VIOLÊNCIAS E DOS VIOLENTADOS: UMA LEITURA DE *É PROIBIDO COMER A GRAMA*, DE WANDER PIROLI

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde (UninCor) como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Letras

Orientadora: Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira

Três Corações

2020

316.647.3

C871v Couto, Thainara Cazelato

Das violências e dos violentados: uma leitura de *É proibido comer a grama, de Wander Piroli* / Thainara Cazelato Couto. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2020.

107 f.

Orientadora: Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras - Área de concentração - Letras, 2020.

1. Violência. 2. Wander Piroli. 3. Violências - contos. 4. Violentados. I. Pereira, Cilene Margarete, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ernestina Maria Pereira Campos Dantas CRB-6 / 2101

Claudete de Oliveira Luiz Lemes CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA POR THAINARA CAZELATO COUTO, COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE NO PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS

Aos vinte dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte, reuniu-se, na Sala de Defesas da Pós-Graduação, a Comissão Julgadora, constituída pelos professores doutores: Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (Orientadora/UninCor), Profa. Dra. Luana Teixeira Porto (Titular/URI), Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (Titular/UninCor), para examinar o(a) candidato(a) Thainara Cazelato Couto na defesa de sua dissertação intitulada: DAS VIOLÊNCIAS E DOS VIOLENTADOS: UMA LEITURA DE *É PROIBIDO COMER A GRAMA*, DE WANDER PIROLI. O(A) Presidente da Comissão, Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira, iniciou os trabalhos às 15 h, solicitando ao(à) candidato(a) que apresentasse, resumidamente, os principais pontos do seu trabalho. Concluída a exposição, os examinadores arguíram alternadamente o(a) candidato(a) sobre diversos aspectos da pesquisa e da dissertação. Após a arguição, que terminou às 16:30 h, a Comissão reuniu-se para avaliar o desempenho do(a) candidato(a), tendo chegado ao seguinte resultado: Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (aprovação), Profa. Dra. Luana Teixeira Porto (aprovação), Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (aprovação). Em vista deste resultado, o(a) candidato(a) Thainara Cazelato Couto foi considerado(a) aprovada, fazendo jus ao título de Mestre pelo Programa de Mestrado em Letras. Sendo verdade, eu, Prof. Francislaine Santos Silva do Rosário, Secretária Geral da UninCor, confirmo e lavro a presente ata, que assino juntamente com os Membros da Banca Examinadora.

Três Corações, 20 de fevereiro de 2020.

Novo título (sugerido pela banca):

Cilene Margarete Pereira
Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (UninCor)

Luana Porto
Profa. Luana Teixeira Porto (URI)

Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UninCor)

Francislaine Santos Silva do Rosário
Prof. Francislaine Santos Silva do Rosário
Secretária Geral - UninCor

AGRADECIMENTOS

À CAPES, que forneceu a bolsa sem a qual o sonho de ser mestre não seria possível.

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira, que desde a Iniciação Científica, durante minha graduação, me incentivou à pesquisa e à pós-graduação. E já no mestrado, pela paciência, dedicação, atenção e carinho com o qual conduziu este trabalho.

Ao Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti e à Profa. Dra. Terezinha Richartz, pelas sugestões e correções feitas na banca de qualificação, como também pelas aulas, sempre muito ricas, durante o programa.

À banca de defesa composta pela Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira, Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti e Prof.^a Dr.^a Luana Teixeira Porto, pela atenção na leitura do texto, considerações e contribuições.

Ao grupo de pesquisa Narrativa(s) e Memória, que, desde 2015, vem contribuindo para a minha formação acadêmica e interesses de pesquisa e que muito contribuiu para o andar desta dissertação.

Ao meu namorado, Eli Anselmo Oliveira Santos, que acompanhou de perto os processos de leitura, escrita e reescrita, e que me animou nas vezes que achei que não iria conseguir. Você faz parte dessa conquista!

Aos meus pais, Vanderlane Tavares Cazelato Couto e Marcelo dos Santos Couto pelo apoio e incentivo que recebi por toda a vida para nunca parar de estudar.

Aos meus amigos que trouxeram leveza e descontração aos meus finais de semana, e àqueles também, que mesmo longe, pela falta de tempo ou distância, ainda se fazem presente nas pequenas mensagens de apoio e carinho.

A Eduardo Coutinho, que sempre ouviu os desvalidos!

RESUMO: Em 2006, a Editora Leitura publicou o livro de contos *É proibido comer a grama*, de Wander Piroli. O livro é composto por 18 narrativas, nas quais a violência se destaca como tema e emerge, sobretudo, no espaço urbano, tendo como cenário principal a capital mineira, seu centro nevrálgico e arredores boêmios. As personagens de Wander Piroli são os esquecidos, excluídos e invisíveis sociais: o pobre, o negro, a prostituta, o operário, o ladrão, o bêbado, entre outros tipos marginalizados. Neste estudo, objetivamos refletir sobre a representação das violências (suas diversas formas de manifestação, tais como a violência simbólica, a estrutural, a cultural, a física/direta, de gênero, entre outras) e sobre os seres violentados no livro citado. Algumas referências utilizadas nesse estudo foram Bourdieu (2011), Chauí (1980, 1982, 2000), Conti (2016), Costa (2004, 2008), Ginzburg (2010, 2013), Pellegrini (2002, 2004, 2005). Para mobilizar as análises foram selecionadas oito narrativas, a saber: “Sangria desatada”; Na velha Guaicurus”; “Ugolino e sua Chiquinha”; “A porta é a serventia da peixeira”; “Oh Deus de misericórdia”; “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”; “Assim ficou melhor para todo mundo” e “E ainda torceram a orelha do professor Thales”.

PALAVRAS-CHAVE: Wander Piroli; violências; violentados; contos.

ABSTRACT: In 2006, the publisher “Leitura” issued Wander Piroli's storybook *É proibido comer a grama*. The book is composed of 18 narratives, in which violence stands out as a theme and emerges, above all, in urban space, having as its main scenario Minas Gerais capital, its nerve center and bohemian surroundings. The characters of Wander Piroli are the forgotten, excluded and invisible social: the poor, the black, the prostitute, the worker, the thief, the drunk, among other marginalized types. In this study, we aim to reflect on the representation of violence (its various forms of manifestation, such as symbolic, structural, cultural, physical/direct, gender-based violence, among others) and on the violated beings in the quoted book. Some references used in this study were Bourdieu (2011), Chaui (1980, 1982, 2000), Conti (2016), Costa (2004, 2008), Ginzburg (2010, 2013), Pellegrini (2002, 2004, 2005). To mobilize the analyzes, eight narratives were selected, namely: “Sangria Desatada”; “Na velha Guaicurus”; “Ugolino e sua Chiquinha”; “A porta é a serventia da peixeira”; “Oh Deus de misericórdia”; “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”; “Assim ficou melhor para todo mundo” and “E ainda torceram a orelha do professor Thales”.

KEY-WORDS: Wander Piroli; violence; abused; tales.

SUMÁRIO

Introdução	1
1. A narrativa da violência na literatura brasileira atual	4
2. <i>É proibido comer a grama</i>: a violência na narrativa de Wander Piroli	18
2.1. Um caso de invisibilidade social em “Sangria desatada”	23
2.2. A tragicidade “Na velha Guaicurus”	28
2.3. “Ugolino e sua Chiquinha” e a experiência da rua	39
2.4. “A porta é a serventia da peixeira”: a fotografia da “miséria humana”	44
2.5. A expressão da violência simbólica em “Oh Deus de misericórdia”	54
2.6. “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”: violência nas relações de gênero	62
2.7. “Assim ficou melhor para todo mundo” e a aprendizagem da violência	70
2.8. O riso nervoso em “E ainda torceram a orelha do professor Thales”	76
Considerações finais	89
Referências	93

Se o mundo ficar pesado
Eu vou pedir emprestado
A palavra poesia
Se o mundo emburrecer
Eu vou rezar pra chover
Palavra sabedoria

Se o mundo andar pra trás
Vou escrever num cartaz
A palavra rebeldia
Se a gente desanimar
Eu vou colher no pomar
A palavra teimosia

Se acontecer afinal
De entrar em nosso quintal
A palavra tirania
Pegue o tambor e o ganzá
Vamos pra rua gritar
A palavra utopia

(Jonathan Silva)

INTRODUÇÃO

O objetivo de nossa dissertação é examinar a representação das violências¹ e dos seres violentados em *É proibido comer a grama*, do escritor mineiro Wander Piroli. O livro é composto por 18 narrativas e foi publicado postumamente em 2006, ano da morte do autor. Para tanto, refletiremos sobre os tipos de personagens que aparecem nos contos de Piroli, seres invisibilizados socialmente (violentos e violentados), que são colocados, pelo autor, num processo de visibilidade e de empatia com o leitor. Suas personagens são os esquecidos e excluídos: o pobre, o negro, a prostituta, o operário, o ladrão, o bêbado, entre outros tipos marginalizados. Em todos os contos, destaca-se o temário da violência, que se apresenta na obra de Piroli a partir do espaço urbano, tendo como cenário principal a capital mineira, sobretudo seu centro nevrálgico e arredores boêmios, entre os anos 1960 e 1980.² Além de ganhar destaque na obra de Piroli, o tema a violência é bastante relevante em nossa produção literária atual. Isso se confirma nas palavras de Tânia Pellegrini, no artigo “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”, para quem “a violência assume o papel de protagonista destacada da ficção brasileira urbana a partir dos anos [19]60 do século XX, principalmente durante a ditadura militar, com a introdução do país no circuito do capitalismo avançado.” (PELLEGRINI, 2005, p. 137).

O interesse em pesquisar o tema da violência dialoga com os encontros do grupo de estudos Narrativa(s) e Memória que, desde 2018, vem se debruçando sobre e discutindo textos e objetos nos quais o temário da violência se destaca. Diante de tal repertório a escolha pela obra de Piroli nos pareceu oportuna por conter narrativas que nos remetiam a tal tema e que nos permitiam uma exploração mais profunda do mesmo, considerando, ainda, que a obra de Piroli conta com poucos estudos monográficos.

¹ Adotamos o termo “violências” por concordar com Irme Salete Bonamigo, que, no artigo “Violência e contemporaneidade”, observa que a palavra “‘violência’ está naturalizada”, levando seu emprego a uma indeterminação ao “referir-se a diversas situações e a diferentes significados, configurando-se um processo de generalização e homogeneização do fenômeno.” (BONAMIGO, 2008, p. 205). Nesse caso, a ensaísta avalia que o termo mais adequado seria “as violências”, pois compreende “uma série de eventos vinculados à contemporaneidade, com variadas motivações, contextualizadas em diferentes espaços, o que conduz à necessidade de abranger, nas investigações sobre este tema, a diversidade e a multiplicidade que o compõe.” (BONAMIGO, 2008, p. 205).

² Apenas a narrativa “A morte do Coronel Rosendo” remete ao ambiente rural.

Em pesquisa no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, foi encontrada apenas uma dissertação de Mestrado sobre a obra de Piroli, destacando seu único romance, *Eles estão aí fora*. A dissertação escrita por Thaís Lopes Reis, sob orientação da Profa. Dra. Cilene Pereira, intitulada *Entre dois mundos: uma leitura de Eles estão aí fora, de Wander Piroli*,³ analisa, sob a ótica da “violência simbólica”, conforme entendida por Pierre Bourdieu, as relações familiares e sociais a partir do ponto de vista do narrador-protagonista, que oscila, emocionalmente, entre os papéis que exerce dentro e fora do ambiente familiar, submetido à pressão destes dois espaços sociais. Diante essas circunstâncias, o narrador-personagem Rui, que, segundo Reis, representa a própria ruína e a de sua família (Cf. REIS, 2016, p. 41), somatiza esses sofrimentos em transtornos psicológicos. Fora este estudo, podemos citar a edição do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, publicada em novembro de 2011, a respeito do autor, pautada em depoimentos de amigos e escritores e na exposição de alguns de seus contos, como também a edição de maio de 2010, que contém um ensaio “Encham os copos, acendam os cigarros: vai falar Piroli, filho da mãe”, de Adriana Figueiredo e Cleber Cabral, no qual os autores estabelecem uma relação entre Wander Piroli e o narrador descrito por Walter Benjamin. Há também o capítulo “Memórias da família e da violência: algumas considerações sobre a narrativa brasileira contemporânea”, publicado no livro *Memória e discurso(s): representações literárias e linguísticas nos séculos XX e XXI*, de Cilene Pereira, no qual a ensaísta traça uma relação entre dois contos de Piroli, de *É proibido comer a grama*, e o romance *Reunião de família*, de Lya Luft, a partir de uma memória da violência familiar. Além disso, a autora tem no prelo dois textos, utilizados neste estudo, que aprofundam os aspectos tratados na Palestra “Por uma poética da violência: considerações sobre a narrativa de Wander Piroli”, realizada na abertura do IV Colóquio Transdisciplinar de Literatura Brasileira, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES-JF), em julho de 2018, além de um texto publicado nos *Anais do IX Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura*, de 2019. Também encontramos os artigos “Cidade, infância e memória em *Os rios morrem de sede*, de Wander Piroli”, escrito por Marcus Vinícius de Freitas, “O saber da Lagoinha na

³ Originário da pesquisa citada, foram publicados os artigos “A duplicidade (espacial e patológica) em *Eles estão aí fora*, de Wander Piroli” e “Família e violência em *Eles estão aí fora*, de Wander Piroli”, este tem coautoria com Cilene Pereira, orientadora da dissertação. No primeiro artigo, a autora parte de uma análise do espaço externo do narrador-protagonista (mundo social, do trabalho e mundo familiar, doméstico) como extensão da realidade interna do mesmo. Já no segundo, as autoras apresentam um percurso da literatura brasileira a partir das décadas de 1960-70, contextualizando Piroli, e em seguida, tratam das relações de gênero dentro do contexto familiar e matrimonial.

narrativa de Wander Piroli”, de Marcelino Rodrigues da Silva e “Conversa de escritor: a autoimagem de Wander Piroli”, escrito por Flávia Batista da Silva Santos. A autora tem também um texto publicado, em 2012, nos *Anais do II Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura*, “A escrita policial de Wander Piroli”.

Considerando a escassa bibliografia sobre o autor, faz-se necessário não só um estudo da obra citada, inserida dentro de um contexto literário maior, no qual a violência ganha destaque, como se torna objetivo também dessa dissertação contribuir para a retomada do nome de Piroli e de sua entrada em nosso cânone, que tanto espaço reserva a outro mineiro, Rubem Fonseca. Além disso, este estudo se junta aos esforços do Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos,⁴ que tem por objetivo o descortinamento e a valorização da obra de autores pouco estudados.

Para melhor organização das ideias expostas aqui, a pesquisa se estrutura em dois capítulos. No primeiro, “A narrativa da violência na literatura brasileira atual”, apresentamos um breve histórico da prosa brasileira a partir das décadas de 1960 e 1970, destacando o tema da violência e a tendência nomeada por Candido de “realismo feroz” (Cf. CANDIDO, 1989, p. 211).

O segundo capítulo, “*É proibido comer a grama*: a violência na narrativa de Wander Piroli”, reservado ao exame do livro citado, apresenta um recorte, que seleciona sete contos para análise. O capítulo está dividido em sete tópicos, no qual cada um é reservado à leitura de um conto do livro *É proibido comer a grama*, no qual destacamos o temário da violência e da violação do sujeito. Os contos escolhidos para mobilizarmos as análises são, respectivamente, “Sangria desatada”; Na velha Guaicurus”; “Ugolino e sua Chiquinha”; “A porta é a serventia da peixeira”; “Oh Deus de misericórdia”; “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”; “Assim ficou melhor para todo mundo”. Além disso, optamos por finalizar nossa discussão com reflexões sobre o conto “E ainda torceram a orelha do professor Thales”, que condensa algumas das representações da violência vistas em outras narrativas, por uma ótica diferente, a da comicidade.

⁴ O Grupo de Pesquisa *Minas Gerais – Diálogos*, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, tem sede da Universidade Vale do Rio Verde (UninCor) e é liderado pelos Professores Doutores Cilene Pereira e Luciano Marcos Dias Cavalcanti.

1. A NARRATIVA DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA ATUAL

Em “A nova narrativa”, Antonio Candido traça um percurso crítico da literatura brasileira do século XIX às décadas de 1960-70, identificando a predominância de dois modos de representação: um, regionalista, no qual eram tratados temas da vida no campo, rural, pitoresca; outro, urbano, cujo tema é a vida na cidade. Franklin Távora, em 1870, já afirmava que existiriam duas literaturas no Brasil, uma do Norte e outra do Sul, classificadas pela distinção entre sua “formação histórica, composição étnica, costumes, modismos linguísticos etc.” (CANDIDO, 1989, p. 200). Na década de 1980, Viana Moog, por sua vez, declarou que no Brasil haveria “literaturas setoriais diversas, refletindo as características locais” (CANDIDO, 1989, p. 200). Desconsiderando o problema de classificação de uma literatura caracteristicamente brasileira, essa dualidade de produções descrita por Távora e Moog leva a um regionalismo literário, caracterizado por temas bucólicos, tradicionais de uma região.

Mas por isso mesmo as diferenças locais se exprimiram com intensidade no regionalismo, que quem sabe corresponde nalguns casos a literaturas nacionais atrofiadas, embora signifique, no plano geral unificador, uma procura dos elementos específicos da nacionalidade (CANDIDO, 1989, p. 202).

O regionalismo na literatura ficcional brasileira destaca “as peculiaridades locais e mostrando cada uma delas como outras tantas maneiras de ser brasileiro” (CANDIDO, 1989, p. 202). Essa literatura regionalista articula a violência a “uma realidade social no qual, na verdade, vigora um sistema simbólico de honra e vingança individuais, uma vez que a lei ainda não pode garantir a igualdade entre os sujeitos.”, esclarece Tânia Pellegrini (2005, p. 134), em artigo já citado.

No texto “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”, Pellegrini observa que nossa literatura regional se constrói sob temas referentes aos justiceiros, cangaceiros, jagunços, etc. A autora aponta que essa violência está relacionada às “velhas concepções de masculinidade e macheza”, como também a “um caráter de ‘santidade’, estruturante de um mundo particular e arcaico de códigos e relações sociais.” (PELLEGRINI, 2004, p. 17). Segundo Candido,

Por estarem organicamente vinculadas à terra e pressuporem a descrição de um certo isolamento cultural, tais peculiaridades [da literatura regionalista] pareciam a muitos representar melhor o País do que os costumes e a linguagem

das cidades, marcadas pela constante influência estrangeira (CANDIDO, 1989, p. 202).

Apesar dessa dupla vertente em nossa história literária (rural e urbana), desde 1840, a ficção brasileira tem priorizado a vida urbana, sobrepondo-se “à diversidade do pitoresco regional” (CANDIDO, 1989, p. 203). Se num primeiro momento esse direcionamento se associava à imitação alienadora dos modelos das narrativas europeias – o que será combatido pelo Romantismo ao resgatar a figura do índio como elemento nacionalmente característico, considerando “o habitante original do País como uma espécie de antepassado mítico, oposto ao colonizador” (CANDIDO, 1989, p. 202) – num segundo momento, esse mesmo direcionamento lança mão de uma linguagem unificadora, “que procura dar conta dos problemas que são de todos os homens, em todos os quadrantes, na moldura dos costumes da civilização dominante, que contrabalança o particular de cada zona” (CANDIDO, 1989, p. 203). Esse segundo momento tem em Machado de Assis seu maior representante, que conseguiu “trazer para o primeiro plano *o homem* existente no substrato dos *homens* de cada país, região, povoado” (CANDIDO, 1989, p. 203, itálicos do autor) para a ficção brasileira:

O amadurecimento promovido por Machado foi decisivo e cheio de consequências futuras, porque ele não apenas consolidou com maestria uma escolha temática, mas se interessou por técnicas narrativas que eram heterodoxas e poderiam ter sido inovadoras (CANDIDO, 1989, p. 203).

Este percurso histórico evidencia que, na literatura brasileira,

[...] o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela [na literatura] uma certa opção estética pelas formas urbanas; universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas suprarregionais e supranacionais” (CANDIDO, 1989, p. 203).⁵

Nos anos 1930 e 40, após as conquistas dos artistas e escritores modernistas da década anterior, principalmente após a Semana de Arte de Moderna de 1922, os autores começaram a construir uma nova forma de escrever, sem que muitas vezes soubessem que estavam

⁵ As obras regionalistas não foram extintas e não pararam de ser escritas; contudo, houve a partir da década de 1950 – em consonância com a primazia da vertente urbana de nossa literatura – uma vasta produção de obras que tinham como cenário as cidades. Um expoente dessa época é Dalton Trevisan, que “estreia em 1954” como o “mestre do conto curto e cruel”, avalia Candido (1989, p. 205). De acordo com Schøllammer, “o foco sobre a realidade urbana foi um dos traços que a ‘Geração 90’ preservou da ficção da década de 1970. Entretanto, nunca foi abandonado por completo o cenário regional, que subsiste até hoje na literatura brasileira desde o século XIX, e que continua sendo um dos alicerces da opção pelo realismo.” (SCHØLLAMMER, 2009, p. 77-78).

revolucionando a forma de se fazer literatura (Cf. CANDIDO, 1989, p. 205). Esses autores impulsionaram um movimento chamado de “desliterarização”, caracterizado pela “quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe, o gosto pelos termos considerados *baixos* (segundo a convenção) e a desarticulação estrutural da narrativa” (CANDIDO, 1989, p. 205, *itálico do autor*).

A partir das décadas de 1960 e 1970, houve uma mudança no modo de se fazer literatura. De acordo com Candido, “o timbre dos anos 60 e, sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política.” (CANDIDO, 1989, p. 209), ressaltando, assim, uma literatura que seria marcada pelo golpe civil-militar de 1964 e que refletiria a própria época, na interação entre vários gêneros literários, numa composição híbrida. Trata-se

[...] do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. (CANDIDO, 1989, p. 209).

Essa hibridização da literatura também é retratada por Beatriz Resende no texto “A literatura brasileira na era da multiplicidade”, no qual a autora traça um panorama sobre as características da literatura a partir da década de 1990. A ensaísta utiliza o termo “multiplicidade” para descrever a heterogeneidade textual presente na literatura brasileira atual. Nas suas palavras,

[...] esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e [...] no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura. (RESENDE, 2008, p. 18).

Sobre esse assunto, Karl Schøllammer, no livro *Ficção brasileira contemporânea*, aponta alguns exemplos referentes ao hibridismo “entre formas literárias e não literárias”, como o “romance-reportagem”, já citado por Candido, e “*romance-ensaio*, que permite um entrecruzamento importante entre criação e crítica literária.” (SCHØLLAMMER, 2009, p. 25, *itálicos do autor*). Schøllammer lembra que esse movimento de “literatura verdade” (termo cunhado por Flora Sussekind) demonstra que a hibridização de gêneros literários era uma forma

de burlar os censores⁶ presentes nas redações de jornais durante o período em que vigorou o AI-5 (1968 a 1979), sobretudo no caso do “romance-reportagem” (Cf. SCHØLLAMMER, 2009, p. 26). Além disso, muitos autores eram jornalistas e usavam textos literários para publicar notícias censuradas, como “as relações perigosas entre policiais corruptos e o mundo dos esquadrões da morte, assim como a relação entre a repressão do criminoso comum e o combate à resistência política.” (SCHØLLAMMER, 2009, p. 26).

A respeito do período ressaltado por Schøllammer, relativo ao contexto militar brasileiro, Tânia Pellegrini afirma que a partir da década de 1960, o tema da violência predomina em grande parte das produções da ficção brasileira urbana, explicitando o que ela chamou de “cidade cindida”, isto é, uma cidade “dividida em ‘centro’ e ‘periferia’, em ‘favela’ e ‘asfalto’, em ‘cidade’ e ‘subúrbio’, em ‘bairro’ e ‘orla’, dependendo o uso desses termos da região do país.” (PELLEGRINI, 2005, p. 137). Para Pellegrini, o

[...] desenvolvimento da literatura urbana necessariamente passa por espaços que, já no século XIX, podem ser chamados de *espaços da exclusão*: os “cortiços” e “casas de pensão”, [...] que abrigavam aqueles que a sociedade explorava e refugava: escravos libertos, brancos pobres, imigrantes, prostitutas, proxenetas, homossexuais, vadios, malandros (PELLEGRINI, 2005, p. 136-137, itálicos da autora).

Espaços e personagens que são, ainda hoje, explorados e excluídos. Essa ideia corrobora a afirmação de Roberto Damatta, em “Espaço: casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil”, de que “nas cidades brasileiras, a demarcação espacial (e social) se faz sempre no sentido de uma gradação ou hierarquia entre centro e periferia, dentro e fora.” (DAMATTA, 1997, p. 32). Dessa forma, o desenvolvimento da literatura urbana desemboca no temário da violência, que encontra espaço e cenário na cidade, “‘polo modernizador’, centro dos valores, hábitos e costumes da civilização europeia, além de procurar ser reduto da legalidade, portanto, um espaço com características diversas da realidade do sertão.” (PELLEGRINI, 2005, p. 135).

Essa urbanização de nossa literatura tem relação direta também com os processos migratórios e de expansão cidadina. Segundo Regina Dalcastagnè, no texto “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”, o processo de urbanização do país aconteceu de forma muito rápida – “o censo de 1960 registrava 45% de brasileiros vivendo em cidades,

⁶ “As palavras podem ser consideradas perigosas por censores, muitas vezes, em razão de que nelas se encontram chaves para a consciência de direitos sociais. A cada vez que uma palavra é censurada, cabe perguntar a quem beneficia o corte feito, e como aquele termo poderia ser interpretado em público.” (GINZBURG, 2010, p. 109).

número que chegaria a 56% em 1970 e a 81% em 2000” –, e a “migração para as grandes cidades”, como também “as dificuldades de adaptação, a perda dos referenciais e os problemas novos que foram surgindo com a desterritorialização” foram acompanhados e representados pela literatura (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 12). Desse modo, Dalcastagnè conclui que “o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos.” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 12).

A cidade, na literatura contemporânea brasileira, também pode nos remeter à organização da *polis* grega, como à desordem de Babel, onde as diferenças prevalecem. Conforme explica Regina Dalcastagnè,

A cidade é um símbolo da sociabilidade humana, lugar de encontro e de vida em comum – e, neste sentido, seu modelo é a *polis* grega. Mas é também um símbolo da diversidade humana, em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam; e aqui o modelo não é mais a cidade grega, e sim Babel. Mais até do que a primeira, esta segunda imagem, a da desarmonia e da confusão, é responsável pelo fascínio que as cidades exercem, como locais em que se abrem todas as possibilidades. (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 12).

O antagonismo proposto pela autora nos remete à distinção proposta por Tânia Pellegrini, na qual haveria sempre duas cidades, dentro de um mesmo perímetro urbano.

A expressão dessa crescente exclusão social e dessa urbanização acelerada era representada pelos escritores praticantes do “realismo feroz”, termo cunhado por Antonio Candido para se referir àqueles que exerciam, nas décadas de 1960-70, um “ultrarrealismo sem preconceitos” (CANDIDO, 1989, p. 211), que corresponderia a violências nas grandes cidades

[...] em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social — tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (CANDIDO, 1989, p. 212).

Sobre o “realismo feroz”,⁷ Pellegrini afirma que os “ferozes” “apontam para a torpeza e a degradação que norteiam a vida de setores enormes da população, em que se cruzam a barbárie existencial e a sofisticação tecnológica, produzindo frutos específicos.” (PELLEGRINI, 2005, p. 138), constituindo um “novo realismo”, que se caracteriza “acima de tudo pela descrição da

⁷ O “realismo feroz” é equivalente ao termo “brutalismo”, cunhado por Alfredo Bosi (Cf. SCHØLLAMMER, 2009, p. 27).

violência entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do ‘baixo mundo’” (PELLEGRINI, 2005, p. 137).

Para Karl Schøllamer, esse “novo realismo”

[...] se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. (SCHØLLAMER, 2009, p. 54).

Não se trata, portanto, de um realismo mimético com o objetivo de descrever a realidade, como era feito pelos “realistas do passado”, mas sim um realismo voltado para os “pontos de vista marginais e periféricos”, que representam a “realidade atual da sociedade brasileira”. (SCHØLLAMER, 2009, p. 53). O “novo realismo” não se pretende ser “referencial” ou “engajado”, mas instiga a reflexão do leitor a partir dos efeitos que provoca.

O conceito de “realismo feroz” é explicado por Schøllammer quase com as mesmas palavras de Pelegrini, ao referir-se, o crítico, à obra inaugural de Rubem Fonseca, o livro de contos *Os prisioneiros*, de 1963, na qual o brutal

[...] caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. (SCHØLLAMMER, 2009, p. 27)

Contudo, o autor ressalta que, apesar da “exploração da violência e da realidade do crime” constituírem “um elemento realista na literatura urbana”, a violência ainda possui a sua carga de “irrepresentabilidade”, o seu limite de mimetização (SCHØLLAMMER, 2009, p. 27). Por esse motivo, a “imagem literária da realidade social brasileira [...] já não conseguia refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica.” (SCHØLLAMMER, 2009, p. 27). Nesse sentido, para solucionar alguns problemas de representação da realidade, Fonseca a representa como uma “realidade dividida, na qual a cisão simbólica, que antes se registrava entre ‘campo’ e ‘cidade’, agora se delineava entre a ‘cidade oficial’ e a ‘cidade

marginal” (SCHØLLAMMER, 2009, p. 27-28).⁸ Desse modo, Rubem Fonseca abre espaço para a discussão de questões sociais, como também inaugura um campo de exploração para outros escritores. Assim, esclarece Schøllammer, “as novas metrópoles brasileiras tornavam-se palco para uma série de narradores que decidiam assumir um franco compromisso com a realidade social, tendo, como foco preferencial, as consequências inumanas da miséria humana, do crime e da violência.” (SCHØLLAMMER, 2009, p. 22).

Os escritores das décadas de 1960 e 1970, preocupados com a “realidade social das grandes cidades”, encontraram “no conto curto [...] uma expressão estética que pudesse responder a situação política e social do regime autoritário.” (SCHØLLAMMER, 2009 p. 22). Para Candido, o conto representava “o melhor da ficção brasileira” daquelas décadas, e alguns contistas se destacavam “pela penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras, devidas, quer à invenção, quer à transformação das antigas.” (CANDIDO, 1989, p. 210).⁹

Nessa tradição, encontram-se os contistas João Antonio e Rubem Fonseca. No conto “Paulinho Perna-Torta”, João Antonio adere a uma prosa fluida, extinguindo os limites da fala e da escrita, usando uma linguagem coloquial “para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição.” (CANDIDO, 1989, p. 211). Sua obra contempla “a pilantragem miúda e quase inofensiva, alimentando-se da pobreza, representada por um olhar que vai da periferia para o centro, do resíduo para o excesso, do excluído para o integrado.” (PELLEGRINI, 2005, p. 137).

Rubem Fonseca, considerado o “mestre do conto”, choca não só pela violência dos temas, mas também pela forma de sua escrita, privilegiando o uso da primeira pessoa, “propondo

⁸ Os termos entre aspas utilizados por Schøllammer são de Zuenir Ventura. Essa dicotomia refere-se ao conceito de “cidade cindida” de Pellegrini, termo que a autora utiliza para designar uma dada realidade excludente visível no espaço e na arquitetura, como já vimos.

⁹ Para fins didáticos, Rinaldo de Fernandes classificou, em seu estudo sobre a atual produção de contos no Brasil, os contos em cinco vertentes, conforme explica Antonio Carlos Viana, no texto “O conto brasileiro hoje”. A primeira vertente seria “da violência ou brutalidade no espaço público e urbano”; a segunda corresponderia às “relações privadas, na família ou no trabalho, em que aparecem indivíduos com valores degradados, com perversões e não raro em situações também de extrema violência, física ou psicológica”; a terceira diz respeito às “narrativas fantásticas, na melhor tradição do realismo fantástico hispano-americano, às quais se podem juntar as de ficção científica e as de teor místico/macabro”; a quarta vertente compreende os “relatos rurais, ainda em diálogo com a tradição regionalista”; por fim, a quinta e última vertente corresponde às “obras metaficcionais ou de inspiração pós-moderna.” (FERNANDES apud VIANA, 2010, p. 272). É possível perceber, por meio dessa classificação, dois aspectos: a dupla tendência de nossa literatura, conforme discutida por Candido, e que a prosa daqueles que praticavam o “realismo feroz/brutalismo” estaria voltada para as duas primeiras vertentes, pois são aquelas que, além de explicitar a violência, se remetem ao ambiente urbano.

soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida.” (CANDIDO, 1989, p. 211).

O tipo de representação da violência consolidado por Fonseca, com seu estilo característico, que, entre outras coisas, absorve o antigo coloquialismo do submundo, em uma versão chula e descarnada, revela uma crueza sem compaixão em relação ao homem, até então inédita na ficção brasileira. [...] Assim, ele já apontava para a construção de um novo mundo urbano como objeto ficcional, pois, representando uma realidade inaceitável do ponto de vista ético ou político, permitia, de alguma maneira, a reflexão sobre ela e a emergência *mediada* de vozes abafadas culturalmente (PELLEGRINI, 2005, p. 138, itálico da autora).

A respeito da presença do realismo na ficção brasileira contemporânea, é importante observar que Silviano Santiago, em “Poder e alegria”, apontava que, após o golpe militar, a literatura “passou a refletir sobre o modo como funciona o *poder* em países cujos governantes optam pelo capitalismo selvagem como norma para o progresso da nação e o bem-estar dos cidadãos.”, abrindo espaço “para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo [...]” (SANTIAGO, 2002, p. 14, itálico do autor). Desse modo, a partir da instauração da ditadura civil-militar em 1964, os temas literários referentes à “dramatização das grandes questões universais e utópicas, assim como os temas nacionais clássicos” deram espaço a uma produção marcada pelo “compromisso com a realidade social e política.” (SCHØLLAMMER, 2009, p. 23).

Pellegrini chama a atenção para a “industrialização crescente” destes anos, que dá “força à ficção centrada na vida dos grandes centros, que incham e se deterioram, daí a ênfase em todos os problemas sociais e existenciais decorrentes, entre eles a violência ascendente” (PELLEGRINI, 2005, p. 137). Para Santiago, a literatura brasileira a partir de 1964 passou a perceber e a problematizar o fato “de que a tão reclamada modernização e industrialização do Brasil [...] estava sendo feita, mas à custa de tiros de metralhadoras e golpes de cassetete, espancamentos e mortes, numa escalada de violência militar e policial sem precedentes na história deste país [...]” (SANTIAGO, 2002, p. 20).

Em outro texto, “A ficção brasileira hoje: caminhos da cidade”, Tânia Pellegrini aponta que

O êxodo rural, que a esperança no milagre da industrialização opera, vai, na verdade, inchar as cidades, favelizando as periferias, gerando legiões de excluídos que rapidamente se tornam marginais, pelo fato de não poderem suprir uma série de novas necessidades que a própria cidade cria, sobretudo por

meio da publicidade e dos meios de comunicação de massa. Atraído pela cidade, o homem do campo vê irremediavelmente transformados sua vida, valores, usos e costumes, perdendo com as raízes, a identidade. (PELLEGRINI, 2002, p. 367).

Nessa linha, Marilena Chaui já apontava, no texto “A não-violência do brasileiro, um mito interessantíssimo”, que esse processo de industrialização, a “passagem do ‘tradicional’ para o ‘moderno’”, resultou em um aumento das “desigualdades socioeconômicas”, e que “a violência é uma resposta circunstancial à situação de disfunção social causada por essa transição.” (CHAUI, 1980, p. 2).

Segundo Resende, quando se observa a literatura contemporânea pós 1990, há três questões predominantes: a “presentificação”, o “retorno do trágico” e o tema da violência. A respeito da “presentificação”, a autora diz que ela se revela na “manifestação explícita, sob formas diversas de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro [...]” (RESENDE, 2008, p. 26-27). Ou seja, os autores contemporâneos estão preocupados e voltados para o tempo presente, no qual estão inseridos, levando para a literatura elementos da sociedade em que vivem.¹⁰ Nas palavras de Resende, “há, na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado [...]” (RESENDE, 2008, p. 27), como ocorria na literatura brasileira das décadas de 1970 e 80, na qual os autores buscavam uma compreensão do período ditatorial a partir de relatos de exilados políticos¹¹.

Para Resende, o “retorno do trágico” se configura a partir do fato de que “o trágico e tragédia são termos que se incorporaram aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente quando falamos da vida nas grandes cidades.” (RESENDE, 2008, p. 30). O trágico

¹⁰ Nas palavras de Wander Pirolí, em entrevista ao *Jornal de Domingo*, em 1984: “Eu estou vivendo no meu tempo. Eu não sei, eu gostaria de alguma maneira de expressar o tempo que eu vivo, as aflições que estão acontecendo, os problemas que estão acontecendo. Eu vivo meu tempo. Eu sou regido pelo meu tempo, reajo dentro do meu tempo e procuro escrever dentro do meu tempo.” (PIROLI apud MARQUES, 2018, p. 12).

¹¹ Silvano Santiago, no texto “Poder e alegria”, de 1984, afirma que “colocar corretamente a questão do poder” em pauta é um dos grandes feitos da produção literária brasileira, pois é um ato de investitura “contra os muros que se ergueram impedindo que o cidadão raciocinasse e atuasse, constituísse o seu espaço de ação e levantasse a sua voz de afirmações. É orientar, pois, o país para uma necessária democratização, ainda que esta tenha chegado só sob forma institucional. É também investir contra o silêncio a que o já oprimido economicamente ficou reduzido, perdendo os direitos trabalhistas e de reivindicação de classe. É dar voz, portanto, a todos e a qualquer para que possam manifestar desejo e vontade de políticos no plano nacional, comunitário e profissional, para que mais tarde possam ser constituídos governos e organizações sindicais dignos do nome.” (SANTIAGO, 2002, p. 20).

está presente nas ruas, nos bares, nos quartos, nos barracos e nos apartamentos. Para ela, “a manifestação de forte sentimento trágico que aparece na prosa pode se reunir ao sentido de presente [...], já que nas narrativas fortemente marcadas por um *páthos* trágico a força recai sobre o momento imediato [...]” (RESENDE, 2008, p. 29-30).

A propósito da última dominante, “talvez o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo”, “a violência nas grandes cidades.” (RESENDE, 2008, p. 32), Resende observa que as duas questões anteriores, a “presentificação” e o “retorno ao trágico”, aparecem unidas nesta última, pois

[...] em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais. [...] A cidade – real ou imaginária – torna-se, então, o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível. (RESENDE, 2008, p. 33).

Essa violência, que sem dúvida se destaca como tema na literatura brasileira contemporânea desde a década de 1960, está, no entanto, na origem formadora do país “como um elemento fundador a partir do qual se organiza a própria ordem social”, lembra Pellegrini (2005, p. 134), e se reflete na expressão artística, sendo a literatura uma delas. Assim, a história brasileira indexada em temas literários

[...] comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras... (PELLEGRINI, 2005, p. 134).

Compactuando da mesma ideia, Jaime Ginzburg, na introdução do livro *Literatura, violência e melancolia*, afirma que “a história do Brasil é constituída de modos violentos, desde a colonização, a escravidão, passando pelas ditaduras até o presente.” (GINZBURG, 2013, p. 9). Nesse sentido, a violência pode ser percebida como uma “construção material e histórica. Não se trata de uma manifestação que seja entendida fora de referência no tempo e no espaço. Ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas condições concretas de existência.” (GINZBURG, 2013, p. 8).

Em sua tese de livre docência, *Crítica em tempos de violência*, Ginzburg explora com mais profundidade o papel da violência na constituição do país. Ele afirma que “a violência não tem na vida brasileira apenas um lugar casual, ou incidental. Ela tem uma função propriamente constitutiva: ela define condições de relacionamento público e privado, organiza instituições e estabelece papéis sociais.” (GINZBURG, 2010, p. 139). O crítico explica que a violência, como elemento fundador do Brasil, se mantém presente desde

O processo exploratório colonial, a organização predatória imperialista, o genocídio indígena, o tráfico negreiro, o cotidiano escravocrata de penalizações e mutilações, o patriarcado machista, os estupros, os linchamentos, os fanatismos religiosos, os abusos policiais, a truculência militar, agressões ligadas a preconceitos de raça, religião, orientação sexual, agressões a crianças, torturas em prisões. (GINZBURG, 2010, p. 139).

Para Ginzburg, duas condições são necessárias para que a violência ocupe esse lugar: (1) Estado deve manter “instituições funcionando de acordo com princípios autoritários.”; (2) as interações sociais devem reforçar “esses princípios constantemente, como se o autoritarismo fosse benéfico à ordem social.” (GINZBURG, 2010, p. 139).

A ideia defendida por Ginzburg se associa à afirmação de Ruben Oliven, no texto “A violência como mecanismo de dominação e como estratégia de sobrevivência”. Segundo Oliven, “a sociedade brasileira” foi “construída com o recurso constante à violência” e, embora haja comprovação histórica, a violência “tem sido sistematicamente negada a nível ideológico” (OLIVEN, 1983, p. 13). Essa negação ideológica da violência se evidencia “sobre o corpo, sobre o social e sobre o psiquismo e em cada um deles guarda as suas próprias marcas, evidenciando-as ou escondendo-as, no processo permanente de sua própria reprodução.”, conforme entende Rogério Amoretti (1982, p. 44), no texto “Bases para leitura da violência”.

Em texto já citado, Marilena Chaui afirma que existiria, no Brasil, o mito da não-violência do brasileiro, que é “construído graças a um processo de exclusão social e histórica preciso, cuja finalidade é admitir a existência inegável da violência, mas fazendo-a aparecer de modo a negá-la.” (CHAUI, 1980, p. 2). Ou seja, para a autora, a verdadeira violência incidiria de acordo com a hierarquização da sociedade: de cima para baixo, dos mais abastados para os mais pobres, e não ao contrário. Dessa maneira, a violência seria camuflada, pois o próprio processo de exclusão que a cria, a delega àqueles que com ela sofrem. Assim, a violência se naturaliza, tornando-se invisível, pois aqueles que a vivenciam, a consideram “como um acontecimento

esporádico ou acidental e não como uma constitutiva própria sociedade brasileira.” (CHAUI, 1980, p. 2). Daí nasceria essa falsa sensação de não violência do brasileiro, configurando um dos mitos sobre o país.

Rubem Oliven explica que os centros urbanos seriam centros de uma exclusão social, havendo, assim,

[...] sempre duas cidades em qualquer centro urbano brasileiro: uma dos “homens de bem” (coincidentemente possuidores de bens) e outra dos “homens de mal” (coincidentemente não-possuidores de bens). Esta visão dualista escamoteia o fato de que as “duas cidades” são, na verdade, um conjunto articulado, já que uma assegura a existência e reprodução da outra (OLIVEN, 1983, p. 19).

A partir dessa dicotomia entre as duas cidades e seus respectivos habitantes, surgiria a figura marginal ou marginalizada,¹² que estaria localizada fora do centro de poder. De acordo com Oliven, o marginalizado seria um

[...] bode expiatório [...] que serve para exorcizar os fantasmas de nossa classe média cada dia mais assustada com a inflação, o desemprego, a perda de seu *status*, a sua crescente proletarização e a queda de seu poder aquisitivo alcançado nos anos do “milagre”¹³ (OLIVEN, 1983, p. 22).

Para Oliven, esse marginalizado corresponde, ainda, “à mão-de-obra não integrada ao processo de produção capitalista e a criminosos da classe baixa, aludindo à famosa distinção entre ‘classes trabalhadoras’ e ‘classes perigosas’” (OLIVEN, 1983, p. 17). Ou seja, nesse contexto, o marginalizado é aquele que está às margens das relações formais de trabalho, ocupando subempregos com baixa remuneração e que, inserido dentro de uma sociedade capitalista, vê a violência “como uma estratégia de sobrevivência num contexto onde as desigualdades sociais são gritantes” (OLIVEN, 1983, p. 23). A marginalização do indivíduo, segundo Silviano Santiago, no texto “Prosa literária atual no Brasil”, decorre de “uma espécie de

¹² O termo “marginalizada” ou “marginalizado” parece-nos mais adequado ao explicitar que as relações de marginalização são construídas historicamente, visto que ninguém escolhe ser “marginal”.

¹³ “Em contraste com o momento político turbulento, o Brasil passava, entre o final da década de 1960 e o início de 1970, pelo que se convencionou chamar de ‘milagre econômico’, fortalecido por uma ampla e pesada propaganda governamental. A economia do país prosperava e os ministros Roberto Campos e Octávio Gouvêa de Bulhões, através da recessão, equilibraram as finanças do Estado, enquanto Antonio Delfim Netto, ministro da Fazenda, facilitava a expansão do crédito, num momento em que o mercado financeiro internacional apresentava juros baixos, com o intuito de aumentar o crescimento econômico, sem se preocupar com a contenção dos gastos públicos.” (PEREIRA, 2018, p. 27). O “milagre econômico” era baseado no trinômio segurança-integração-desenvolvimento, mas beneficiava, efetivamente e por um período, a classe média, ajudando a consolidar o apoio que esta dava ao regime militar.

exílio interno”, ou seja, trata-se de uma exclusão social provocada pelos membros da própria sociedade. Para o autor, os marginalizados são “determinados grupos sociais que eram e são desprovidos de voz dentro da sociedade brasileira, cuja voz era e é abafada.” (SANTIAGO, 2002, p. 40).

Essas desigualdades e exclusões sociais definidas por Pellegrini, Schøllammer e Oliven, são “as causas da violência”, que emerge nas cidades a partir da “exploração demográfica e grande concentração de renda”, conforme entende Natal Fachini (1992, p. 49), no texto “Enfoque psicanalítico da violência social”. Desse modo, considerando as ideias dos autores, é possível perceber um sistema integrado que perpetua a violência como uma condição de sobrevivência e resistência a ela mesma.

A essa literatura cujo tema é a vida na cidade e a violência que emerge do processo de exclusão social, que destacamos aqui, pode ser atribuído o nome de “literatura da subtração”, ou seja, uma literatura preocupada em “figurar a perda da cidade ideal – racionalizável, controlável e unificável [...]” (GOMES; FARIA apud GERMANO, 2009, p. 427), conforme aponta Idilva Maria Pires Germano, no texto “As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea”. Em outras palavras – aproveitando-nos da linguagem matemática –, a produção literária a que nos referimos é aquela que representa os resultados da subtração das condições de moradia, das oportunidades de emprego e de educação, do poder aquisitivo, etc.; as desigualdades sociais, nas quais alguns multiplicam, potencializam, e outros dividem, subtraem.

Diante desse breve percurso da nossa literatura atual, em que ressaltamos a narrativa da violência, podemos dizer que a literatura urbana “foi se impondo como dominante, dentro da série da prosa literária, como decorrência natural do seu processo histórico-social”, no qual as cidades ultrapassam “seus horizontes originais de representação”, traduzidas como “espécie de *lugar da opressão* [...]” (PELLEGRINI, 2002, p. 369, *itálico da autora*). Essa opressão se revela em vários níveis, tais como

[...] social, traduzindo a exclusão da maior parte dos indivíduos do sistema que ela representa; político, traduzindo a centralização do exercício de poder; ideológico, traduzindo a reiteração constante de normas e valores que oprimem o sujeito, cerceando sua realização pessoal e afetiva; estético, traduzindo linguisticamente os códigos da urgência e do medo que determinam o ritmo da cidade grande. (PELLEGRINI, 2002, p. 369).

Desse modo, afirma Pellegrini, “o espaço urbano ficcionalizado passa [...] a abrigar significados novos”, passando a ser palco da “representação dos problemas sociais” (PELLEGRINI, 2002, p. 369).

Apesar de esse trajeto evidenciar duas vertentes literárias, uma rural, voltada para a vida campo e outra, urbana, cujo interesse é a vida na cidade, o temário da violência permeia os dois cenários, com suas respectivas características. Nesse sentido, Oliven observa que após o golpe civil-militar em 1964, a violência aumentou “tanto na cidade como no campo e tem menos a ver com o contexto no qual se manifesta e mais com as condições que lhe dão origem.” (OLIVEN, 1983, p. 15). Por esse motivo, o autor faz uma distinção entre os termos “violência *na* cidade” e “violência urbana” (OLIVEN, 1983, p. 15, *itálico do autor*). Para ele, o termo correto a ser usado seria “violência *na* cidade”, pois “implica em preservar a ideia de que a violência tem raízes sociais, manifestando-se em contextos diferentes que não podem, entretanto, ser considerados como seus causadores.” (OLIVEN, 1983, p. 16, *itálico do autor*). Nessa perspectiva, a violência da qual trata a literatura urbana brasileira contemporânea seria fruto das desigualdades e relações sociais, localizados no espaço das grandes e médias cidades.

O postulado de que existe uma “violência urbana” equivale a pensar em “uma violência que é inerente à cidade, qualquer que seja. [...] As causas do fenômeno, nesta visão, não seriam sociais, mas essencialmente ecológicas [...]” (OLIVEN, 1983, p. 15). Isto é, ao caracterizarmos a violência como urbana, a entendemos como própria e natural ao ambiente urbano, descartando, assim, a ação humana e/ou inumana nesse processo.

2. É PROIBIDO COMER A GRAMA: A VIOLÊNCIA NA NARRATIVA DE WANDER PIROLI

Na linha ficcional do “realismo feroz”, que destaca o cenário da cidade e da violência, podemos associar a obra do escritor mineiro Wander Piroli, nascido em Belo Horizonte, em 1931, falecido em 2006.

Na edição especial de novembro de 2011 do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, destinada ao autor, há um texto de 1997, escrito por Piroli para o livro *Para jovens em idade escolar*. Nesse texto, o autor conta um pouco de sua vida e história. Após a morte precoce da mãe Elvira, quando tinha um ano de idade, ele e a irmã Edda foram criados pela avó, no bairro da Lagoinha, na capital mineira. Segundo ele, a Lagoinha era

[...] um bairro safado, de características muito especiais, que começava na Praça Vaz de Melo (que chamávamos de Praça da Lagoinha, uma praça incrível) e terminava na Pedreira Prado Lopes. Pessoas de boa família evitavam tanto a praça quanto a Pedreira que, como eu já disse, abasteciam com sobra o noticiário policial dos jornais. Um reduto de marginais, bêbados, vagabundos, criminosos – diziam. Mas nós nos sentíamos muito à vontade na Pedreira e amávamos a Praça, que sempre teve a mania de ficar acordada dia e noite. (PIROLI, 2011, p. 2).

Piroli era um homem de raízes, que valorizava suas origens, das quais tirava inspiração para a literatura que fazia: “A condição operária de minha família, o azeite Bertolli, o bairro da Lagoinha (que até hoje carrego no peito), o tio Tônico, a cidade, enfim, influíram no tipo de literatura que estou tentando fazer.” (PIROLI, 2011, p. 2).

Antes de começar a trabalhar em jornais da capital mineira, Piroli fez curso técnico em Contabilidade, e, “para agradar ao meu pessoal”, cursou Direito na Universidade Federal de Minas Gerais. Mesmo não gostando da profissão, advogou, “com perdão da palavra”, por quase cinco anos na Justiça do Trabalho: “Não consegui resolver os problemas dos empregados nem o meu, que era o de sustentar a família. Caí, então, em jornal. E a questão piorou mais ainda.” (PIROLI, 2011, p. 2). Concomitante com alguns trabalhos, Piroli também foi funcionário público por sete anos na Secretaria de Agricultura e por quatro anos, no escritório Técnico da Cidade Universitária, “mas sob o regime da CLT.” (PIROLI, 2011, p. 2).

Sua carreira jornalística começou no *Binômio*, “a melhor escola de jornalismo”, passando depois pelo “*O Diário, Última Hora, O Sol, Diário de Minas, Estado de Minas, Jornal de*

Shopping, Rádio Guarani, Jornal de Domingo, Rádio Inconfidência, Hoje em Dia”, entre outros. (PIROLI, 2011, p. 2).

Na biografia *Wander Piroli: uma manada de búfalos dentro do peito*, Fabrício Marques faz um levantamento da vida e obra do escritor e jornalista a partir de vários depoimentos. Em um deles, Sebastião Nunes relaciona a escrita de Piroli à de Dalton Trevisan, dizendo que os “dois conseguiram incluir o submundo urbano na categoria de literatura maior”, protagonizando “a vida estreita dos pobres e infelizes da periferia, com seus problemas miúdos, suas mazelas rotineiras, seu quase desespero constante.” (NUNES apud MARQUES, 2018, p. 18-19).

Marçal Aquino, em crítica destinada ao livro de contos de Piroli *A Mãe e o Filho da Mãe* (1966), observa que, em sua primeira obra, “o escritor já estabelecia as linhas de força de sua literatura, sempre enunciada numa escrita enxuta, substantiva: o olhar lírico e solidário para as vidas miúdas e uma profunda indignação contra toda forma de opressão”. (AQUINO apud MARQUES, 2018, p. 17). Roberto Drummond chama a atenção para outra característica dos textos de Piroli: “o cuidado com o final da história, quase sempre um fecho inesperado, surpreendente mesmo na segura e contenção – um zelo, claro, que percorre todo o texto, do início ao seu final.” (DRUMMOND apud MARQUES, 2018, p. 100).

A narrativa de Piroli é, segundo ele mesmo, baseada em sua vivência na Lagoinha: “a Lagoinha está em tudo. A minha visão do mundo é a visão da Lagoinha”, onde adquiriu “uma visão primária, substantiva da coisa. Uma visão operária e marginal”. (PIROLI apud MARQUES, 2018, p. 43). Sua experiência como jornalista e editor do caderno de Polícia do jornal *Estado de Minas* também contribuíram para a forma e o conteúdo de sua narrativa. Segundo ele, “a razão do escritor é a vida, e na editoria de Polícia a vida está descarnada, todo dia, jogada todo dia na sua cara, não tinha jeito de enganar. E eu não ia beber daquilo tudo, tanto fel amargo?”. (PIROLI apud MARQUES, 2018, p. 181).

Para Marcelino Rodrigues da Silva, no texto “O saber da Lagoinha na narrativa de Wander Piroli”, “mais do que um tema ou um cenário, a Lagoinha funciona como uma espécie de lugar de fala, como um ponto de vista a partir do qual se pode olhar o mundo de uma outra forma” (SILVA, 2011, p. 94). Assim, Piroli, ao narrar suas personagens, incorpora sua própria experiência como morador da Lagoinha e agencia a voz daquelas. Nesse sentido, Cilene Pereira, no artigo ainda em prelo “Uma poética da violência: considerações sobre a narrativa de Wander

Piroli”, defende que Piroli “não é o ser marginalizado, que habita morros e comunidades” e que “começa a ter sua voz respeitada e escutada em círculos literários”:¹⁴

Ele está, se podemos assim dizer, no “entre lugar”; não é uma coisa nem outra, mas está mais próximo da outra, ou melhor, desse Outro que ele busca em sua obra: crianças desamparadas; mendigos que perambulam famintos pela região central de Belo Horizonte; prostitutas que parecem encontrar o amor; policiais burocratas e corruptos; ladrões; traficantes; assassinos, enfim, gente, “matéria prima” da literatura de Piroli. (PEREIRA, 2019a, no prelo).

No artigo citado, Pereira afirma que “o tratamento literário do ser marginal em Piroli é amoroso, delicado, compreensível, circunscrito numa relação de humanização de seus atos, na qual estão ausentes juízos de valor.” (PEREIRA, 2019a, no prelo). Essa ternura pelo próximo leva a ensaísta a estabelecer uma relação entre Wander Piroli e Manuel Bandeira, poeta pernambucano, radicado no Rio de Janeiro. Para a autora, a obra de Bandeira “revela uma característica bastante importante da obra de Piroli, a construção de uma estética que se dá por meio da simplicidade (aparente) de sua escrita, que vê (e nos mostra) espaços e seres desprestigiados, transformando em matéria literária a experiência densa do homem comum.”¹⁵ (PEREIRA, 2019a, no prelo). Desse modo, tanto o poeta quanto o contista se constroem sobre o cotidiano da vida pequena e a valorização de figuras humanas comuns. Para Davi Arrigucci Jr., no texto “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”, a poética de Bandeira “é centrada num paradoxo: o da busca de uma simplicidade em que brilha o oculto e o sublime.” (ARRIGUCCI JR., 1983, p. 107).

Por esse motivo, o tema da pobreza na obra do poeta, de acordo com Arrigucci Jr.

[...] aparece como objeto da representação literária, isto é, como assunto a que não se pode furtar um poeta com os olhos voltados para a realidade brasileira, onde a miséria é o prato de cada dia. [...] É essencialmente no modo de

¹⁴ Beatriz Resende, no texto já citado, constata que “novas vozes surgem a partir de espaços que até recentemente estavam afastados do universo literário. Usando seu próprio discurso, vem hoje, da periferia das grandes cidades, forte expressão artística que, tendo iniciado seu percurso pela música, chega agora à literatura”. (RESENDE, 2008, p. 17).

¹⁵ Essa maneira estilística de captação do outro por meio da arte, que tem em Manuel Bandeira um predecessor, pode ser vista em outros artistas, como no caso do documentarista Eduardo Coutinho e em sua “poética do invisível”. Na dissertação *Babilônia 2000: a “poética do invisível” no cinema documentário de Eduardo Coutinho*, Rafael de Almeida Moreira defende que Coutinho, a partir de seu modo de fazer documentário, dá visibilidade a suas personagens, invisíveis socialmente. Esse procedimento é chamado por Moreira de “poética do invisível”, e estaria ligado a um projeto político-estético do diretor ao estabelecer “uma forma de fazer cinema documental, forjada pelo diretor, para dar visibilidade ao que normalmente não é visível” (MOREIRA, 2018, p. 47). Nesse caso, explica Moreira, Coutinho explora a “poeticidade no universo simples e corriqueiro de pessoas comuns e muitas vezes em situação de exclusão social, optando por ‘ouvir essas vozes’ e não outras” (MOREIRA, 2018, p. 52).

representação que [a pobreza] se afirma sua importância fundamental: concebida como um valor ético de debate, um modo de ser exemplar, a humildade se converte ainda num princípio formal de estilo. É, então, no modo de ser mais íntimo da linguagem poética, no coração da lírica, que o social surge como uma dimensão decisiva [...] (ARRIGUCCI, 1983, p. 113).

Arrigucci Jr. aponta que Bandeira quis “desentranhar” do cotidiano o poético, no qual “a pobreza se revela então como condição real do sujeito, modo de contactar e perceber o poético, e método de dar forma ao poema [...] Para nosso poeta, a poesia não está mais no mundo da lua, mas na terra dos homens, no chão do cotidiano.” (ARRIGUCCI JR., 1983, p. 108). Nesse caso, completa o crítico, “a relação com a pobreza passa a ser um fator interno da estruturação da obra” de Bandeira (ARRIGUCCI JR., 1983, p. 113).¹⁶

A partir das considerações de Pereira e Arrigucci, é possível pensar que a poética de Piroli nos remete à de Bandeira, visto que a pobreza, a violência e a situação de marginalidade aparecem como elementos de formatação/sustentação temática e formal da obra. A “poética do invisível”, na obra de Piroli, pode ser associada ainda às palavras de Paulinho Assunção, para quem Piroli é “um sujeito com os olhos postos continuamente na **poética das ruas**. Sua literatura é resultado desse olhar para a **vida menor do homem comum**, a vida em suas grandezas e tragédias. Ele deu voz à vida das pessoas sem eira nem beira”. (ASSUNÇÃO apud MARQUES, 2018, p. 25, grifos nossos). O jornalista também expõe essa ideia na apresentação do livro *É proibido comer a grama*, na qual afirma que

Piroli não passa cosméticos nem na cidade que ele narra (a sua belo Horizonte, sobretudo a da região central e aquela dos entornos da Lagoinha, bairro onde nasceu), nem nos homens e nas mulheres que vêm habitar os seus contos. Seus personagens, por exemplo, se situam sempre ao nível do chão, nos umbrais de um conflito, de uma querela, de um momento extremo – até mesmo agônico. E é aí, trabalhando nessa região de sombra das tragédias, misérias e grandezas da

¹⁶ A relação entre Bandeira e Piroli também pode ser pensada a partir da importância que o espaço social humilde, no qual transita suas personagens, tem em suas obras. Assim como a escrita e a visão de Piroli, maturadas na edição do *Estado de Minas*, vêm da Lagoinha (o que inclui também suas memórias de criança); a escrita e a visão humildes de Manuel Bandeira se originam da Rua do Curvelo, no Rio de Janeiro: “A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto [o poeta se refere a Ribeiro Couto] foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia [...] resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo”. (BANDEIRA apud ARRIGUCCI JR., 1983, p. 115). Nas palavras de Ribeiro Couto, “Das vossas amplas janelas, tanto as do lado da rua em que brincavam as crianças, como as do lado da ribanceira, com cantigas de mulheres pobres lavando roupa nas tinas de barrela, começastes a ver muitas coisas. O morro do Curvelo, em seu devido tempo, trouxe-vos aquilo que a leitura dos grandes livros da humanidade não pode substituir: a rua.” (COUTO apud ARRIGUCCI JR., 1983, p. 115).

existência cotidiana, que o escritor, com a sua arte concisa e exata, nos prende, nos desconcerta e nos comove. (ASSUNÇÃO, 2006, p. 8)

Entre a peixeira, a faca, a arma e a palavra, Piroli promove a visibilidade de seres invisíveis socialmente, muitos dos quais poderiam ter estampado o caderno de polícia do *Estado de Minas*. Sobre isso, Cilene Pereira, no ensaio “Wander Piroli e a poética das ruas”, afirma que a “força literária” de Piroli “vem da Lagoinha e do modo como ela formata uma visão de mundo particular”, combinada à sua “experiência de repórter e editor do caderno policial, visto que os fatos que alimentavam a seção saíam, em grande parte, da Lagoinha, onde se localizava o Departamento de Investigações da Polícia Civil”.¹⁷ (PEREIRA, 2019b, p. 131-132).

Para discutirmos as representações das violências e dos violentados na obra de Wander Piroli, objetivo desta dissertação, escolhemos o livro de contos *É proibido comer a grama*, publicado em 2006, ano da morte de Piroli. O livro é composto por 18 narrativas, nas quais a violência se destaca como tema e emerge, sobretudo, no espaço urbano,¹⁸ tendo como cenário principal a capital mineira, seu centro nevrálgico e arredores boêmios, entre os anos 1960 e 1980.¹⁹ Suas personagens são os esquecidos, excluídos e invisíveis sociais: o pobre, o negro, a prostituta, o operário, o ladrão, o bêbado, entre outros tipos marginalizados.

Considerando este contexto e os objetivos de nossa dissertação, este capítulo está dividido em oito tópicos, no qual cada um é reservado à leitura de um conto do livro *É proibido comer a grama*, no qual destacamos o temário da violência e da violação do sujeito. Os contos escolhidos para mobilizarmos as análises são, respectivamente, “Sangria desatada”; Na velha Guaicurus”; “Ugolino e sua Chiquinha”; “A porta é a serventia da peixeira”; “Oh Deus de misericórdia”; “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”; “Assim ficou melhor para todo mundo” e “E ainda torceram a orelha do professor Thales”.

¹⁷ No texto “A personagem do romance”, Antonio Candido afirma que “deveríamos reconhecer que de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca” (CANDIDO, 1976, p. 69, itálico do autor).

¹⁸ Das 18 narrativas, apenas uma se dissocia diretamente do espaço urbano, “A morte do Coronel Rosendo”, que tem como cenário uma cidade do interior não especificada, cuja cultura e economia nos remetem ao coronelismo.

¹⁹ Esse período é estimado a partir das referências que Piroli utiliza nos contos do livro, como por exemplo, o bonde presente em “Na velha Guaicurus”, e a data que Piroli escreveu o último conto do livro, “A porta é serventia da peixeira”, 1982.

2.1. Um caso de invisibilidade social em “Sangria desatada”

No conto “Sangria desatada”, o narrador²⁰ construído por Piroli, conta a história do filho do carroceiro Elpídio que começa a pôr sangue pelo nariz, descontroladamente.

De repente, o filho do carroceiro Elpídio começou a deitar sangue pelo nariz. Tinha pouco menos de três anos, e, vendo o sangue colorir sua camisinha branca, abriu o bué. Era domingo e a família almoçava debaixo da coberta do quintal.

Maria levantou-se com o menino chorando no colo. O tanque estava logo atrás da mesa. Molhou os pulsos, a nuca e a testa dele e pegou um pano para segurar a hemorragia.

Num minuto o pano ficou todo ensopado. E o menino, diante do sangue escorrendo sem parar do nariz, continuou choramingando, os olhos esbugalhados de medo.

– Água eu acho que não é bom – disse Elpídio, largando o garfo e erguendo-se. Pegou o menino nos braços: – Arranja um algodão com vinagre e sal.

A mulher voltou do barraco com uma mecha de algodão.

Tampando o nariz, o sangue procurou caminho pela goela abaixo e o menino cuspiu uma poça vermelha no chão cru da coberta.

– Espera aí. – Elpídio passou o menino para a mulher.

Lembrou-se de um truque que costumava usar para galo de briga: pano queimado. Bastava aplicá-lo na barbeta cortada e a hemorragia passava na hora.

Foi pior. O menino engasgou seu choro, tossiu muito e o sangue passou a correr com mais vontade, molhando de vermelho o vestido verde-claro da mulher.

– Não tem jeito não – reconheceu Elpídio. – Nós temos que levar o Zé no posto.

– Mas hoje é domingo.

– Não tem importância. Posto não fecha. Arranja aí depressa um pano para o sangue. Vou pegar os documentos e algum dinheiro. – E pôs também na cintura, debaixo da camisa, a peixeira que usava sempre ao sair de casa.

Deixaram para trás metade da comida na mesa e encostaram a porta do barraco. Elpídio, com o menino soluçando no colo, e Maria, por conta de aparar o sangue, desceram o morro apressados. (PIROLI, 2006, p. 37- 38).

Nas falhas tentativas de estancar o sangue do menino, recorrendo até mesmo a truques curativos da cultura popular, Elpídio e sua esposa, Maria, decidem levar o Zé para o posto de

²⁰ O narrador construído por Piroli corresponde ao narrador onisciente neutro descrito por Norman Friedman, no texto “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Segundo o autor, diferentemente do autor onisciente intruso, o narrador onisciente neutro não faz “intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa)” (FRIEDMAN, 2002, p. 174). O caráter onisciente do narrador significa “um ponto de vista ilimitado”. Desse modo, “a estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente.” (FRIEDMAN, 2002, p. 173). O narrador de Piroli também pode ser comparado ao descrito por Jaime Ginzburg, no texto “Literatura e violência”, pensando que ele “se coloca à distância dos acontecimentos, e fatos de violência como se não tivesse neles nenhuma participação ativa” (GINZBURG, 2013, p. 31). Nesse sentido, a escolha de Piroli por esse narrador permite ao leitor se aproximar e se simpatizar pelas personagens, pois vê a história a partir de suas experiências, mesmo que seus sentimentos e pensamentos não estejam explícitos.

saúde. Conforme a cena acontece, Piroli vai construindo o espaço físico ocupado pelas personagens: “a coberta do quintal”, “barraco”, “chão cru da coberta”, “o morro”. Sutilmente, vamos sendo introduzidos no espaço social das personagens: trata-se de uma família pobre, que mora em um barraco na favela. Nesse caso, o que temos é a sugestão da “inserção social” da personagem a partir de “elementos exteriores, como o bairro ou a situação geográfica” conforme observa Osman Lins (1976, p. 98), no texto “Espaço romanesco e suas funções”.

Além do espaço geográfico, outros elementos indiciam a condição social das personagens, como seus nomes e a profissão do pai. A família, formada por três integrantes apenas, é nomeada por nomes simples como Maria e Zé. Apenas o pai adquire uma nomeação distinta, sugerindo tratar-se de um nome antigo. A profissão paterna, carroceiro, enfatizada pelo narrador, é desprestigiada, associada ao um tipo de trabalho informal ou subemprego, e que implica a força física e baixa remuneração, reforçando assim uma tipologia social.

Antes dos três saírem de casa às presas em busca de auxílio médico, Elpídio pega os documentos, algum dinheiro e a peixeira. Considerando o espaço social construído no conto e a atitude de Elpídio, há a sugestão de que o ambiente em que vive a família é hostil. Essa perspectiva pode apontar, conforme entende Rogério Amoretti, que em espaços sociais marginais, como “na favela, no cortiço, embaixo das pontes, a única arma contra a violência é integrá-la como um componente normal das relações entre as pessoas.” (AMORETTI, 1982, p. 48-49). Além disso, o uso do termo “peixeira” marca um lugar social de origem da personagem, o Nordeste brasileiro, sugerindo tratar-se de mais um migrante tentando a vida na cidade grande, conforme vimos no capítulo anterior ao tratar das relações entre crescimento urbano, marginalização e violência social. No conto, o ato de sair com a peixeira na cintura também pode ser visto como um hábito cultural, uma prática comum no seu lugar de origem, que passa a ser integrada no seu dia-a-dia, sugerindo um índice de resistência da personagem relativa à sua identidade cultural.

O posto, felizmente, estava aberto e vazio. Não teriam de esperar. Elpídio falou atabalhoadamente com a moça na sala de recepção.

Ela custou a levantar da revista a cara pintada. Os médicos estavam almoçando.

– Mas olha o menino, moça – Elpídio mostrou o filho todo ensanguentado. – O sangue não quer parar.

– Eles devem estar terminando – disse a moça, dando uma espiada rápida no menino. E debruçou-se novamente na revista em quadrinhos.

Elpídio ia abrir a boca, Maria puxou-o pelo braço. Encaminharam-se para o banco encostado à parede. Ele sentou-se com o menino no colo, cujo choro se

transformara num gemido intermitente, Maria²¹ se manteve em pé, à sua frente, segurando o sangue com o pano.

Passado um momento, o pano já não tinha nenhuma parte branca. O menino deixou de gemer e fechou os olhos. Elpídio tirou um lenço encardido do bolso, e Maria não sabia o que fazer com o pano empapado de sangue.

– Moça – Elpídio levantou a voz. – Tá saindo muito sangue. O menino já tá ficando mole. Fala com o médico, pelo amor de Deus. Não dá pra esperar.

A moça dobrou a revista, enfadada, dirigiu-se para o interior do posto. Maria olhou para o menino e murmurou: “Deus do céu”, baixinho, engolindo as palavras.

Tinham de esperar só mais um instante, disse a moça voltando. Os médicos não iam demorar. Já haviam almoçado. (PIROLI, 2006, p. 38-39).

Percebemos, na narrativa, como o narrador de Piroli vai se amalgamando aos sentimentos do pai ao constatar a solução próxima para o caso médico, que é postergada pela figura da recepcionista, que os atende com descaso: “Ela custou a levantar da revista a cara pintada. Os médicos estavam almoçando.” A resistência imposta pela recepcionista, ao não encarar Elpídio e sua família, é um primeiro índice de sua nulidade enquanto sujeito no mundo, da não existência social de sujeitos invisibilizados. Fernando Braga da Costa, no livro *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*, no qual o psicólogo examina o fenômeno da invisibilidade pública a partir de sua inserção no grupo de garis contratados pela Prefeitura da Cidade Universitária da USP, aponta que “a atenção que os humanos dispensam aos outros é de natureza diferente daquela dirigida a objetos [...] o corpo e o olhar se modificam, os movimentos ficam distintos, a atenção se transforma, é afetada, como que se alarga.”; no entanto, o sujeito invisibilizado não desperta as mesmas reações, as pessoas não têm “sua atenção suficientemente modificada, modificada pelo poder específico, pela influência específica de que é capaz a presença de um outro humano que está ali: desviam-se dele como quem se desvia de um obstáculo [...]” (COSTA, 2004, p. 129). A presença do outro, no conto, é um obstáculo a ser desviado, que atrapalha o caminho e a leitura da moça. Nesse caso, o não olhar da recepcionista nega a existência de Elpídio.

Com a insistência de Elpídio para que os médicos os atendam, e a relutância da recepcionista em largar sua revista, esta acaba cedendo, entra no interior do posto e retorna dizendo que “tinham de esperar só mais um instante”, “os médicos não iam demorar. Já haviam

²¹ Um aspecto que pode ser ressaltado no trecho acima é a alusão da personagem Maria à santa cultuada na religião católica, não só pelo nome, mas também pelo fato de ser aquela que cuida dos ferimentos do filho no colo do pai, remetendo, assim, à tríade católica.

almoçado.” Há, no conto, um prolongamento do processo de espera, que se é dado, num primeiro momento, pelo descaso da recepcionista, é continuado pelo pós-almoço dos médicos.

Elpídio ergueu-se agitado. O menino todo molenga em seus braços. Maria olhou para ele, assustada.

– O médico tem de atender agora, de qualquer jeito. – Elpídio empurrou a portinhola e foi entrando pelo corredor, com a mulher e a moça atrás.

Na primeira sala não havia ninguém. Na outra sala encontrou dois homens vestidos de médicos, sentados na poltrona, vendo futebol na televisão. Falou com eles:

– Pelo amor de Deus.

Um dos médicos chamou a atenção da moça: tinham de esperar lá fora, que diabo.

Nesse momento, o menino deu um grunhido e aquietou-se nos braços do Elpídio. Maria gritou, sacudiu o menino. A cabeça dele pendeu para trás.

Elpídio olhou para os médicos sentados na poltrona e não pensou duas vezes. Passou o corpo do menino para a mulher, abriu a camisa, tirou a faca da cintura e começou a sangrar. (PIROLI, 2006, p. 39).

Ao irromper posto a dentro, o carroceiro encontra “dois homens vestidos de médico, sentados na poltrona, vendo futebol na televisão.” A expressão “homens vestidos de médicos” refere-se à profissão como um status social, no qual ser médico é um índice de valoração. Desse modo, a vestimenta branca promove a visibilidade dos médicos, enquanto age no apagamento do carroceiro e de sua família.

Apesar das letras negras do livro, este conto é vermelho. É interessante como Piroli vai pontuando a morte do menino enquanto a situação entre Elpídio, a recepcionista e os médicos se desenrola: “[...] vendo o sangue colorir sua camisinha branca, abriu o bué.”, “[...] o sangue passou a correr com mais vontade, molhando de vermelho o vestido verde-claro da mulher.”, “Ele sentou-se com o menino no colo, cujo choro se transformara num gemido intermitente.”, “O menino deixou de gemer e fechou os olhos.”, “O menino já tá ficando mole.”, “o menino deu um grunhido e aquietou-se nos braços de Elpídio.”, “A cabeça dele pendeu para trás”. Até que com o fim do sangramento do filho, culminado em sua morte, o carroceiro começa a sangrar os médicos.

Para Amoretti, “o mundo atual é violento [...] porque nestas circunstâncias de violência sofrida muitas pessoas e grupos sociais agem reativamente com violência pela sobrevivência ou tentativa de mudança” (AMORETTI, 1982, p. 43). Assim, o ato de Elpídio não pode ser lido (apenas) como um ato violento (de vingança), pois é decorrente de sua revolta quanto à exclusão social a que ele e sua família estão submetidos na recusa ao atendimento médico. Amoretti

observa que essa situação de exclusão é marcada muito cedo, pois “as pessoas desde a sua infância” estão inseridas em modelos de relações violentas, “constituindo seres com poucas alternativas psicológicas de reação e aptas principalmente a reproduzi-lo” (AMORETTI, 1982, p. 43). A morte da criança dá-se, em parte, pela negligência do sistema médico, que recusa (sem dizer) o atendimento de urgência.

Diante do conto é possível pensar na representação de uma violência física, marcada no corpo do sujeito, por meio da morte dos médicos, e de uma “violência social”, estruturada/institucionalizada, tendo como agentes os médicos e a recepcionista, que negligenciam a condição daqueles que procuraram seus serviços como instituição de saúde pública. No caso da primeira, temos o que se pode chamar de “violência direta”, visto a existência de atores sociais identificáveis (agressor e vítimas) e de uma intencionalidade (Cf. CONTI, 2016, s/p). No texto “Os Conceitos de violência direta, estrutural e cultural”, Thomas Conti descreve a violência direta da seguinte forma:

A violência direta trata de um *acontecimento ou evento*, como um assalto a mão armada, um homicídio, um estupro consumado, um genocídio. Ademais, em uma relação de violência direta a origem da ação violenta pode ser traçada até chegar a um ou mais agentes identificáveis, que praticaram uma ação de agressão e fizeram uma vítima também identificável. (CONTI, 2016, s/p, itálicos do autor).

No conto, essa violência tem como agente Elpídio que reage, a partir da morte do filho, à ação negligente (violenta do ponto de vista social) dos médicos e da recepcionista. Conforme explica Conti, “a violência direta precisa ser *intencional*, mas não necessariamente precisa ser efetivada fisicamente.” (CONTI, 2016, s/p, itálicos do autor). Nesse caso, a origem da violência “é identificada como a *assimetria de poder*” e pode se configurar em quatro maneiras diferentes: física, sexual, psicológica ou de privação/negligência. (Cf. CONTI, 2016, s/p, itálicos do autor). Essa violência direta é definida, por Jaime Ginzburg, como “ato de agressão corporal, com imposição de sofrimento físico e ferimentos, podendo causar morte” (GINZBURG, 2010, p. 139).

A respeito da segunda forma de violência vista no conto “Sangria desatada”, Victor Raggio, no texto “Concepção materialista da história, psicanálise e violência”, afirma que “a violência sistemática e institucionalizada é um fenômeno que nasce com a sociedade de classes. Engendra-se no processo da exploração do homem pelo homem” (RAGGIO, 1992, p. 31).

Assim, essa violência institucionalizada leva à reação violenta de Elpídio. Nesse sentido, Piroli evidencia o descaso do sistema público de saúde para com os cidadãos invisíveis (ou o próprio sistema que os deixa invisíveis?): as “Marias”, os “Zés” e os “Elpídios”. De acordo com Pereira, a violência

[...] pode emergir, na obra de Piroli [...] associada à exclusão social ou à ideia de cisão social. Nesse caso, as condições de uma dada realidade histórico-social excludente promoveriam uma violência maior, menos visível, porque institucionalizada, inscrita no nosso modelo econômico capitalista [...] (PEREIRA, 2019a, no prelo).

Esta violência diz respeito, conforme entende Rogério Amoretti,

[...] à miséria dos favelados, despossuídos e retirantes, são as crianças morrendo de fome e desnutrição, o analfabetismo, a prostituição, o desemprego em massa, os baixos salários, a falta de saneamento que coloca as pessoas à mercê de doenças infectocontagiosas, a falta completa de atenção à saúde etc. (AMORETTI, 1982, p. 42).

À essa violência, Costa afirma haver uma “resposta desajeitada, mas inadiável, contra o que não se pode aguentar mais e em favor do irresistível anseio sempre frustrado”, a qual ele nomeia de “contraviolência” (COSTA, 2004, p. 32). Segundo o psicólogo, esse conceito “é o nome certo dessas ações loucas que parecem apenas violência”, como por exemplo o ato de Elpídio; mas o que “facilmente apontamos como violência dos pobres é na verdade o sinal de que são gente, e gente aviltada. Deviam ser ouvidos. São só temidos e incriminados.” (COSTA, 2004, p. 32).

No conto “Sangria desatada”, vemos seres invisibilizados por um sistema público de saúde e como a situação de exclusão dessas personagens resultam na presentificação da morte da criança e dos médicos. Se por um lado, a violência parte de Elpídio; por outro, vemos que ela é resultado de um processo de exclusão e de invisibilidade pública, agenciado pelo Estado e protagonizado pela atendente do posto de saúde e pelos médicos, que são aqui nivelados (apesar da distância social que os separa).

2.2. A tragicidade em “Na velha Guaicurus”

Em outro conto de *É proibido comer a grama*, “Na velha Guaicurus”, os seres visibilizados por Piroli são um atendente de farmácia e uma prostituta, ambas personagens

noturnas que trabalham na região do baixo meretrício da capital mineira. No conto, que narra a história de amor desse casal, temos a alusão típica dos contos de fadas, iniciados pela expressão “Era uma vez...”. O título do conto de Piroli sugere um tempo e um espaço remotos, localizados no passado. Ao narrar o encontro de uma prostituta com seu grande amor, a alusão soa mais provável, ainda que se trate de personagens distantes da idealização própria dos contos de fadas, nos quais temos príncipes e princesas, vivendo história de amor com finais felizes.

As personagens de Piroli são homens e mulheres comuns, inscritos na baixa marginalidade, geograficamente localizados na zona boêmia de Belo Horizonte, nos arredores da Lagoinha e da Estação Rodoviária. O casal que protagoniza o conto “Na velha Guaicurus” é João de Deus, o aplicador de injeção, e Etelvina, a prostituta.²² Essa alusão ao conto de fadas, por meio do título da história, é uma das estratégias usada por Piroli para destacar os invisíveis sociais.

Já no início do conto, o narrador começa apresentando João de Deus: “João de Deus dava plantão todas as noites na Farmácia Moura, ao lado do Magestic, no último quarteirão da Guaicurus, parte nevrálgica da antiga zona boêmia.” (PIROLI, 2006, p. 95). Logo em seguida, é descrita sua rotina de trabalho, evidenciando o seu perfil profissional – assíduo, pontual e comprometido com suas tarefas:

Era aplicador de injeção, e das vinte e três horas até às seis da manhã mantinha sempre o esterilizador em ebulição, seringas prontas no estojo e algodão embebido em álcool. Sua clientela – na maioria mulheres – sentava-se na ante-sala. Cada uma ia se levantando à medida que chegava sua vez, já com a ampola na mão, recebia sua picada e saía esfregando o braço ou sacudindo a bunda. (PIROLI, 2006, p. 95).

Nessa apresentação da personagem masculina, o narrador se atém na enumeração de algumas características físicas de João de Deus:

Um tipo de meia-idade, calvo, pálido, seco, sério, de bigode fino, João de Deus não devia ter mais de metro e meio de altura. Não cumprimentava ninguém, respondia com monossílabos e consta que jamais tenha usado nenhuma mulher da zona, até que Etelvina entrou na sua vida. (PIROLI, 2006, p. 95).

²² O nome de Etelvina pode ser associado, como um “quase anagrama”, ao de Elvira, prostituta do poema “Tragédia brasileira”, de Manuel Bandeira. Ambas são “dignificadas” a partir da relação com um homem e assassinadas tragicamente. Já o nome de João de Deus, nos remete àquele agraciado por Deus, que detém sua divindade e misericórdia, como também ao apóstolo de Jesus Cristo, João. Desse modo, João de Deus é aquele que propaga os ensinamentos do Filho de Deus, como o não julgamento e a empatia com os “pecadores”, seres marginalizados, como a prostituta.

A descrição da personagem é focada, como vemos, em aspectos físicos (idade, aparência, estatura). No entanto, entre eles aparecem colocadas algumas características psicológicas de João de Deus: *secura e seriedade*, além de nenhum interesse pelas mulheres do baixo meretrício: “até que Etelvina entrou na sua vida”. O trecho acima assinala, assim, uma ruptura inicial na vida de João de Deus, sugerindo um encontro de almas, bem na tópica romântica do amor à primeira vista.

Etelvina entra em sua vida no momento em que chega à farmácia, no mundo do trabalho de João de Deus, colocando um marco entre o antes e o depois: antes, João de Deus era reconhecido como um homem distinto, diferente dos outros homens, que se trabalhassem atendendo prostitutas do lado de um prostíbulo, talvez não deixassem de se envolver sexualmente com elas. Depois, o aplicador de injeção se rende aos encantos de Etelvina, que é descrita de maneira sumária:

[...] uma mulher escura troncuda, de bumbum generoso e um pouco arrebicado, braços e pernas roliços. Tinha boa experiência de profissão corporal na Oiapoque. Sonhava com um quarto na Guaicurus. Conseguira-o ali no Magestic. E pela primeira vez aparecia naquele corredor da farmácia (PIROLI, 2006, p. 95).

Na descrição sumariada, dois aspectos são importantes: o primeiro corresponde à forma como o narrador a descreve, de maneira diferente das outras prostitutas (que são apenas anunciadas como clientes de João de Deus), com especial atenção para o uso do termo “bumbum” ao invés das “bundas” das outras mulheres e a expressão “profissão corporal” no lugar “mulheres da zona”. Assim, Etelvina vai ganhando destaque na narrativa, opondo-se às outras. Esse destaque é reiterado pelo fato de que pela primeira vez ela vai à farmácia se imunizar de possíveis doenças. O segundo aspecto importante na descrição da personagem feminina diz respeito ao fato de que, contrariando o que se costuma pensar sobre a prostituição – algo imposto, contra a vontade da mulher, último recurso de sobrevivência –, Etelvina a vê como uma escolha, um trabalho, incumbindo à atividade toda a carga de significados que a palavra “profissão” possa ter: dignidade, segurança, competência, autonomia, etc. Mas vale ressaltar que, considerando questões de etnia e o provável baixo grau de escolaridade de Etelvina, a prostituição seria uma opção dentre outras já preestabelecidas culturalmente para a mulher negra e pobre. De acordo com Heleieth Saffioti, no livro *O poder do macho*, no qual a socióloga trabalha a naturalização das relações de gênero, a partir da estrutura patriarcal que sustenta a

sociedade, isso pode ser explicado pelo fato de que “neste país, a mulher negra ocupa a última posição. Ela é duplamente discriminada: enquanto mulher e enquanto negra”, restando-lhe apenas “dois papéis: o de empregada doméstica e o de objeto sexual.” (SAFFIOTI, 1987, p. 52),

A caracterização das duas personagens principais do conto evidencia a diferença entre elas: ele é “seco”, “pálido”, de “meia idade”; ela, “escura”, “roliça” e sugestivamente jovial. São opostos que se encontram e que formam um casal. Essa oposição aparente entre eles é textualmente marcada no conto pelo narrador: “[...] embora caminhassem agora um ao lado do outro, ali estava um casal que tinha pouco em comum: João de Deus miúdo e branquelo, careca, de terno e gravata, e Etelvina, uma morenaça bem fornida.” (PIROLI, 2006, p. 97). A caracterização das personagens é retificada pelo narrador, que trata de marcar não só uma oposição, mas também uma assimetria entre o casal. Etelvina agora ganha o epíteto “uma morenaça bem fornida”, enquanto João de Deus é descrito como um homem sem atrativos sexuais. As descrições das personagens são finalizadas de modo semelhante, marcando a excepcionalidade do encontro de ambos: “[...] até que Etelvina entrou em sua vida.”; “E pela primeira vez aparecia naquele corredor da farmácia.”.

Contudo, João de Deus trata Etelvina como qualquer outra cliente, apesar dela se destacar dentre as demais que já conhecia e que frequentavam a farmácia, como pode ser visto no trecho a seguir: “João de Deus não se lembrava de vê-la entre as mulheres postadas na porta do hotel – aliás, nunca olhava nenhuma, embora as conhecesse todas –, e para ele pouco importava quem, mais cedo ou mais tarde, pegasse gonorreia ou cancro.” (PIROLI, 2006, p. 95).

O dia clareando, ele tirou o jaleco para colocá-lo no armário – como costumava fazer sempre naquele horário –, quando Etelvina surgiu com o rosto redondo na porta. Em vez de entrar com a ampola na mão, permaneceu ali parada.

Sem olhá-la direito, conforme seu hábito, João de Deus acabou de pôr o jaleco no cabide. Seu expediente estava encerrado. Que o outro a atendesse.

– Não é injeção, não – falou Etelvina naturalmente. – É outra coisa. – Fez uma pausa e acrescentou: – Eu queria ter um particular com o senhor.

João de Deus olhou de lado, mas vendo o rosto sorridente parado na porta. Etelvina deu um passo para dentro da saleta e desviou a vista para a porta aberta.

Demorou um pouco para perceber que devia fechá-la – o que poderia contar nos dedos as vezes que fizera durante aqueles anos de farmácia, nem ao se tratar de injeção nas nádegas. (PIROLI, 2006, p. 95-96).

É possível perceber, no trecho destacado, uma discrepância expressa na palavra “particular” verbalizada por Etelvina: a palavra se refere à conversa entre as personagens que é

mantida em sigilo na sala fechada; não há diálogo direto, a não ser a fala de Etelvina. Contudo, a palavra também remete às nádegas que ficavam à vista de todos na farmácia, pois a porta estava sempre aberta. Desse modo, aquilo que deveria ser reservado, que é particular de cada um (as nádegas), é escancarado sem pudor, enquanto algo corriqueiro como uma conversa é mantido em segredo, mesmo não havendo mais ninguém na farmácia. Assim, há um certo esforço do narrador em manter a privacidade do casal – o que se repete em outras passagens do conto que se referem à intimidade dos dois –, pois a conversa entre eles não é explícita, ela se resume nessa troca de olhares, que marca, no entanto, uma crescente cumplicidade.

Nesse sentido, a fala de Etelvina ganha outro sentido. Quando a personagem diz que gostaria de ter um “particular” com João de Deus, além de se referir à “conversa”, “bate-papo”, aponta também para a noção que a prostituta tem de privado e de público: exibir as nádegas é natural para ela, não há porque escondê-las, não tem vergonha nisso (público), mas exibir o que pensa e o que sente requer discrição, pois é algo do fora íntimo (privado). Dessa forma, o conto acaba por caracterizar a construção dual da prostituta, pública e privada, que se tem o corpo como objeto de consumo alheio; reserva a si um espaço não ocupado por qualquer um, que diz respeito ao seu universo privado. Essa perspectiva dual (público e privado) na figura de Etelvina é levada ao exercício duplo de papéis femininos, mundo íntimo (esposa, dona de casa) e mundo público/do trabalho (prostituta), conforme veremos.

O primeiro encontro dos dois, fora do ambiente de trabalho, dá-se em um botequim na Rua São Paulo: João de Deus “de terno escuro e gravata, e Etelvina, bem maior, de sapato baixo e sem pintura.” (PIROLI, 2006, p. 96). Ambos estão destituídos de seus uniformes de trabalho, construindo uma identificação: não são agora o aplicador de injeção e a prostituta, mas essencialmente João de Deus e Etelvina. No caso de Etelvina, principalmente, há a descaracterização do “tipo” prostituta. Além disso, o fato de a personagem ser “bem maior” e estar “de sapato baixo” remete a uma não sobreposição à personagem masculina. Desse modo, apesar de João de Deus ser menor que Etelvina, ela não se coloca acima dele, estabelecendo assim, os lugares sociais simbólicos relativos ao homem e à mulher.

Dois conhaques foram servidos, juntamente com um pedaço de queijo. Tomaram café sem açúcar. Etelvina pediu um pão com manteiga. Estavam juntos no balcão, mas era como se não tivessem nada a ver um com o outro. (PIROLI, 2006, p. 96).

Embora estivessem juntos, o fato de estarem no balcão fornece um certo distanciamento entre eles, pois estariam voltados para frente, “como se não tivessem nada a ver um com o outro.” (PIROLI, 2006, p. 96). Esse distanciamento pode ser entendido como uma estratégia para despistar e evitar comentários de quem os visse. Eles bebem, comem e retornam para a Guaicurus.

Etelvina deixou o botequim primeiro e João de Deus veio caminhando um pouco atrás. Retornaram pela Guaicurus. A cara sonolenta do velho Francisco observou Etelvina pegar a chave do quarto no painel e tomar a direção da escada, sendo seguida por João de Deus. (PIROLI, 2006, p. 96).

Aqui, o narrador ressalta que a ação de conquista amorosa parte da personagem feminina – assim como fez ao ter o “particular” com João de Deus –, invertendo a lógica cultural inscrita nas relações entre gêneros, no qual a ação está sempre colocada ao lado do homem, conforme explica Carla Pinsky no texto “A era dos modelos rígidos”. Segundo a autora, nas décadas de 1920 e 1930, os relacionamentos começavam a partir do flerte “constituído por troca de olhares, gestos de cabeça e sorrisos comedidos. [...] O flerte podia desembocar em namoro se, percebendo sinais de receptividade, o rapaz se aproximasse para conversar coma moça.” (PINSKY, 2012, p. 478) Apesar de circunscrito em um tempo histórico, as palavras da historiadora refletem aspectos convencionais dos relacionamentos amorosos, nos quais o homem ainda é responsável pela atitude de iniciar o contato com o sexo oposto, ao passo que a mulher espera passivamente, sem “mostrar-se excessivamente disponível.” (PINSKY, 2012, p. 478).

A entrada no Magestic dá-se também por intermédio da condução de Etelvina que pega a chave do quarto no painel e se direciona para a escada, com João de Deus acompanhando seus passos. A cena é observada por Francisco, o porteiro, que acompanha o trânsito intenso dos clientes no sobe e desce, no entra e sai do hotel. O porteiro passa a ser um olhar acompanhante que visibiliza a relação do casal. João de Deus não é um cliente de Etelvina, mas seu companheiro.

Depois de algumas horas, o aplicador de injeção sai do quarto da prostituta, passa pela portaria e apanha um táxi na Rua Curitiba rumo à sua casa. No dia seguinte, repete a mesma rotina de seu trabalho. Quando sai da farmácia às seis horas da manhã vai direto para o Magestic, passa novamente por Francisco e por mais algumas mulheres que riem para ele sem sucesso, sobe a escada em direção ao último quarto à esquerda, no final do corredor, o quarto de Etelvina.

“Como se estivessem repetindo a mesma cena do dia anterior, Francisco viu os dois descenderem a escada. Entraram no escritório do hotel. Demoraram lá alguns minutos. Deixaram o Magestic e seguiram pela Guaicurus, na direção da Curitiba.” (PIROLI, 2006, p. 97). No trecho, percebemos que o narrador automatiza a cena, com o uso de frases curtas, com o fim de demonstrar a instauração de uma rotina no casal. O porteiro passa a ser, assim, uma figura que acompanha a construção do casal. Essa automatização é construída a partir do texto essencialmente narrativo e descritivo, omitindo as falas das personagens principais, Etelvina e João de Deus, reservando-as à intimidade do casal.

O conto narra a aproximação do casal de modo lento e detalhado, construindo passo a passo a simpatia e a identificação do leitor com as protagonistas, promovendo aquele “tratamento literário do ser marginal” de modo “amoroso, delicado, compreensível”, conforme já observado por Pereira (2019a, no prelo).

A relação das personagens torna-se estável, com a apreensão de atos cotidianos na rotina do casal, como “compras na Padaria Martini”, tomar “o bonde Santo André” (PIROLI, 2006, p. 97) para a casa do aplicador de injeção na rua Teresina. A casa de João de Deus localiza socialmente seu espaço, “um barraco nos fundos do açougue” (PIROLI, 2006, p. 97) de Seu Deco.

Nos cinco anos em que vinha alugando aquela parte de imóvel para João de Deus, era a primeira vez que isso acontecia. Um homem reservado e de aparência distinta levar para casa, em pleno dia, uma mulher ostensivamente da zona? (PIROLI, 2006, p. 97).

A cena causa a indignação do açougueiro não porque era a primeira vez que via João de Deus acompanhado por uma mulher, mas porque a mulher era “ostensivamente da zona”. Nesse caso, a moral que fala não é a que reserva a relação estável a um casal formado segundo convenções civis e religiosas, mas o fato de tratar-se de uma prostituta. Em sua percepção, “um homem reservado e de aparência distinta” não devia se exhibir, “em pleno dia”, com esse tipo feminino. Chama a atenção o termo “em pleno dia”, sugerindo uma moral sexual vazada, que admite essa relação em certos lugares e horas. Há, aqui, uma categorização do feminino que reporta a uma construção cultural, que entende haver mulheres para casar e outras para o sexo descomprometido.

Ivia Alves, no texto “Imagens da mulher na literatura na modernidade e contemporaneidade”, afirma que há três tipos de representações da mulher na cultura brasileira, formulados a partir do olhar masculino: “a mulher-anjo, a mulher-sedução (ambas aceitas pela sociedade) e a terceira, a mulher-demônio, a excluída, porque representava a mulher tentação.” (ALVES, 2002, p. 88). A prostituta corresponderia ao terceiro modelo, assim como “as mulheres intelectuais e todas aquelas que resistiam a comportar-se conforme o modelo idealizado e aceito pela sociedade burguesa.” (ALVES, 2002, p. 88). A autora observa que o perfil da prostituta é contrário ao doméstico, incorporado pela “virgem pura e a mãe de família”, pois ela é “rejeitada para ter um papel na família, núcleo fundamental da sociedade dentro da concepção burguesa.” (ALVES, 2002, p. 84).

A imagem feminina construída pelo açougueiro se associa a uma voz moral que rebaixa a figura da prostituta, reservada apenas ao exercício de sua função social e não ao papel de esposa e de mãe. Nesse caso, há uma construção hierárquica valorativa da figura feminina, que aponta a prostituta como uma mulher de segunda categoria em relação à “mulher de família”. Assim, “além das barreiras simbólicas, que deixavam nítidas as diferenças entre a mulher ‘de família’ e ‘as outras’”, há uma delimitação dos “espaços sociais de cada uma delas. [...] as zonas de prostituição deveriam ficar longe dos bairros residenciais, evitando contaminá-los com suas perversões.” (PINSKY, 2012, p. 473). Considerando isso, trazer Etelvina para casa significa, na concepção de Seu Deco, equiparar o espaço doméstico e privado que ele ocupa como extensão da zona boêmia. A historiadora Carla Pinsky, citada acima, observa que, do início do século XX aos anos 1960, há uma moral regularizadora do comportamento feminino mesmo em classes baixas, a fim de que não haja “desordem social”:

A população pobre, de trabalhadores, imigrantes, negros e mulatos, passou a ter seu comportamento fiscalizado, criticado, e na medida do possível, submetido a intervenções por parte de autoridades religiosas, intelectuais e do Estado. Relacionamentos que fugiam aos padrões estabelecidos, em especial os que não levavam ao casamento nos moldes burgueses, foram classificados como imorais, ilícitos, promíscuos – adjetivos que respingavam diretamente nas mulheres envolvidas. (PINSKY, 2012, p. 479).

Ainda que Pinsky esteja se referindo a um padrão moral datado entre o início do século XX e os anos 1960, esse valor moral é bastante claro na percepção de Seu Deco e no modo como ele nega a relação amorosa entre João de Deus e Etelvina:

Mas se o seu Deco tivesse fechado o açougue mais tarde, lá pelas dez e pouco, teria visto João de Deus atravessar a rua **de braço dado** com Etelvina até o ponto do bonde, que os levaria ao centro da cidade. Os dois apearam no abrigo e ali mesmo fizeram um lanche na Pastelaria do Japonês. Depois pegaram a rua Guaicurus, **sempre de braço dado**. João de Deus ficou na farmácia e Etelvina assumiu suas funções no Magestic. (PIROLI, 2006, p. 98, grifos nossos).

– Quer dizer então – disse seu Deco com um sorriso constrangido – que nós temos uma nova inquilina?

João de Deus esperou que ele continuasse.

– Estou falando **daquela** mulher – tornou seu Deco.

– Isso é problema meu.

– Eu não compreendo, um **homem respeitável**.

João de Deus virou as costas e se meteu pelo corredor, deixando seu Deco com as duas mãos no avental. (PIROLI, 2006, p. 98, grifos nossos).

No primeiro trecho citado, o narrador, a despeito do senso moral do açougueiro, reforça a imagem do casal comprometido (“de braço dado”, “sempre de braço dado”), que não se importa com comentários ou expressões negativas alheias. Ao mesmo tempo, o conto marca a continuidade das funções sociais das personagens: ele, como aplicador de injeções; ela, como prostituta, ambos trabalhadores noturnos da zona boêmia. Não há, nesse caso, nenhuma intervenção masculina a impedir o trânsito social e público da mulher, exceto aquela que vem do açougueiro, que se refere à Etelvina como “aquela mulher”, enquanto João de Deus ganha o qualificativo “homem respeitável”. João de Deus rompe, assim, com o estereótipo masculino, ao respeitar o trabalho de Etelvina, pois “não gostava de misturar as coisas. Cada um no seu serviço” (PIROLI, 2006, p. 100).

O pronome demonstrativo “daquela”, ressaltado no segundo trecho citado, objetifica o corpo feminino, tratado, aqui, como coisa, a qual se desfruta e se lança fora. Um “homem respeitável”, segundo a moral conservadora de Seu Deco, devia encontrar uma mulher também respeitável para se relacionar. É interessante pontuar que a fala de Seu Deco é a única a ser expressa por meio de diálogos, marcando uma oposição entre ele e as outras personagens. Os dois únicos diálogos diretos do conto são entre Seu Deco e João de Deus, que se recusa a falar sobre sua relação com Etelvina, dizendo que é “problema dele”, e o existente entre o açougueiro e seu contador, a respeito da possibilidade de pedir o imóvel ao inquilino, sendo o proprietário logo dissuadido, devido à perda financeira que poderia ter com a saída de João de Deus. Ainda que Seu Deco venha a aceitar a nova inquilina, continuava a achar “mesmo inconcebível que ele,

João de Deus, a levasse para batalhar a noite toda no Magestic, ao lado da farmácia.” (PIROLI, 2006, p. 100).

Além do exercício da função de prostituta, Etelvina assume também o papel doméstico na relação:

Lá pelas três da tarde, enquanto ruminava a questão, seu Deco surpreendeu-se com uma mulher de sandálias havaianas, vestido de chita no meio da canela e lenço no cabelo. Era Etelvina. Trazendo uma sacola de plástico numa das mãos, ela se dirigiu à padaria do outro lado da rua. Seu Deco viu-a comprar alguns pãezinhos, um saco de leite e dois maços de cigarros. Fez o pagamento, recebeu o troco e encaminhou-se de volta. Aquele vestido rodado, e os chinelos e o pano estampado cobrindo o cabelo espevitado entraram no açougue e pediram meio quilo de alcatra. Embora tivesse ouvido perfeitamente, seu Deco permaneceu imóvel, olhando o rosto moreno à sua frente. Era uma mulher normal, como a maioria das mulheres do bairro. Uma dona de casa simples. (PIROLI, 2006, p. 99).

É possível pensar que Piroli, ao desmontar a visão do açougueiro sobre a prostituta – reflexo da moral –, desmonta também os preconceitos sobre ela, pois no dia-a-dia, quando não trabalha, Etelvina tem uma vida “ostensivamente” normal. A figura de Etelvina consegue integrar “dois mundos: demoníaco e divino”. De acordo com Ariágda dos Santos Moreira, no texto “O espaço da prostituta na literatura brasileira no século XX”, o “mundo demoníaco” corresponde ao espaço da “mulher-demônio”, o prostíbulo; conseqüentemente, o “mundo divino” é o espaço por onde circula a “mulher-anjo”, o lar (MOREIRA, 2007, p. 242). Essa dualidade da personagem evidencia que as fronteiras destinadas à construção cultural do feminino não são tão simples e que Piroli está preocupado em marcar a complexidade de mulheres como Etelvina. Assim como Seu Deco a identifica como uma mulher “ostensivamente da zona” por meio de sua aparência, ele também a identifica como “uma dona de casa simples” a partir de seu vestuário: o vestido, os chinelos e o pano na cabeça. Isso indica que tanto a figura da prostituta como a da dona de casa são construídas e elaboradas culturalmente.

Os encontros entre o casal, na porta Magestic, são interrompidos com o não aparecimento de Etelvina um dia. Piroli quebra a expectativa do leitor, suspendendo a rotina e felicidade do casal. João de Deus, preocupado com a companheira, mas na dúvida se devia invadir seu local trabalho, decide verificar o que aconteceu, e a encontra “esparramada de braços na cama em desordem. Havia roupas no chão, um par de chinelos e sangue espirrado até nas paredes.” (PIROLI, 2006, p. 101). A cena brutal sugere que Etelvina estava nua, e que, provavelmente, foi

assassinada por um cliente enquanto trabalhava. A cama em desordem aponta para o ato sexual, como também para uma resistência da prostituta contra as agressões sofridas, fazendo com que o sangue se esparramasse pelo cômodo. O impacto da cena pode ser entendido a partir do “retorno ao trágico”, característica da literatura brasileira contemporânea, descrita por Beatriz Resende, conforme já mencionado. Segundo a autora, “no cenário da cidade, o paradoxo trágico se constrói entre a busca de alguma forma de esperança e a inexorabilidade trágica da vida cotidiana que segue em convívio tão próximo com a morte.” (RESENDE, 2008, p. 31). Assim, há uma quebra de expectativa do leitor na conclusão do conto, que ao invés do “felizes para sempre”, referente às personagens, aponta para a dissolução do casal de maneira trágica, como está inscrito na imprevisibilidade da vida: “Mesmo quando a prosa se organiza, próxima ao poético, o tom sempre é do destino trágico.” (RESENDE, 2008, p. 31). Desse modo, Piroli escancara a tragicidade a que todos estamos sujeitos e que incide com força maior sobre os seres marginalizados, e mais ainda sobre a mulher negra.

Em “Na velha Guaicurus”, temos a representação de um conto de fadas às avessas, não só pelos tipos humanos que desfilam na história, mas sobretudo por seu final trágico, que passa longe do “E viveram felizes para sempre” anunciado. No conto, além de uma violência física/direta, dada pelo assassinato de Etelvina, vemos também uma violência social/estrutural, consequência de uma exclusão social que designa espaços e destinos para seres marginalizados, como a prostituta, e que emerge da desigualdade de poder. No caso de Etelvina, essa desigualdade de poder se expressa no interstício de sua profissão. Conforme explica Pierre Bourdieu, no texto “Uma imagem ampliada”, “o comércio do sexo continua a ser estigmatizado”, pois “ao fazer intervir o dinheiro, certo erotismo masculino associa a busca do gozo ao exercício brutal do poder sobre os corpos reduzidos ao estado de objetos [...]” (BOURDIEU, 2011, p. 26). Desse modo, o poder aquisitivo é considerado extensão do poder fálico masculino. Em outras palavras, o dinheiro dá ao homem o direito de exercer seu poder sob a mulher reduzida a status de objeto de prazer sexual masculino, no qual se inclui, no conto, a violência sobre o outro.

2.3. “Ugolino e sua Chiquinha” e a experiência da rua

O conto “Ugolino e sua Chiquinha” narra o relacionamento “embriagado” entre um catador de papel e uma mendiga. Como ocorre em “Na velha Guaicurus”, já no início do texto o narrador apresenta suas personagens:

Ugolino exercia a profissão de catador de papel e morava num cômodo de tábua e lata, construído por ele mesmo, à beira do ribeirão Arrudas. Estava sempre de cara inchada, mas não tão cheia que o impedisse de trabalhar, principalmente na parte da manhã, quando percorria os atacadistas da Guaicurus. (PIROLI, 2006, p. 77).

Ugolino é descrito como um catador de papel, atividade desprestigiada pertencente à classe dos subempregos, mas que se edifica ao receber os encargos da palavra “profissão”, ganhando assim reconhecimento e dignidade. Diferentemente do que costuma circular no âmbito do senso comum, o catador de papel não é morador de rua, ele tem um “cômodo de tábua e lata”. A palavra “cômodo” tem a mesma função da palavra “profissão” no trecho anterior: ela edifica a personagem ao incumbir à moradia as características de uma casa, de um lugar de descanso e acolhimento. A palavra também remete a uma construção pequena, com pouco espaço, mas que, orgulhosamente, foi construída pelo próprio Ugolino como a materialização do “sonho da casa própria”. Outra característica importante da personagem, dada pelo narrador na pequena descrição, é o consumo frequente de bebida alcoólica, um consumo vicioso, visível na cara sempre inchada.

Após a apresentação de Ugolino, o narrador descreve sumariamente Chiquinha a partir do encontro desta com catador de papel:

Ugolino conheceu uma noite a mendiga Chiquinha e, considerando que ela lhe parecia perfeitamente aproveitável para sua necessidade, levou-a para a cafua com **meia garrafa de cachaça**. A partir de então, passaram a viver juntos. Chiquinha parou de pedir esmola e transformou-se em auxiliar de Ugolino. Os dois eram vistos todos os dias nas ruas da antiga zona, cada um com um saco nas costas e exemplarmente calibrados. (PIROLI, 2006, p. 77, grifos nossos).

Chiquinha é mendiga. Diferentemente de Ugolino, que “exercia a profissão de catador de papel”, a palavra “mendiga”, que antecede seu nome, a desqualifica e a rebaixa em relação ao outro: ser mendiga não é uma profissão, o dinheiro que ganha não vem do trabalho braçal diário, e sim da esmola, da caridade alheia. Nessa visão, o dinheiro que Chiquinha recebe possui menos

valor que o de Ugolino, o que a coloca também num lugar de submissão diante ao outro, estabelecendo assim uma relação assimétrica.

A condição de ser mendiga implica a vivência da rua e dos abrigos, vivência esta que o catador de papel não experencia dentro de seu “cômodo de tábua e lata”. Assim, ao levar Chiquinha para a sua “cafua”, Ugolino a tira da rua e lhe fornece um teto. Contudo, o faz sob a intenção de aproveitá-la para sua necessidade. A palavra “aproveitável”, geralmente usada para se referir a objetos com funções específicas, desqualifica Chiquinha ao reduzi-la a um objeto com o fim de satisfazer as necessidades sexuais de Ugolino. Essa condição da personagem fica clara no título do conto pelo uso do pronome possessivo “sua”, referindo-se a mendiga como posse do catador de papel. Tal relação se estende quando Chiquinha se transforma “em auxiliar de Ugolino” e passa a ajudá-lo em seu trabalho. A palavra “auxiliar” reforça o lugar de submissão e desqualificação que Chiquinha ocupa perante Ugolino, além de remeter à relação entre chefe e subordinado, no qual ele dita as ordens e ela obedece. Trata-se, nesse caso, de uma relação de dominação, na qual há a “*construção social da inferioridade*” feminina, e “*construção social da superioridade*” masculina (SAFFIOTI, 1987, p. 29, itálicos da autora).

Outra perspectiva que pode ser observada no trecho citado é a de que a relação entre Chiquinha e Ugolino age como edificação da personagem feminina, pois é a partir do encontro com o catador de papel, que a mendiga ganha uma profissão e uma moradia. Ao mesmo tempo, a relação entre eles é marcada por uma assimetria, na qual a mulher funciona como elemento auxiliar do homem.

Ambas as personagens são, no entanto, seres marginalizados do ponto de vista social, que pela escrita de Piroli ganham complexidade e existência. Para Sebastião Nunes, Piroli “esbanja piedade pelos indivíduos que revive em ruas, botecos e barracos.” (NUNES apud MARQUES, 2018, p. 19). No conto, esses indivíduos são protagonistas, circulam pelas ruas recolhendo papelão, perambulam pelos botecos atrás de bebida e repousam a beira do Arrudas em um barraco.

A bebida é um elemento constante no decorrer do conto, seja para começar ou encerrar o dia de trabalho, ou para comemorar um encontro com os amigos:

Chiquinha uma vez encontrou dois velhos companheiros de esmola, apresentou-os a Ugolino. Comemoraram o acontecimento até a última garrafa, que terminou em volta de uma fogueirinha feita com restos de caixote. Ugolino e Chiquinha foram então andando, abraçados e cambaleando. Os dois amigos,

embora estivessem ainda mais chumbados, seguiram atrás. Ugolino e Chiquinha fecharam a cafua com um latão, e os outros dois dormiram no chão do lado de fora. (PIROLI, 2006, p. 77).

Ao fim da celebração, quando Ugolino e Chiquinha se dirigem para o cômodo e fecham a porta para que os amigos não entrem, há uma demarcação do espaço do casal, um local reservado que não permite a intromissão de outras pessoas. Assim como se dá no conto “Na velha Guaicurus”; aqui, preserva-se uma intimidade amorosa das personagens.

Como “trabalhadores” de rua, assemelhados a mendigos, ambos são expostos a serviços desqualificados, como a capina de terrenos.

No dia seguinte, os quatro estavam quenteando sol no meio-fio, quando foram abordados por um cidadão de terno preto e cara pálida de pastor. Trazia um embrulho de pães e perguntou se eles queriam fazer um serviço. Coisa simples: capinar um terreno baldio. Mil cruzeiros para cada um. Chiquinha recusou prontamente a proposta alegando sua condição de catadora de papel. Os outros toparam o trabalho. O pastor passou um cartão para eles com o endereço e uns trocados para condução. (PIROLI, 2006, p. 77).

A postura do pastor parece querer dignificá-los através do trabalho honesto proposto: “capinar um terreno baldio”, atividade tida como um bico, figurando o último patamar de subemprego. Ao oferecer-lhes a tarefa, o pastor determina também um valor: mil cruzeiros. Nesse ponto duas observações são possíveis: a primeira compreende a atitude do pastor como assistencialista, pois ao oferecer uma remuneração para um serviço desqualificado, ele reforça a condição de pobreza em que os quatro se encontram, e não faz nada efetivamente para mudar essa situação. A segunda considera essa atitude como um ato de exploração, pois não sabemos ao certo se o valor oferecido corresponde ao esforço e ao assujeitamento exigidos pelo trabalho.

Em ambos os casos, fica estabelecida uma relação de assimetria entre eles, na qual o pastor assume o lugar de salvador pela caridade cristã. Assim, de acordo com Marilena Chaui, no livro *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*, as relações interpessoais “[...] entre os que são vistos como desiguais [...] assume a forma do favor, de clientela de tutela ou de cooptação. Enfim, quando a desigualdade é muito marcada, a relação social assume a forma nua da opressão física e/ou psíquica.” (CHAUI, 2000, p. 93-94). Nesse sentido, em uma sociedade verticalizada, construída a base da violência e da exploração (e a religião foi um recurso utilizado para impor a soberania e os princípios do colonizador europeu), como a brasileira, as relações de dominação configuram relações de favor, de tutela expressa.

A recusa de Chiquinha em aceitar a oferta aponta para uma identificação com a profissão de catadora de papel e reconhecimento de que não precisa se assujeitar para conseguir dinheiro. Agora ela não precisava de esmola, da boa vontade de outras pessoas, pois tem uma ocupação.

O endereço era de uma casa antiga, portão de ferro. Bateram palmas. Uma velha de cara brava custou a aparecer no alpendre. Olhou para os quatro e não teve dúvida: mandou-os embora. E depressa. Senão chamava a polícia. Ninguém se animou a perguntar pelo pastor e explicar por que estavam ali. Bateram em retirada com o rabo entre as pernas. (PIROLI, 2006, p. 78).

A atitude da velha, assim como a do pastor, parte de um olhar preconceituoso e elitista. É interessante ressaltar que ambos são descritos a partir de suas “caras”: “cara pálida de pastor” e “velha de cara brava”, enquanto nada sobre isso é dito sobre as personagens que dão nome ao conto. Esse fato aponta para o anonimato que rondam os mesmos, presente também na animalização de seus corpos ao serem expulsos da frente da casa como quatro vira-latas: “Bateram em retirada com o rabo entre as pernas”.

Ao expulsar os quatro da frente de sua casa, a velha os ameaça dizendo que chamaria a polícia caso se recusassem a sair. Esse recurso indica o uso da violência policial para fins de manter a ordem social, colocando cada um em seu devido lugar, como também é um método de higienização que afasta das classes mais altas pessoas que perturbam essa tal ordem. Ugolino, Chiquinha e os dois amigos não tentam se explicar, saem “com o rabo entre as pernas”. Essa animalização das personagens sugere o modo como são tratados diariamente: como animais que são enxotados das calçadas e saem com medo de receberem uma “dura”. Como explica Alba Zaluar, no artigo “Democratização inacabada: fracasso da segurança pública”, “a polícia dos Estados da República Federativa do Brasil, suas polícias civis e militares, intervém principalmente na repressão violenta das favelas e dos bairros pobres nas regiões metropolitanas e capitais.” (ZALUAR, 2007, p. 34), sendo que a polícia, como aparelho de repressão, foi constituída “para satisfazer os proprietários de terra e a eles submeterem-se, reprimindo somente os pobres, os negros e os indígenas.” (ZALUAR, 2007, p. 37), pois estes seriam os perturbadores da ordem social e que desorganizariam o sistema no qual foram hierarquizados.

No caminho de volta, Ugolino e Chiquinha deixam os amigos ganhar distância e ficam para trás para comprar mais uma garrafa de cachaça com o dinheiro que Chiquinha havia escondido no vestido.

Sentaram debaixo da ponte, e cada um dava a sua golada e passava a garrafa para o outro. Com a **bebida pela metade**, Chiquinha não quis devolver a garrafa, sob a alegação de que Ugolino estava bebendo muito mais do que ela. Ugolino tentou tomar a garrafa à força. Chiquinha se levantou. Ugolino puxou a perna dela. Chiquinha perdeu o equilíbrio, rolou barranco e caiu dentro do Arrudas com a garrafa na mão.

O Arrudas estava muito vazio e ela bateu com a cabeça em cima de uma pedra. E ficou imóvel lá embaixo, toda esparramada a cabeça perto da pedra e as pernas dentro da água pútrida que corria preguiçosamente. Ugolino viu que ela ainda segurava a garrafa. Chamou-a várias vezes. Chiquinha não quis responder. (PIROLI, 2006, p. 78-79, grifos nossos).

Assim como a relação entre Chiquinha e Ugolino começa com este levando-a para a cafua “com meia garrafa de cachaça”, ela também termina “com a bebida pela metade”. Essas expressões resumem o tipo de relacionamento existente entre os dois, um relacionamento incompleto, pela metade. Heleieth Saffioti ao tratar da naturalização das relações de gênero, explica que

[...] como o homem detém poder nas suas relações com a mulher, só ele pode ser sujeito do desejo. Não resta a ela senão a posição de objeto do desejo masculino. Assim, o máximo de prazer alcançado pelo homem não passa de um "prazer" solitário, isto é, um prazer pela metade, incompleto. (SAFFIOTI, 1987, p. 19).

Desse modo, retomando alguns pontos: ao considerar Chiquinha “aproveitável para a sua necessidade”, Ugolino pensa na satisfação do próprio desejo e a coloca no lugar daquilo que cumprirá essa função. Essa objetificação da personagem feminina expressa a ideia de Bourdieu de que “o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de ‘posse.’” (BOURDIEU, 2011, p. 29-30). A garrafa de bebida, nesse sentido, funciona como uma extensão e representação da relação objetal entre as personagens: diante a morte da companheira, o catador de papel enxerga, a partir da sua visão bêbada, somente aquilo que é o verdadeiro objeto de seu desejo, a garrafa.

Nesse caso, se o conto põe em relevo seres invisibilizados socialmente, aponta também uma gradação de invisibilidade pública maior em relação à personagem feminina, mendiga, auxiliar de catador de papel reciclado, bêbada e objeto sexual masculino.

Ainda que não haja intencionalidade nos atos de Ugolino, descaracterizando assim uma violência direta, há, no conto, uma violência estrutural que legitima as ações violentas contra moradores de rua, como pode ser observado no trecho em que a dona da casa ameaça chamar a

polícia para expulsá-los, como também a atitude preconceituosa do pastor que perpetua a miséria e a desigualdade. Desse modo, a maior violência contra os protagonistas é aquela que os mantém na base da cadeia social, sem chances de superar a exclusão a que estão submetidos.

2.4. “A porta é a serventia da peixeira”: a fotografia da “miséria humana”

O conto “A porta é a serventia da peixeira”, que encerra o livro *É proibido comer a grama*, narra a história de um fotógrafo que observa um homem simples vendendo uma porta. No conto, Vargas, o fotógrafo, vê primeiro a porta:

Vargas viu primeiro a porta. Depois o homem. O homem segurava a porta. Havia uma inscrição na porta, feita a giz, e com mão de quem não está habituado a escrever. Vargas leu: “Vendo. Dez cruzeiros”, e reparou no homem. Uma cabeça chata, nordestina. (PIROLI, 2006, p. 125).

No trecho, o homem invisível se torna mesmo visível a partir do estranhamento de Vargas ao ver uma porta na rua. Sua visibilidade só se torna possível por meio do objeto porta. É ela que, primeiramente, recebe a atenção do fotógrafo, que, antes de enxergar o homem, vê o anúncio escrito na porta: “Vendo. Dez cruzeiros”.

A visão que Vargas tem do homem, após dar conta de sua existência, é fragmentada, pois ele projeta sua cabeça e não seu corpo inteiro, reduzindo-o a “uma cabeça chata, nordestina” (PIROLI, 2006, p. 125). A visão de Vargas, anunciada no primeiro parágrafo do conto, exemplifica o próprio processo de invisibilidade social a que são submetidos os marginalizados, da mesma forma que trabalha com a composição de estereótipos relativos a regiões brasileiras. Fernando Costa define esse fenômeno como invisibilidade pública, “expressão que resume diversas manifestações de um sofrimento político: a humilhação social, um sofrimento longamente aturado e ruminado por gente das classes pobres.” (COSTA, 2004, p. 21-22).

No trecho, a condição de exclusão intelectual do sujeito invisibilizado é observada no fato de que o anúncio é feito por mãos “de quem não está habituado a escrever” (PIROLI, 2006, p. 125), mas apenas a trabalhar. Isso expõe, de acordo com Ginzburg, “um contraste entre o domínio intelectual e a vivência da miséria.” (GINZBURG, 2010, p. 111). De um lado temos Vargas, o fotógrafo intelectualizado, parte de um mundo letrado; do outro, o “cabeça-chata”,

migrante e pobre invisibilizado. É a partir da visão do primeiro, de suas lentes, que tomamos conhecimento do segundo.

A cena inicial do conto é observada por Vargas a uma certa distância, que se materializa, na narrativa, no uso que o narrador faz de expressões como “cabeça chata, nordestina”, referindo-se à consciência do fotógrafo:

Vargas desceu do carro com a **máquina engatilhada**. O homem percebeu e escondeu-se atrás da porta. A **foto foi executada assim mesmo**, e Vargas sentiu que **conseguiu um excelente flagrante**. Dava para ver a inscrição e as mãos de um homem escondido atrás da porta. (PIROLI, 2006, p. 125, grifos nossos).

O contato inicial entre fotógrafo e personagem é feito como uma espécie de abordagem policial, referida pelo uso das expressões “máquina engatilhada”, “foto executada” e “excelente flagrante”. Essa abordagem constrange o sujeito que se esconde “atrás da porta” (PIROLI, 2006, p. 125). Contudo, mesmo escondido, a foto é tirada sem permissão, colocando o homem em uma situação de submissão ao registo fotográfico/desejo de outro, distante de seu mundo. Há, aqui, uma relação que se apresenta assimétrica e que reproduz as condições de dominação social.

Após o “flagrante excelente”,

Vargas pôs ordem na casa e entrou direto:
 – Que bobagem, meu irmão. Está tudo bem, e esta porta, como é que é que você está vendendo por dez mangos, é isso, é?
 O cabeça-chata não respondeu. Ficou na expectativa, as duas mãos segurando a porta. (PIROLI, 2006, p. 125).

Colocar “ordem na casa” sugere também uma relação de autoridade, na qual aquele que detêm o poder do registro (sem permissão) “entra direto”, irrompe porta à dentro, invade a privacidade, os negócios e a vida do outro. No trecho, vemos que após a abordagem ríspida, Vargas tenta se aproximar do homem, chamando-o de “meu irmão”, usando um vocabulário próprio da linguagem popular, como, por exemplo, a palavra “mangos” para se referir à moeda corrente na época. No entanto, ao tentar se igualar, aproximar-se do outro, ele reforça ainda mais a relação de desigualdade antes estabelecida. Para Marilena Chauí,

[...] quando a desigualdade é muito marcada, a relação social assume a forma nua da opressão física e/ou psíquica. A divisão social das classes é naturalizada por um conjunto de práticas que ocultam a determinação histórica ou material da exploração, da discriminação e da dominação [...]. (CHAUI, 2000, p. 93-94).

Nesse sentido, a abordagem autoritária e a foto tirada sem permissão configuram as “práticas que ocultam a determinação histórica ou material da exploração, da discriminação e da dominação”, mencionadas por Chauí, e que naturalizam as relações de desigualdade. Ao utilizar as expressões “meu irmão” e “mangos” como recurso para se aproximar, ele submete o “cabeça-chata” ao seu domínio, estabelecendo uma relação assimétrica entre quem detém o poder (a “máquina engatilhada”), dado inclusive pela linguagem, devido ao fato de saber adaptá-la, e quem é submetido a ele. Trata-se, nesse caso, de uma violência cultural, entendida como “*legitimadora* ou *justificadora* de uma violência”, seja ela física, psicológica, etc., e que está “embutida na própria linguagem.” (CONTI, 2016, s/p, *itálico do autor*). Desse modo, a assimetria entre as personagens se dá ao nível da linguagem que “legitima” a postura de Vargas em relação ao “cabeça-chata”.

Só após obter a resposta do “cabeça-chata” (a palavra “chata” que antes era um adjetivo para se referir a uma característica da personagem, agora é um substantivo usado no lugar do nome, classificando-a de forma pejorativa e preconceituosa), o fotógrafo percebe seu “erro de abordagem”:

Com seu faro de vinte anos de miséria humana, Vargas percebeu que havia cometido um erro de abordagem. E, ao mesmo tempo, veio a dúvida: e se a porta tivesse sido roubada? Era uma outra história, mas ainda aproveitável. O pior, ele pensou em seguida, é se a porta não passa de uma porta de outra pessoa, de uma casa demolida. (PIROLI, 2006, p. 125).

No trecho citado, dois aspectos são importantes para configuração da cena e do embate entre as personagens construídas por Piroli: (1) a profissão de Vargas e sua relação com a “miséria humana”; (2) a qualificação “cabeça-chata” como um ser invisibilizado, que vive a “miséria humana”, apenas fotografada/representada por Vargas. Observamos que, apesar de Vargas lidar com a “miséria humana” há vinte anos, isso não impede que ele cometa um “erro de abordagem” e um ato autoritário em relação ao homem da porta. Isso pode indicar que o fotógrafo é apenas um espectacularizador da “miséria humana”, levada aos jornais com tintas de sensacionalismo e dramaticidade, convertendo a violência ao outro como um objeto a ser negociado/vendido. Para Maria Rita Kehl, no artigo “Imagens da violência e violência das imagens”, toda “imagem tem um poder comunicativo”, e quanto maior for a sua capacidade de representar a realidade, quanto mais verossímil for a imagem, “maior este poder” (KEHL, 2015, p. 86):

[...] em todas as sociedades, o poder se vale do espetáculo para se consolidar nos corações dos súditos. O espetáculo é muito mais eficiente, para estabilizar o poder, do que as armas. Ele é capaz de dotar o poder de visibilidade, torná-lo convincente, consistente, necessário. [...] o poder sempre dependeu de uma boa dose de espetacularização, de uma grande produção imaginária para se estabilizar [...] (KEHL, 2015, p. 88).

Assim, a imagem expressa um “sentimento de impotência, de inutilidade dos homens diante da realidade que se apresenta como totalitária pela força da imagem” (KEHL, 2015, p. 87), caracterizando assim uma violência que se concretiza na desigualdade de poder. No conto, isso aparece na atitude de Vargas ao “engatilhar a máquina” e colocar o “cabeça-chata” em posição de impotência diante da espetacularização de sua miséria.

Essa perspectiva de valorização da foto e da notícia que ela anuncia é acionada pelo próprio fotógrafo em relação à origem da porta: propriedade do homem, roubada ou retirada de alguma construção em ruínas?

– Olha aqui, meu irmão – propôs Vargas –, me responde só uma coisa. Se você tirou essa porta de sua casa e veio vender ela na rua, eu te dou logo as dez pratas. E você ainda pode ficar com a porta. Tirou ou não tirou? (PIROLI, 2006, p. 125).

Para o fotógrafo, nesse momento, o que importa é a veracidade de sua história, e para consegui-la, mais uma vez, ele lança mão de uma linguagem mais popular, escolhendo as palavras com cuidado para não acusar o vendedor de ladrão, explicitamente. Vargas ainda oferece dinheiro pela porta em troca da informação. Sua postura pode refletir dois aspectos: a de um profissional do jornalismo, acostumado a negociações com informantes, ou a de assistencialismo ou tutela, na medida em que a compra da porta financia a miséria alheia, que estampará o jornal diário. No segundo caso, ressalta-se uma situação de desigualdade entre as personagens, conforme discutimos no conto “Ugolino e sua Chiquinha”, por meio das considerações de Chauí.

Essa relação desigual acontece em todo o conto, materializada na expressão verbal do fotógrafo, que utiliza, sobretudo, verbos com sentido imperativo: “– **Toma** aqui o dinheiro. Agora você **encosta** a porta na parede. **Encosta** ela aí e vamos bater um papo.” (PIROLI, 2006, p. 125, grifos nossos). Novamente, a abordagem de Vargas é feita como expressão de sua autoridade em face do outro, a quem não é dado o direito de vender a porta e cair fora. Ele precisa se explicar quanto à origem da porta, o porquê de sua venda, o porquê de sua miséria. A

expressão “encosta ela aí” faz alusão a uma situação de revista policial, na qual se busca identificar um objeto ou algo ilícito, a fim de incriminação do sujeito.

Essa relação de autoridade se dá em face de um homem pobre, iletrado, migrante, que detém um lugar social desprestigiado relativo ao fotógrafo, homem certamente estudado, de classe média, empregado. Vargas ocupa, no conto, um lugar que podemos remeter ao intelectual, que mesmo fazendo parte do mundo letrado, dotado de conhecimento e capacidade de reflexão, pode não possuir uma ética relativa à existência do outro. Nesse sentido, Ginzburg afirma que “o campo intelectual é [...] um tenso campo de contradições. Nele podem ser encontradas vozes solidárias aos direitos humanos [...], vozes apáticas, indiferentes”, assim como aquelas “interessadas em utilizar recursos de inteligência para preservar, defender e reforçar a exclusão.” (GINZBURG, 2010, p. 115). A afirmativa de Ginzburg pode explicar a postura do fotógrafo de aproveitar a situação do “cabeça-chata” para vantagem própria num primeiro momento. No decorrer do conto, Vargas transita entre a solidariedade e a preservação da exclusão do homem da porta, pois, na perspectiva de Ginzburg, “não existe nenhuma garantia de que alguém, por ser culto ou letrado, seja moralmente responsável ou eticamente dedicado ao outro.” (GINZBURG, 2010, p. 113-114).

Ao inquérito jornalístico-policial, o homem da porta responde com frase curtas, materializadas pelo narrador por meio de um discurso indireto:

Era de sua casa, sim. Do quarto dos meninos. Tirou ela para vender. Trabalhava em fundição. Um montão de gente dispensada. Está sem serviço há seis meses. Muito difícil. Cansou de bater perna na cidade. O único biscate que conseguiu durante esse tempo foi capinar lote. Mora no Conjunto Riacho. É BNH. Prestação em atraso? Tem cinco meses. (PIROLI, 2006, p. 126).

O trecho revela a condição social do migrante nordestino, que desempregado na cidade, tem de vender partes da casa para manter a família. O trabalho assalariado não existe, os biscates acabaram e as necessidades dos filhos e da mulher continuam sem cessar. O expediente que resta é desfazer-se da casa aos poucos, vendendo tudo que pode ou que parece supérfluo. Além disso, o bico de “capinar lote” se iguala àquele oferecido a Ugolino, no conto “Ugolino e sua Chiquinha”. Na trama, o catador de papel acaba por aceitar a oferta de capinar lote. Contudo, é interessante ressaltar o caráter da atividade: é aquela oferecida como última fonte de renda até mesmo para moradores de rua, configurando o último patamar de subemprego.

A personagem sem nome ressoa, assim, a massa de desempregados e subempregados anônimos que desfilam pela obra de Piroli, a quem não resta sequer uma porta para vender. O tempo da fartura do emprego assalariado possibilitou ao homem da porta a melhora de vida, simbolizada pela compra da casa no “Conjunto Riacho” pelo “BNH”,²³ mas que, agora, está em atraso: “Tem cinco meses”. O trabalho qualificado da Fundação é trocado por subempregos, tal como “capinar lote”. De acordo com Fernando da Costa, em sua tese *Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis: um estudo de psicologia social a partir de observação participante e entrevistas*, em todas essas funções mecânicas e braçais, acrescidas a de vendedor de porta, podemos “reconhecer ingredientes psicológicos e sociais profunda e fortemente marcados pela degradação e pelo servilismo. São atividades cronicamente reservadas a uma classe de homens proletarizados; homens que se tornam historicamente condenados ao rebaixamento social e político”. (COSTA, 2008, p. 2).

Outro ponto a ser pensado sobre o trecho citado é a estrutura e disposição das frases. Apesar de ser um discurso indireto, no qual a fala da personagem é dita pelo narrador, é possível perceber que as frases não estão conectadas por conjunções ou preposições. Elas representam um pensamento fragmentado, indicando a dificuldade do “cabeça-chata” em elaborar verbalmente sua expressão. Isso demonstra que seu processo de letramento foi prejudicado, interrompido ou não iniciado, já atestado pelo cartaz anexado à porta.

Posteriormente, a narrativa passa a usar o discurso direto, projetando a voz da personagem subalternizada. A mudança de discurso evidencia algo não percebido no discurso indireto: a dificuldade da personagem em seguir a norma padrão da língua, confirmando a impressão de Vargas de que suas mãos não estão habituadas a escrever.

– A primeira coisa que eu vendi – continuou o cabeça-chata, mais à vontade – foi os galos de briga. É o que mais gosto. Desde menino. Vendi a criação toda, um a um, até os pintos e as galinha, tudo. Depois vendi a televisão. Uma mixaria. Pegava o dinheiro e comprava as coisa de comer. Tenho mulher e cinco filho. Tudo miudeza. O mais taludo tem sete anos e asma. (PIROLI, 2006, p. 126).

Apesar do uso das frases curtas sem conectivos para a construção do texto, chama a atenção expressões como “foi os galos de briga”, “até os pintos e as galinha”, “comprava as coisa

²³ Essa informação contextualiza historicamente a história, visto que o Banco Nacional de Habitação funcionou entre os anos de 1964 e 1986. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/banco-nacional-da-habitacao-bnh>>. Acesso em 10 de set. 2019.

de comer” e “tenho mulher e cinco filho” que indicam a dificuldade da personagem em manter a concordância verbal padrão da língua, optando por formas oralizadas e menos prestigiadas. No entanto, a fala do “cabeça-chata” é resignada, ele abdica do que mais gosta, os galos de briga, para suprir as necessidades da família e manter o seu papel de homem provedor. De acordo com Saffioti, essa atribuição reservada ao homem da casa acarreta um sobrepeso que é difícil carregar:

O macho e considerado o *provedor das necessidades da família*. [...] quer seja o único provedor das necessidades familiares, quer seja o principal deles, não lhe é permitido fracassar. A ideologia dominante impõe ao homem a necessidade de ter êxito econômico, independentemente do número de empregos oferecidos pela economia nacional [...] Como, então, exigir de todos os homens que tenham sucesso no campo econômico? Como impor-lhes a necessidade de ganharem seu próprio sustento e o de toda a sua família? Como responsabilizá-los pelo seu "fracasso"? Sem dúvida, e demasiadamente pesado o fardo masculino de *provedor do lar*. Quantos homens não perdem o desejo de viver em face da impossibilidade de cumprir o destino que a sociedade lhes reserva? (SAFFIOTI, 1987, p. 24-25, itálicos da autora).

Primeiro, a personagem, a fim manter o sustento da família e assumir os estereótipos relativos ao papel masculino, tira aquilo que é considerado de valor e ao mesmo tempo de luxo (os galos de briga) para depois vender a televisão, objeto de lazer de famílias menos abastadas. Os bens vendidos, luxuriosos para a condição de desempregado, se convertem em “dinheiro” e “coisa de comer”. Os pintos e as galinhas se tornam mercadoria de troca por bens considerados de primeira necessidade.

A descrição é toda voltada para a subtração: “o cabeça-chata vendeu a geladeira. – Só tinha água dentro. Vendi o despertador. Minha cama e as dos menino. Os colchão estão no chão. É a mesma coisa, a gente dorme do mesmo jeito.” (PIROLI, 2006, p. 126). Não tendo mais o que vender de supérfluo, o homem da porta passa a se desfazer de bens necessários, que se tornam também acessórios.

- Aí então chegou a vez da porta?
- Não, senhor. Ainda tinha o fogão a gás e o botijão. O dinheiro deu para mais duas semanas.
- E como é que vocês faziam comida?
- Eu fiz um fogão de pedra debaixo da cobertura. Primeiro nós queimou as gaiolas dos galos. Agora a mulher e o menino mais velho cata graveto nos mato. E tem dia que eu levo um bocado de tábua, resto de construção. (PIROLI, 2006, p. 126).

Tendo já se desfeito de bens necessários para a manutenção da casa e da família, a personagem se desfaz também do fogão e do botijão de gás, levando o preparo das refeições a modos rudimentares. Neste trecho, fica evidente que o que mais importava para o “cabeça-chata” era o tempo conquistado com a venda dos objetos e dos móveis. Com o dinheiro, ele e a família ganham mais tempo de sobrevivência e subsistência.

Outro ponto que merece ser destacado é a forma como o nordestino se refere a Vargas usando o pronome de tratamento “senhor”, que remete às noções de autoridade, proprietário, chefia, dominação, etc. Ao nomeá-lo assim, a personagem reforça a relação de desigualdade estabelecida pelo fotógrafo ao chamá-lo de “meu irmão”. Desse modo, as duas personagens reconhecem em Vargas essas características, mas a partir de lugares sociais diferentes: o “cabeça-chata” vê o fotógrafo como superior a ele, como uma pessoa provida de poder e autoridade, e Vargas vê o nordestino como alguém inferior do ponto de vista social e do letramento.

Após a venda do fogão e do botijão, o “cabeça-chata” enumera outros itens vendidos:

- Depois eu vendi minha aliança e vendi também a aliança da mulher. Até que chegou a vez da porta. Tem dois dias que estou vendendo ela. Eu tava pedindo vinte. Tá difícil. baixei direto pra dez. O senhor comprou a porta. Tudo bem.
- Você acha que está tudo bem?
- É jeito de falar. Eu tenho mais duas porta pra vender. Fora as duas de fora. Vou vender elas também. (PIROLI, 2006, p. 126-127).

Antes de vender a porta, objeto a partir do qual o conto se desenrola, a personagem vende as alianças dele e da esposa. Aquilo que tem mais valor financeiro, e que poderia, facilmente, ser vendido primeiro a um preço justo, também tem maior valor afetivo. As alianças representam a união do casal e da família. A troca de alianças no matrimônio sela o acordo conjugal/social estabelecido culturalmente no casamento, no qual o casal concorda em se manter juntos diante as dificuldades. A venda das alianças simboliza, nesse caso, o desmembramento familiar próprio, evidenciando a entrada de todos na multidão de desalentados e despossuídos.

Desesperado em conseguir o dinheiro que garantiria a sobrevivência de sua família, o “cabeça-chata” decide abaixar o preço da porta: “– Até que chegou a vez da porta. Tem dois dias que estou vendendo ela. Eu tava pedindo vinte. Tá difícil. baixei direto pra dez. O senhor comprou a porta. Tudo bem.” (PIROLI, 2006, p.126-127). Nessa passagem é possível perceber duas questões: a primeira diz respeito à atitude Vargas em aceitar o menor valor pela porta,

mesmo depois de saber toda a história do homem por trás dela. Nesse caso, a postura do fotógrafo só reforça a condição de pobreza do “cabeça-chata”. A segunda questão se refere ao fato de o nordestino aceitar a compra da porta pelo fotógrafo dizendo que está “tudo bem”. Ao dizer isso, o “cabeça-chata” aceita o lugar em que se encontra, atrás da porta, não há nenhuma reivindicação de mudança, nenhuma indignação ou raiva, nenhum sentimento de injustiça. Vargas ainda o questiona, provocando sua reflexão, mas o nordestino não entende, responde que “é jeito de falar”, numa tentativa de se redimir, se desculpar, como se tivesse cometido um erro de linguagem, e continua dizendo que ainda tinha mais portas para vender. Em outras palavras, tudo continuaria bem enquanto tiver coisas para vender.

Essa dificuldade da personagem em compreender os próprios direitos (como o direito à moradia e à alimentação, por exemplo) aponta para a dificuldade em conseguir formulá-los e expressá-los. De acordo com Jaime Ginzburg, esse processo de anulação do sujeito decorre de sua própria condição iletrada, visto não ser “possível aos excluídos do letramento uma consciência plena de sua própria situação de excluídos sociais”, não há “o exercício da fala de reivindicação de condições íntegras de existência” (GINZBURG, 2010, p. 111), exercício este só alcançado através da reflexão crítica da própria realidade vivida. Para Ginzburg, a falta de recursos para uma reivindicação dos “excluídos do letramento” é uma manipulação da sociedade. Isso porque o “distanciamento com relação aos recursos linguísticos necessários para firmar transformações sociais é um fato decisivo na sociedade brasileira” (GINZBURG, 2010, p. 111):

A criação e circulação de palavras está associada a necessidades e interesses sociais. Em casos em que os interesses se direcionam à exclusão social, criar condições para que não se desenvolva uma linguagem propícia à resistência pode ser oportuno e conveniente para o controle conservador das relações sociais. (GINZBURG, 2010, p. 108).

Nesse caso, a linguagem funciona como mecanismo de exclusão social, como vemos no conto de Piroli, que violenta e alija a personagem que não domina os códigos necessários para o exercício de direitos e de sua cidadania.

Se alguns itens são colocados à venda para subsistir a família; outros não estão dispostos a negociação mercantil, tais como “as panela e os pano”, assim como a peixeira:

- Fica as panela e os pano. Isso eu não vendo. E não vendo também a minha peixeira.
- Por que você não vende a peixeira?

- Vou precisar dela.
- Pra quê?
- Não quero nem pensar nisso não. Mas eu tenho a certeza de que vou precisar dela. (PIROLI, 2006, p. 127).

A frase de encerramento do conto, dita pela voz direta da personagem desempregada, responde à pergunta feita por Saffioti: “Quantos homens não perdem o desejo de viver em face da impossibilidade de cumprir o destino que a sociedade lhes reserva?” (SAFFIOTI, 1987, p. 25). Ao dizer que não se desfaz da peixeira, pois pode precisar dela, a personagem pode sugerir a ação premeditada de matar a si e/ou a sua família, pondo fim ao seu sofrimento por não conseguir desempenhar o papel que a sociedade lhe reserva: o de manutenção da família.

No conto, a violência pode ser compreendida de três maneiras: num primeiro momento ela se apresenta na possibilidade de homicídio da família e de suicídio da personagem, configurando-se, assim, uma violência direta/física. Em um segundo momento, a violência pode ser entendida como estratégia de sobrevivência, da qual a personagem pode lançar mão para garantir a manutenção da família. Como é explicado por Oliven, em texto já citado, “a violência do ângulo do delinquente de classe média – o assaltante, o trombadinha – poder-se-ia encará-la como uma estratégia de sobrevivência num contexto onde as desigualdades sociais são gritantes.” (OLIVEN, 1983, p. 23). Por fim, podemos compreender que a projeção desses atos sejam respostas a uma violência maior, presente na espoliação do Estado, no desemprego, na fome, entre outras condições básicas de sobrevivência e que são violações dos Direitos Humanos. Nesse ponto, o “cabeça-chata” se equipara a Elpídio, do conto “Sangria desatada”, que lança mão da violência em resposta a uma violência maior, cujo agente é o Estado. Assim, tanto o assassinato dos médicos como a possibilidade de roubos e/ou assassinato da família e o próprio suicídio representam uma violência contra a violência estrutural da qual eles (e outros) são vítimas.

Segundo Paulo Sérgio Pinheiro, Malak Poppovic e Tulio Kahn, no artigo “Pobreza, violência e Direitos Humanos”, há alguns impasses para a implantação e a efetivação dos Direitos Humanos, entre eles está o que os autores nomearam de “*Violações estruturais de direitos humanos.*” (PINHEIRO; POPPOVIC; KAHN, 1994, p. 192, itálicos dos autores). Para eles,

Direitos humanos básicos não podem ser assegurados adequadamente em países onde as violações são parte estrutural da sociedade. A restauração da

formalidade da democracia em países anteriormente sujeitos a regimes autocráticos geralmente pôs fim à repressão política, mas não levou à implementação dos direitos humanos básicos da maioria da população, os pobres, as minorias e os grupos vulneráveis. Obstáculos estruturais, sem dúvida, são os mais profundos e de mais difícil remoção. (PINHEIRO; POPPOVIC; KAHN, 1994, p.192).

Desse modo, para aqueles que sofrem “das crescentes disparidades sociais”, como o desemprego, a falta de acesso à saúde, à educação e à moradia, só para citar algumas das carências vivenciadas por parte considerável da população, só restaria “o caminho da violência e das atividades ilegais” (PINHEIRO; POPPOVIC; KAHN, 1994, p. 195).

O conto “A porta é a serventia da peixeira” pontua a experiência violenta da invisibilidade pública, alicerçada no que se pode chamar de violência estrutural, aquela que se dá por meio de um “processo onde o sujeito que pratica a ação ou não existe, ou não é claro ou não é relevante para o processo em questão”, aponta Conti (2016, s/p.). Em outras palavras, “não há o sujeito visível da violência, não se constata o ato violento de imediato e direto, pode-se apenas supor uma violência mascarada ou invisível”, que está presente “no próprio interstício do social, no plano das relações sociais, interpessoais e interpéssicas estabelecidas.” (AMORETTI, 1982, p. 42).

Desse modo, os invisíveis seriam invisibilizados por uma violência também invisível, que ocorre de maneira indireta. Esse tipo de violência “é embutida na estrutura e aparece como desigualdade de poder e conseqüentemente como chances desiguais de vida” (GALTUNG apud CONTI, 2016, s/p.). Essa violência estrutural/invisível pode se tornar direta em resposta a uma violência maior, como pode ser observado no caso de Elpídio, como também pode ser cultural, na medida em que reforça estereótipos relacionados à pobreza, como vemos na configuração do “cabeça-chata” por meio da visão do fotógrafo Vargas.

2.5. A expressão da violência simbólica em “Oh Deus de misericórdia”

O conto “Oh Deus de misericórdia”, narrado em primeira pessoa, conta a história do casal formado pelo narrador (não identificado) e Maria. Assim como outros contos da coletânea *É proibido comer a grama*, este se aproxima do relato de uma ocorrência policial, parecendo tratar-

se de um depoimento dado à polícia pelo narrador, explicando o motivo de ter assassinado sua esposa.²⁴

Na perspectiva de Cilene Pereira,

No conto “Oh, Deus de misericórdia”, a violência física se articula de modo mais cruel com a simbólica, na medida em que nasce de uma construção cultural do masculino, ao qual é reservado o lugar de provedor do lar, atribuindo ao homem o que a sociológica Heleieth Safiotti chamou de “poder do macho” (em obra homônima), dado pela estrutura patriarcal de nossa sociedade. Para Safiotti, essa “supremacia masculina” está preservada nas classes sociais, existindo tanto entre os dominantes quanto os dominados. (Cf. Safiotti, 1992, p. 16), revelando uma estrutura que pode violentar simbolicamente o sujeito, conforme Pierre Bourdieu entende o conceito de “violência simbólica”. (PEREIRA, 2019a, no prelo).

Nesse caso, os papéis masculinos e femininos são naturalizados pela sociedade: “a identidade social da mulher, assim como a do homem, e construída através da atribuição de distintos papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo.” (SAFFIOTTI, 1987, p. 8). A ideia de violência simbólica, aludida acima por Pereira, a propósito do conto, se dá quando há a aplicação de “categorias construídas do ponto de vista dos dominantes”, por parte dos dominados, “às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais.” (BOURDIEU, 2011, p. 46). A respeito das relações de gênero, inscritas nas relações de dominação, Bourdieu afirma que “a divisão entre os sexos parece estar ‘na ordem das coisas’, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável [...]” (BOURDIEU, 2011, p. 17).

Esses papéis masculinos e femininos naturalizados são representados pelo narrador e sua esposa, Maria, conforme pode ser visto no trecho a seguir:

Maria sempre foi afogueada, predisposta pras artes do corpo. Ganhei ela num namoro quente, os vizinhos atrás das venezianas. Tinha quinze anos e era virgem completa. Nós ficávamos agarrados atrás do portão e depois no alpendre. Tinha gente que até inventava um pretexto qualquer pra passar na rua e ver um casal cheio de mãos e gestos.

Os pais dela um dia me chamaram. Pra eles, nós estávamos passando da conta, e não demorava um ficar em cima do outro. Deram o ultimato. Tudo bem. Eu morava numa pensão. Trabalhava na construção civil. Tinha umas economias. Maria queria. Marcassem o casamento. Marcaram. Casamos. Maria ainda moça, tudo direito, no lugar certo.

²⁴ Além deste, há outros dois contos no livro narrados em primeira pessoa e que fazem alusão ao depoimento policial: “Uma família teimosa” e “Assim ficou melhor para todo mundo”, o qual ainda será analisado.

Dei pra Maria uma casinha no jeito, limpa, e procurei sossegar ela com seis filhos encarrilhados. Três homens e três mulheres. Tudo taludo, com saúde, olho azul. A diferença de idade entre eles é de dez meses. Pode olhar. Maria mal aguentava cumprir o resguardo. Me chamava no curé.

Nunca deixei faltar nada em casa. Tinha comida farta, pão e leite de manhã, fora o café, carne no almoço e no jantar. Roupa pros meninos Maria fazia na máquina de costura. Remédio e médico eram a tempo e a hora, embora a gente necessitasse pouco. Mais tarde, dei uma dentadura pra Maria. (PIROLI, 2006, p. 67).

Na primeira parte do trecho citado, Maria é caracterizada como uma moça “afoguada, predisposta para as artes do corpo”, imagem que compactua com a afirmação de Carla Pinsky sobre o “perigo em dar asas à sexualidade feminina” (PINSKY, 2012, p. 473). Segundo a autora, essa afloração criaria o imaginário de uma mulher “‘ávida’, ‘voraz’ e ‘insaciável’” (PINSKY, 2012, p. 473). Dessa forma, para manter a boa reputação da moça, seus pais interveem com o ultimato do casamento, para que sua imagem seja preservada, assim como “a honra do ‘pai de família’” (PINSKY, 2012, p. 482). Por ter “umas economias” e poder se casar, o narrador pode ser classificado como um “‘bom partido’, capaz de manter a futura esposa com conforto” (PINSKY, 2012, p. 482). Essa hipótese é confirmada, no conto, pela “casinha no jeito, limpa”, dada a Maria, e pelos “seis filhos encarrilhados”, criados pelo narrador a partir de seu trabalho. O lugar de provedor, assumido pelo homem e pela perspectiva masculina, acaba por demarcar o lugar feminino no casamento, os cuidados com a casa e com os filhos, colocando-a sob o domínio do homem, dentro do modelo de família patriarcal. Nas palavras de Pinsky, esse modelo familiar

[...] ganhara bastante espaço em corações e mentes e [seria] agora a grande referência: nuclear, com uma nítida divisão de papéis femininos e masculinos (aos homens, a responsabilidade de prover o lar; às mulheres, as funções exclusivas de esposa, mãe e dona de casa) e baseada na dupla moral, que permite aos homens se esbaldar em aventuras sexuais ao mesmo tempo que cobra a monogamia das esposas e a “pureza sexual” das solteiras. (PINSKY, 2012, p. 480, itálico da autora).

De acordo com Bourdieu, essa separação dos espaços masculino e feminino é construída a partir de uma “ordem social [...] que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça”, reforçando essa dominação através da

[...] divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço opondo o lugar de assembleia ou de

mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres [...] (BOURDIEU, 2011, p. 18).

Diante disso, Saffioti afirma que há um investimento intenso da sociedade “na *naturalização* deste processo”, que designa espaços e papéis sociais ao homem e à mulher; no caso desta, “a atribuição do espaço doméstico [...] decorre de sua capacidade de ser mãe.” (SAFFIOTI, 1987, p. 9, *itálico da autora*). Para o homem, sua associação a espaços públicos está relacionada, segundo observa Bourdieu, a sua virilidade “sobretudo [...] das provas de potência sexual.” (BOURDIEU, 2011, p. 20). No conto, tal perspectiva aparece nas atribuições de Maria com os cuidados da casa, que se mantinha limpa, e com os filhos, para os quais fazia roupas na máquina de costura. Já a potência sexual do narrador é aludida no dever masculino de satisfazer o desejo sexual da esposa, como uma cláusula contratual do matrimônio. Isso pode ser percebido no trecho “sempre que Maria precisou de mim, e ela precisava sempre, eu tava lá firme. Nunca disse não, nem fiz corpo mole.” (PIROLI, 2006, p. 67).

Se a violência física, no conto, alcança a personagem feminina, que é morta pelo marido, um outro tipo de violência, a simbólica, é a responsável pela primeira, na medida em que naturaliza as relações de dominação entre dominantes e dominados – no caso do conto, entre marido (provedor e potência sexual) e Maria. Bourdieu explica que a “violência simbólica” se dá

[...] por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural [...] (BOURDIEU, 2011, p. 47).

O narrador, ao naturalizar o papel culturalmente reservado ao homem de provedor das necessidades da família, sofre dessa violência a partir do momento em que não pode exercer esse papel do ponto de vista sexual. Isso fica evidente se voltarmos à citação de Saffioti, ao afirmar que ao “*macho* e considerado o *provedor das necessidades da família* [...] não lhe é permitido fracassar.” (SAFFIOTI, 1987, p. 24, *itálicos da autora*).

O ponto de partida para a violência reservada à mulher é um acidente de trabalho que deixa o narrador impotente, revelando seu fracasso como homem.

Mas foi aí que veio o maldito desastre com a betoneira. Sem mais nem menos. Podia bater em tudo quanto é lugar. Podia até arrancar um braço, uma perna. Até perder um olho eu não incomodava. Mas veja o meu azar. Foi bater

exatamente no lugar onde não devia. É muita falta de sorte. Mas bateu e estragou tudo. Uma miséria. Desmaiei na hora. Me levaram pro hospital. Quando acordei no quartinho com mais três companheiros, tinham feito o serviço. Eu percebi pela cara dos companheiros e dos enfermeiros. O médico me falou no dia do curativo. Chorei feito um desgraçado, uivei, quase perdi a cabeça querendo me atirar pela janela. Me deram uma injeção pra dormir. (PIROLI, 2006, p. 68-69).

Oh Deus de misericórdia e bondade. Quis arrancar os cabelos de desespero, correram comigo pro tal médico que eu tinha o endereço. Ele, o médico, foi legal, conversou, explicou. Ele era doutor da cabeça e espírita, sim, o espírito era eterno, formidável.

E o médico continuou falando. Devia dar graças a Deus por ter sido escolhido pra esse tipo de provação. Havia desgraças muito piores neste mundo. Eu era um homem de sorte. Era casado, tinha uma boa mulher e seis filhos, tudo com saúde. Agora precisava ter humildade e paciência, começar uma nova vida. (PIROLI, 2006, p. 69).

A fala da personagem, no primeiro trecho, enumerando todas as opções que poderia ocorrer evidencia a sua preocupação em satisfazer o desejo sexual de sua mulher, ao passo que também escancara o seu sentimento de ser menos homem ou um homem nulo. Ao acordar e se deparar com a nova realidade, a personagem chora e se desespera, demonstrando a fraqueza proibida aos homens. Contudo, o faz diante a perda daquilo que, simbolicamente, representava sua masculinidade. Isso indica, segundo Saffioti, que “a sexualidade masculina foi culturalmente genitalizada.” (SAFFIOTI, 1987, p. 19). Isso é deflagrado pelo desespero da personagem ao tentar tirar a própria vida, já que aquilo que o tornava “homem” havia se perdido.

Já no segundo trecho, a personagem tenta recorrer a outra alternativa para sua miséria, referindo-se a um “doutor da cabeça e espírita”, que faz o discurso da salvação pela provação. Assim, além de tentar diminuir o sofrimento do homem como um acaso do destino, o médico também reduz o casamento à visão religiosa e patriarcal, na qual a relação sexual tem o objetivo único da procriação. Considerando que ele já “tinha uma boa mulher e seis filhos”, o órgão sexual não era mais necessário, devia “ter humildade e paciência”.

Ronaldo Vainfas, no texto “A sacramentalização do casamento: continência e transgressão”, ao analisar a construção do casamento a partir de uma trajetória histórico-religiosa, afirma que as relações sexuais dentro do matrimônio seguem a lógica do modelo cristão de sacramento do leito do casal. Segundo o autor, “o leito conjugal, uma vez

sacramentado, tinha de ser devassado e ordenado.”, havendo prescrições e observações para a relação sexual conjugal, tais como:

1) a imposição da relação carnal como algo obrigatório no casamento, sem a qual ele não teria sentido; 2) a condenação de todo e qualquer ardor na relação carnal entre os cônjuges, quase sempre entendido como “excesso” ou, às vezes, como prática antinatural; 3) a minuciosa classificação dos atos permitidos ou proibidos, tendo em vista a função procriadora da *comixtio sexus*. (VAINFAS, 1986, p. 37)

Desse modo, a humildade e paciência recomendada ao narrador-personagem referem-se quase a um celibato imposto sobre ele: já que havia cumprido a função de procriação do casamento e “cortado” os excessos das relações sexuais com a esposa, agora devia se abster dos desejos carnis.

Impotente sexualmente, o narrador se vê incapaz de satisfazer a esposa. De acordo com Cilene Pereira, “a castração do órgão masculino é ao mesmo tempo uma violência física e simbólica, que problematiza a lógica de um discurso que condiciona a ereção do pênis ao ‘poder do macho’. Sem a ereção, não há poder, não há homem.” (PEREIRA, 2019a, no prelo). Diante disso, o marido mata Maria, “exterminando aquela que atestava, cotidianamente, por meio de lágrimas e de noites insones, sua não masculinidade.” (PEREIRA, 2019a, no prelo).

Maria, no princípio, também teve paciência e compreensão. Mas depois, de noite, a coisa começou a complicar. Maria não conseguia dormir, virava de um lado pro outro, olhava pra mim, levantava. Um dia peguei ela chorando na cozinha.

Perguntei o que era, embora soubesse que o problema era eu, minha miséria. Maria disse que estava tudo bem. Eu disse que não. Depois do desastre, nossa vida tinha mudado. Falei que ela estava acostumada de um jeito, agora era de outro. Maria ainda era jovem, ferosa, precisava, mas que eu, infelizmente, não podia fazer nada.

Aí ela enxugou as lágrimas com as costas da mão e disse que estava difícil, que não aguentava mais, ficava o dia inteiro inquieta, não conseguia dormir de noite, virava na cama. Na hora de tomar banho, ela via seu corpo, pegava nele, mas não adiantava nada, era feio, diferente.

Enquanto falava, Maria não conseguia deixar de olhar pra mim, pro lugar. Então falei como é que nós vamos fazer, essa situação não pode continuar. Falei isso e, na mesma hora, me veio uma ideia na cabeça. Chamei-a, estava frio na cozinha, voltamos pro quarto. Juro que não queria fazer o que eu fiz. (PIROLI, 2006, p. 69-70).

O assassinato da esposa pode ser entendido como uma resposta à reflexão proposta por Saffioti: “quantos [homens] não se tornam sexualmente impotentes pela impossibilidade de desempenhar sua função de *macho*, segundo reza a cartilha das classes dominantes?”

(SAFFIOTI, 1987, p. 25, *italico da autora*). Não é fácil para o homem (assim como para a mulher) encarnar os papéis que a sociedade impõe e ainda desempenhá-los segundo os padrões da ideologia dominante. O narrador, ao perceber a perda de sua virilidade, atestada pela esposa que “não aguentava mais”, decide colocar fim à miséria dos dois.

Em *O que é ideologia?*, Marilena Chaui afirma que a ideologia dominante consiste naquela que defende os interesses da classe dominante, proprietária dos meios de produção: “A divisão social do trabalho, ao separar os homens em proprietários e não proprietários dão aos primeiros poder sobre os segundos.” (CHAUI, 1982, p. 90). Assim, estabelece-se uma relação de dominação econômica e política entre as classes sociais. Contudo, “a classe que explora economicamente só poderá manter seus privilégios se dominar politicamente e, portanto, se dispuser de instrumentos para essa dominação. Esses instrumentos são dois: o Estado e a ideologia.” (CHAUI, 1982, p. 90). O Estado aparece como “um aparelho de coerção e de repressão social”, que submete a sociedade sob o poder da classe dominante, sendo, através do Direito, do “estabelecimento das leis”, que as ações do Estado são percebidas como legal e autorizadas: “O papel do Direito ou das leis é o de fazer com que a dominação não seja tida como uma violência, mas como legal, e por ser legal e não violenta deve ser aceita.” (CHAUI, 1982, p. 90). Já a ideologia aparece, segundo Chaui, “fazendo com que o *legal apareça para os homens como legítimo*”, impedindo que a sociedade perceba o Estado e o Direito “como instrumentos para o exercício consentido da violência” (CHAUI, 1982, p. 91). Assim, a classe dominada aceita como legítimos princípios de moralidade, papéis sociais, conceitos, cobranças, entre várias outras coisas, que tem suas origens na classe dominante.

Outro ponto interessante a ser ressaltado no conto é o tabu que ronda a sexualidade feminina: “ela via seu corpo, pegava nele, mas não adiantava nada, era feio, diferente.” (PIROLI, 2006, p. 70). Assim como a sexualidade masculina foi associada ao pênis, a sexualidade feminina, em decorrência da primeira, também foi associada ao órgão sexual masculino. Nessa lógica, a satisfação do desejo da mulher só alcança a completude junto ao desejo do homem. Nas palavras de Bourdieu,

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação

masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2011, p. 31).

Desde o início do conto, o narrador insiste na demarcação dos espaços feminino e masculino. Por esse motivo, os locais da casa passam a ganhar outros sentidos. A cena do assassinato da esposa se dá nos limites do quarto, local de privacidade e intimidade do casal, não exposta ao leitor. Para Cilene Pereira, estaria aí, na não exposição crua da violência, uma das formas de Piroli se distanciar da obra de Rubem Fonseca, paradigma, como vimos, do “realismo feroz”, pois ele “fala dela [da violência] sem mostrá-la, terminando o conto com a sugestão da morte de Maria, sem descrevê-la” (PEREIRA, 2019a, no prelo).

Mesmo Maria sendo sujeito desejante, o quarto também é o cômodo onde o homem exercia o seu poder sobre ela. Não sendo capaz de exercer o seu poder pelo ato sexual, ele o impõe pela violência física. É na cozinha, local da casa reservado ao feminino, que acontece o diálogo decisivo entre o casal. A cozinha é o ambiente familiarizado à personagem feminina, funcionando como uma extensão dos sentimentos de Maria: “estava frio na cozinha”. Isso é explicado por Bourdieu ao afirmar que a divisão dos sexos está “na ordem das coisas”, estendendo essa naturalização aos espaços da casa, “cujas partes são todas sexuadas” (BOURDIEU, 2011, p. 17).

No artigo “Já se mete a colher em briga de marido e mulher”, Heleieth Saffioti discute como se dá a violência de gênero, mais especificamente, a violência doméstica contra a mulher. Segundo a socióloga,

[...] o poder apresenta duas faces: a da potência e a da impotência. As mulheres são socializadas para conviver com a impotência; os homens – sempre vinculados à força – são preparados para o exercício do poder. Convivem mal com a impotência [,] [...] [é nesse] momento da vivência da impotência que os homens praticam atos violentos, estabelecendo relações deste tipo (SAFFIOTI, 1999, p. 87).

Desse modo, a castração física do narrador, também representa uma castração simbólica, incumbindo-lhe não somente uma impotência sexual, mas também uma impotência de ser homem do ponto de vista culturalmente construído: como não consegue exercer sua potência através da virilidade, o narrador passa a exercê-la pela força física, pela violência.

É possível associar o narrador-protagonista do conto ao narrador-protagonista Rui, do romance de Piroli *Eles estão aí fora*. Segundo Thaís Reis e Cilene Pereira, no artigo “Família e

violência em *Eles estão aí fora*, de Wander Piroli”, ao expressar “o tema da violência nas relações sociais, Piroli desvenda a natureza social e convencional do indivíduo, violentado pelo sistema e pelas obrigações diárias quanto à realização profissional, pessoal e amorosa.” (REIS; PEREIRA, 2015, p. 172). Ambas as personagens sofrem com suas obrigações e os papéis que são incumbidos a desempenhar; contudo, a forma que com que lidam com essas pressões são diferentes: Rui passa por um processo de somatização, terminando o romance com transtornos psicológicos, enquanto o narrador do conto encontra no homicídio uma maneira de lidar com sua frustração. Em ambas as narrativas, há uma reflexão sobre a violência simbólica, sobre a naturalização de uma construção cultural sobre ser homem.

O conto “Oh Deus de misericórdia”, ao representar a violência de gênero, expõe como se dá as relações no interstício da sociedade, e como esta insiste na naturalização de papéis designados ao homem e à mulher, ao mesmo tempo em que representa a “família piroliana” construída “dentro desses padrões estigmatizados” (REIS; PEREIRA, 2015, p. 170), definidos por Pinsky, Saffioti e Bourdieu. Segundo Reis e Pereira, apesar desse modelo familiar se referir àqueles perpetuados no século XIX, “há traços marcantes deste antagonismo no século XX e não seria exagero confirmar a presença de resquícios significativos da divisão de papéis no século XXI.” (REIS; PEREIRA, 2015, p. 170).

2.6. “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”: violência nas relações de gênero

Essa violência relacionada a espaços sociais e ao gênero também pode ser vista no conto “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”. Já pelo título do conto é possível estabelecer três tipos de relações que perpassam a narrativa. A primeira diz respeito ao grau de instrução das personagens. Enquanto Zuenir é apresentado como serralheiro, uma profissão que não requer uma formação acadêmica específica, vinculada à classe operária e ao trabalho braçal; Helena é professora, profissão intelectual, que exige estudo universitário. Assim, o ofício de lecionar estabelece também uma relação de poder, pois aquele que ensina e detém o conhecimento está colocado acima daquele que aprende e apreende o saber. A segunda relação possível de se estabelecer, e que deriva da primeira, é a de classes sociais. A profissão serralheiro comumente é reservada para as pessoas de classes sociais mais baixas, muitas vezes vinculada à prestação de

serviços, bicos, sem os direitos e garantias do regime celetista. Já a profissão professora, por exigir graduação universitária, se reserva a uma certa parcela da população que tem acesso à formação superior. Ou seja, essas duas relações iniciais estabelecem uma certa hierarquia social entre as personagens, colocando a professora Helena como alguém em condição superior a Zuenir. Por meio do estudo e da profissão, há, aqui, uma inversão na lógica da relação de dominação, na qual ao homem é reservado uma posição de domínio. Essa é também a inversão da lógica de dominação apresentada no conto “Ugolino e sua Chiquinha”, e é possível percebê-la logo nos títulos dos dois contos que apresentam um paralelismo, demarcando o papel social de cada personagem.

A terceira relação se refere à questão do gênero, mais especificamente a estereotipia do gênero masculino e feminino. A personagem Helena tem uma profissão associada às características culturalmente dadas como femininas, como a maternal, por meio de elementos como “gentileza, dedicação, propensão a servir, cuidar e ser prestimosa” (PINSKY, 2012, p. 533). Durante a primeira metade do século XX, o magistério era uma das poucas profissões que as mulheres podiam exercer, conforme explica Pinsky: “para as mulheres com escolaridade, as opções mais bem aceitas eram as consideradas uma extensão do feminino por remeter a cuidado, assistência e serviço: professora, enfermeira, telefonista, secretária, balconista.” (PINSKY, 2012, p. 504). Já Zuenir é serralheiro, profissão braçal, que requer esforço físico e que se submete a condições perigosas, com altos índices de acidentes, associado às características masculinas de brutalidade, valentia e força.

No início do conto é possível perceber como a relação referente ao gênero começa a aparecer: “A primeira vez que o serralheiro Zuenir viu a professora Helena sentiu uma estranha bolinagem no cerebelo e disse Maria Santíssima. Sem perceber, enfiou a mão esquerda no bolso do macacão.” (PIROLI, 2006, p. 45). No trecho, o narrador se refere ao órgão sexual masculino como “cerebelo”, parte inferior do cérebro, principal órgão do corpo humano. É possível dizer que as capacidades de pensar, raciocinar, sentir pertinentes ao cérebro são designadas ao pênis, vinculando-se à questão da virilidade e potência sexual masculina, que apontam a atração que a professora exerce sobre o serralheiro, que sente “uma estranha bolinagem”. O termo “Maria Santíssima” parece sugerir o susto que a própria personagem tem com a atração exercida pela professora.

Ao ver a professora Helena, Zuenir “esqueceu a solda ligada e, com a mão inquieta no bolso, foi ao portão da oficina. Acompanhou-a ondular pelo passeio com o seu vestido vermelho justo, que ia até os joelhos, e dobrar a esquina.” (PIROLI, 2006, p. 45). O narrador de Piroli sugere certa animalização da personagem ao apontar que, sem pudor, o serralheiro acompanha o andar do corpo feminino enquanto se masturba. O verbo “ondular” usado no lugar de andar ou caminhar refere-se ao movimento do corpo curvilíneo da professora marcado por seu “vestido vermelho justo”.

Nessa perspectiva, é importante ressaltar que a figura da professora Helena sempre aparece no conto acompanhada pela descrição de seus vestidos, vermelho, estampado, branco, de bolinhas, sempre justos, como se tais descrições funcionassem como forma de justificar a atração e os desejos sexuais de Zuenir. Assim, a personagem passa por um processo de descrição metonímica, no qual o vestido, sempre justo, é parte da figuração feminina, objetificando-a por meio do corpo sexualizado: “Aqueles pernas grossas, lisas, bem torneadas, aquelas nádegas arrebitadas e tudo mais exemplar e perfidamente bem distribuídos; aquela boca rasgada e aquele cabelo louro caindo nos ombros – **era demais para um simples operário.**” (PIROLI, 2006, p. 45, grifos nossos). O trecho negrito se refere às relações hierárquicas que apontamos no início, sobretudo à composição masculino/feminino, na medida em que revela a não correspondência amorosa e sexual entre a professora e o serralheiro. Nesse caso, a relação assimétrica já sugerida ganha força, aqui, pela visão masculina sexualizada, que sabe não poder possuir o corpo/objeto da mulher. Não é apenas uma distância social que separa as duas personagens, mas é, também, uma distância sexual.

Esse processo de sexualização e objetificação do corpo feminino podem ser entendido de acordo com as considerações de Guacira Louro, no texto “Pedagogias da sexualidade”, no qual a autora analisa como a escola contribui para a construção da sexualidade. Segundo Louro,

[...] investimos muito nos corpos. De acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. [...] Através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação. Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam. (LOURO, 2000, p. 11-12).

Desse modo, a diferenciação dos corpos é feita a partir do reconhecimento de uma série de atributos reforçados culturalmente para cada gênero, e não necessariamente pelas características pessoais e essenciais de cada pessoa. Essa diferenciação “implica a instituição de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias, e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade.” (LOURO, 2000, p. 12). Assim, a percepção de outra pessoa, “que não partilha dos atributos que possuímos, é feito a partir do lugar social que ocupamos.” (LOURO, 2000, p. 12). Isso explica a visão assimétrica que o serralheiro tem da professora, pois ocupando lugares sociais diferentes, o reconhecimento do outro é hierarquizado.

Sabendo não poder possuir o corpo feminino, Zuenir satisfaz seu desejo masculino com a masturbação expressa no trecho “a mão libidinosa no bolso já furado do macacão” (PIROLI, 2006, p. 45):

Viu sobressaltado a professora saltar no ponto de ônibus e, com a cabeça em pé, mas sem olhar para os lados, a pasta de livros na mão, passar diante dele. O vestido era justo, do mesmo modelo, porém estampado. Usava um perfume discreto. E seguiu malevolente para a escola. Zuenir não conseguiu dormir naquela noite. Ficou rolando na cama. O corpo da professora Helena não saía de sua cabeça. (PIROLI, 2006, p. 45).

Distanciada dos desejos do serralheiro, a professora não o vê, tornando-o invisibilizado do ponto de vista sexual/masculino, na medida em que ela se torna cada vez mais visível para ele: “o corpo da professora Helena não saía de sua cabeça”. Há, aqui, uma contraposição latente entre os desejos masculino e feminino, fazendo com que a mulher se torne um elemento de perturbação do homem. Além disso, é possível perceber também uma rotulação da imagem feminina por parte do serralheiro, que atribui ao seu modo de vestir e de andar a palavra “malevolente”. Assim, na visão do serralheiro, a professora Helena estaria conscientemente o provocando (a ele e a outros) ao se vestir daquele jeito. O conto é marcado pelo desejo de posse masculino do corpo feminino, levando Zuenir a perseguir Helena:

Enganou o serviço até o fim da tarde. Tomou um banho demorado, esticou o cabelo e ficou no portão da oficina, a partir de seis horas, vigiando os ônibus que paravam no ponto.

Afinal, principiando a escurecer, a professora Helena desceu. O vestido agora era branco, mas sempre justo. Ela veio caminhando com suas pernas adjetivas. Zuenir respirou fundo, criou coragem, emparelhou-se com ela e disse tudo o que conseguiu dizer. A professora foi mais do que educada: agradeceu os elogios, sim, trabalhava no grupo, com licença, tinha que dar aula, boa noite. (PIROLI, 2006, p. 45-46).

Há, na cena, uma tentativa de se equiparar imageticamente à professora, tornando-se sexualmente atraente, “tomou um banho demorado, esticou o cabelo”, ações que parecem não integrar sua rotina de trabalho semanal. A abordagem masculina, além de representar uma regra de conduta na conquista, reservando o lugar de ação ao homem, sugere, a princípio, um “emparelhamento” que nivela a relação assimétrica existente entre os dois. Esse nivelamento é rompido pela professora, que “agradeceu os elogios”, “com licença, tinha que dar aula”, “boa noite”.

À negação feminina, o homem responde com a assunção de hábitos considerados culturalmente como masculinos (“deu no garrafão de cachaça”) e com a quebra de sua rotina de trabalho (“e nem sequer terminou uma grade na parte da manhã.”) (PIROLI, 2006, p. 46), evidenciando a dificuldade em lidar com a recusa feminina. A decisão de Zuenir é fazer aquilo que já se anunciava no primeiro momento em que viu o corpo da professora Helena: “pôs uma faca indecisa na cintura, debaixo da camisa, e postou-se no portão”. Dessa vez a professora estava “com um vestido vermelho de bolinhas, um pouco mais curto.” (PIROLI, 2006, p. 46):

Quando ela passava perto da oficina, o suficiente para sentir o seu perfume, Zuenir tomou a sua frente, já com a faca na mão:

– Fica boazinha, moça. Não quero te ferir, mas estou precisando de você. Você não sai da minha cabeça. Vem comigo, moça. Entra aqui comigo, não vou te ferir.

O pavor estampado no rosto, a professora Helena não desviara a vista da faca próxima à sua barriga. Zuenir pegou-a pelo braço e fechou o portão da oficina. (PIROLI, 2006, p. 46).

Aqui, a estratégia masculina é fazer uso da violência e colocar-se à frente da mulher, invertendo a relação de assimetria existente entre ele e a professora: A abordagem de Zuenir é feita com uma faca, arma branca e símbolo fálico, que demonstra a dominação masculina pela força sexual e pela violência: “não quero te ferir, mas estou precisando de você”. O corpo da mulher é materializado, aqui, como um objeto de desejo e excitação masculinas, feito para ser usado. O uso da conjunção “mas” expressa uma ideia de contraste com a oração anterior, “não quero te ferir”. Nesse sentido, para conseguir o que precisa, o serralheiro é capaz de usar a “faca indecisa”. A decisão da faca depende da cooperação ou não da professora Helena.

Carlos Magno Gomes, no artigo “Marcas da violência contra a mulher na literatura”, ao analisar a violência contra a mulher no conto “A língua do P”, de Clarice Lispector, aponta que “além do espaço doméstico, a violência contra a mulher é praticada como parte da violência

urbana”, configurando crimes como “estupro e agressão sexual, quando a mulher é vítima de desconhecidos” (GOMES, 2013, p. 7). Assim, segundo o autor, há uma “susceptibilidade do corpo feminino aos perigos da violência urbana e aos desejos masculinos incontrolados.” (GOMES, 2013, p. 8).

Meia hora depois, eles saíram. A professora na frente, os olhos de quem havia chorado, e ele logo atrás, **tranquilo**, como se não tivesse acontecido nada de anormal.

Zuenir pôs a mão no ombro da moça e acompanhou-a **calmamente** até a entrada do grupo. Regressou sobre os mesmos passos e jogou-se na cama, **feliz**. (PIROLI, 2006, p. 47, grifos nossos).

De acordo com Saffioti, cabe ao homem, “segundo a ideologia dominante, a função de caçador. Deve perseguir o objeto de seu desejo, da mesma forma que o caçador persegue o animal que deseja matar.” (SAFFIOTI, 1987, p. 18). Nesse sentido, a mulher é, para o homem, a sua presa, “o objeto de seu desejo”. Para o homem não importa que a mulher também tenha desejo, “basta que ela consinta em ser usada enquanto objeto.” (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

Esse “consentimento”, diante a cena analisada, é conseguido sob ameaças e a imposição da força masculina, consumando o estupro, “o caso extremo do uso do poder nas relações homem-mulher”. (SAFFIOTI, 1987, p. 18). O estupro é, para o homem, a prova cultural de que consegue submeter a mulher aos seus desejos. Nas palavras de Bourdieu, “[...] o assédio sexual nem sempre tem por fim exclusivamente a posse sexual que ele parece perseguir: o que acontece é que ele visa, com a posse, a nada mais que a simples afirmação da dominação em estado puro.” (BOURDIEU, 2011, p. 30-31).

A cena da violência sexual não é descrita pelo narrador, que opta apenas pelo registro do antes e depois do ato e pela disposição de que algo anormal aconteceu. Enquanto Helena sai com “olhos de quem havia chorado”; Zuenir é descrito como “tranquilo, como se não tivesse acontecido nada de anormal”, sugerindo que a violência de seu gesto é entendida como algo natural, própria de um homem possuído de desejo. Os termos “tranquilo”, “calmamente”, “feliz” denotam a naturalidade da agressão masculina, tida como aceitável, como também a satisfação após a ejaculação. Isso é reforçado pelo ato de colocar a mão no ombro da professora e acompanhá-la até a escola. Para ela, o ato de violência não cessa ao transpor os limites do portão da serralheria, mas continua até a escola, sendo escoltada por seu estuprador. Para ele, o ato de violência sequer existiu, sendo confirmado apenas pela intervenção da polícia e da justiça:

Na manhã seguinte, dois detetives foram buscar Zuenir na serralharria. Ele foi ouvido na delegacia e, sem levar mais do que meia dúzia de pescoções, confessou o que acontecera dentro do quarto. Encaminhado o inquérito à justiça, condenaram Zuenir a dois anos de cadeia. Ele achou tudo certo, merecido, não alegou nada em sua defesa. (PIROLI, 2006, p. 47).

A forma como a polícia é representada, no trecho, evidencia a repressão com a qual ela age, no intuito de conseguir confissões baseadas na tortura e na intimidação, revelando o abuso de poder. Além disso, a frase “sem levar mais do que meia dúzia de pescoções” aponta para uma covardia e fragilidade do serralheiro que não “aguenta” “meia dúzia de pescoções”. Essa violência, sob a qual Zuenir é sujeito, é trabalhada por Paulo Sérgio Pinheiro, Eduardo Izumino e Maria Cristina Fernandes, no artigo “Violência fatal: conflitos policiais em São Paulo (81-89).” O artigo é resultado de uma pesquisa, na qual os autores pretendiam avaliar os “limites da atuação policial no cumprimento de suas funções”, determinando, assim, o que nomearam como “violência policial”, aquela presente nas “mortes de criminosos ou suspeitos e policiais em conflitos, em situações de repressão ao crime comum pelo aparelho policial”. (PINHEIRO; IZUMINO; FERNANDES, 1991, p. 95). A essa violência policial se associa uma “violência aberta e ilegal”, utilizadas como “método a que se lança mão pela suposta eficácia em atingir os seus fins, como a confissão, a obediência, a submissão, o respeito à ordem e à autoridade corporificados nos policiais.” (PINHEIRO; IZUMINO; FERNANDES, 1991, p. 95).

Outro aspecto que merece ser ressaltado, no conto, é a subserviência de Zuenir. A aceitação de sua sentença vai muito além do simples reconhecimento do erro, ela é uma resposta automática de aceitação do lugar em que é colocado pelo outro, dotado de poder, é um lugar social “merecido” pela estratificação e estrutura social.

Diante de tudo, o narrador destaca alguma ingenuidade na figura do serralheiro: “Mas teve uma coisa que Zuenir não conseguiu entender: por que a professora Helena depois de sair da oficina, deixou que ele pusesse a mão no seu ombro e a acompanhasse até o grupo.” (PIROLI, 2006, p. 47). A partir do espanto provocado pelo estupro, o narrador conduz o olhar do leitor para a opressão e a dominação. Zuenir enxerga a professora Helena como alguém que sempre esteve acima dele. Desse modo, ele a considera capaz de fazer suas escolhas. O uso do verbo “deixou” expressa essa visão da personagem ao designá-la como agente ativa da ação – mas de uma ação de passividade. O estranhamento do serralheiro é causado pelo fato de que não foi

preciso coagir a professora para que ela o deixasse colocar a mão em seu ombro, como havia feito anteriormente. Ele não é capaz de compreender, nesse sentido, que, para a professora Helena, o ato de violência estava ainda em processo.

A percepção que as duas personagens têm da relação entre elas é diferente, pois elas estão em lugares e posições sociais diferentes. Enquanto Zuenir percebe uma assimetria em relação à professora, referente ao grau de instrução e às classes econômicas sociais; Helena percebe uma assimetria em relação ao gênero. Para ela, o fato de Zuenir ser homem já estabelece uma relação de desigualdade de poder. Como explica Saffioti,

O poder do macho, embora apresentando várias nuances, está presente nas classes dominantes e nas subalternas, nos contingentes populacionais brancos e não-brancos. Uma mulher que, em decorrência de sua riqueza, domina muitos homens e mulheres, sujeita-se ao jugo de um homem, seja seu pai ou seu companheiro. Assim, via de regra, a mulher é subordinada ao homem. Homens subjugados no reino do trabalho por uma ou mais mulheres detêm poder junto a outras mulheres na relação amorosa. (SAFFIOTI, 1987, p. 16).

Se num primeiro momento pensamos na violência sexual sofrida pela professora Helena como a única presente no conto; em outro, é possível perceber que essa violência sexual é consequência de outra maior presente nas relações de dominação entre homem-mulher, chefe-empregado, letrado-iletrado, etc. Como não consegue exercer seu poder em outros âmbitos, Zuenir força a professora Helena a manter relações sexuais com ele, “provando, assim, sua capacidade de submeter a outra parte, ou seja, aquela que, segundo a ideologia dominante, não tem direito de desejar, não tem direito de escolha.” (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

Diante disso, a professora, colocada no lugar de objeto do desejo masculino, no lugar de dominado, através da força, não se arrisca a confrontar seu agressor sob a possibilidade de se machucar ainda mais. Assim, a ingenuidade presente no questionamento do serralheiro abre espaço para uma reflexão mais profunda: pode o oprimido oprimir? O dominado dominar?

Levando essa discussão para a ótica do gênero, é importante pensar o conceito de “interseccionalidade”, definido por Kimberlé Crenshaw, no artigo “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”, como a busca em “capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação”, como “o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe”, que ao estabelecerem “desigualdades básicas”, “estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras.” (CRENSHAW, 2002, p. 177). Isso pode ajudar a explicar a relação existente entre

dominante e exercício do domínio, visto que a subordinação seria derivada a partir da ótica das categorias gênero, classe e raça. No conto, Zuenir exerce o poder masculino sobre a categoria feminina, invertendo, momentaneamente, a relações de “hierarquização”. Nesse caso, ele é capaz de submeter a professora a seu domínio, deixando de ser o dominado para ser aquele que domina. Essa inversão de poderes, ainda que provisória, aponta para o modo como figura no imaginário coletivo um “fascínio” pelo exercício do poder, inclusive para aqueles que não o detém no cotidiano. Paulo Freire percebeu bem esse movimento relativo ao poder ao identificar, em *Pedagogia do oprimido*, que há uma dualidade nos oprimidos, que “‘hospedando’ o opressor, cuja ‘sombra’ eles ‘introjetam’, são eles e ao mesmo tempo são o outro.” (FREIRE, 2005, p. 54).²⁵ Ainda que a discussão de Freire esteja bastante atrelada às formas sociais de classes, ela nos ajuda a compreender esse movimento empreendido no conto de Piroli, materializado na violência do estupro. Ser branca²⁶ e estudada (categorias que oprimem a condição de Zuenir) são características, no entanto, que efetivam a ação policial, que detém o serralheiro.

2.7. “Assim ficou melhor para todo mundo” e a aprendizagem da violência

“Assim ficou melhor para todo mundo” é narrado em primeira pessoa e tem o ar da ocorrência policial, sendo o único do livro protagonizado e narrado por uma mulher, ou melhor, uma menina de quatorze anos, que relata os fatos que culminaram em sua gravidez precoce e os abusos sofridos pelo pai.

Um mulato enxuto fazia a linha de ônibus aqui do bairro. Tinha o cabelo de brilhantina, bigodinho, um dente de ouro e os lábios rasgados. Simpatizava com ele. Sentava sempre na frente. Volta e meia virava e sorria pra mim com seu bigodinho e aquela boca. Logo a gente começou a conversar. Ele falava e ria com seu dente de ouro. Às vezes eu ia até o ponto final. Comprava pra mim laranja na bitaca, me deu um pacote de bala, me contou que era casado, tinha três filhos. A menina mais velha combinava com minha idade. (PIROLI, 2006, p. 41).

²⁵ “Há [...] em certo momento da experiência existencial dos oprimidos, uma irresistível atração pelo opressor. Pelos seus padrões de vida. [...] Na sua alienação querem, a todo custo, parecer com o opressor. Imitá-lo. Segui-lo. Isto se verifica, sobretudo, nos oprimidos de “classe média”, cujo anseio é serem iguais ao ‘homem ilustre’ da chamada classe ‘superior’.” (FREIRE, 2005, p. 55)

²⁶ Ao analisar alguns estudos, Crenshaw afirma que “nos Estados Unidos, as mulheres negras e latinas raramente veem os homens acusados de estuprá-las sendo processados e presos”, isso por que “a identidade racial da vítima assume um papel significativo na determinação de tais resultados” (CRENSHAW, 2002, p. 178). É possível pensar que o argumento de Crenshaw vale também para o Brasil, na medida em que há, aqui, um racismo estrutural forte, que condiciona a população negra e pobre a ser criminalizada, inclusive do ponto de vista estatal e midiático.

A figura do cobrador de ônibus é descrita quase como a figura do malandro, ressaltando seus atrativos físicos e apontando para sua vaidade. A atenção da menina se direciona principalmente para a região da boca, indicando um certo erotismo, como pode ser observado no trecho “e sorria pra mim com seu bigodinho e aquela boca”. O aliciamento da personagem começa com os sorrisos e risadas, chegando a presentes como frutas e balas usados “como forma de aproximação e de estabelecimento de uma relação de domínio, na qual ele é a força maior, aquela que exerce e tem o poder econômico (o dente de ouro é também um símbolo disso)”, conforme explica Cilene Pereira (2019a, no prelo).

Apesar de parecer que o jogo de sedução parte da narradora, ele se dá justamente ao contrário, como pode ser visto no trecho a seguir:

Um dia ele largou o serviço mais cedo, tava quase escurecendo, e foi andando na frente e eu atrás. A gente não tinha combinado nada. Só falou a hora que ia sair da garagem. E eu tava lá esperando. Olhou pra mim com aquela boca rasgada e o bigodinho fino e foi andando. Vi o jornal dobrado no bolso dele e sabia para o que era. Sabia, sim. Quando chegamos no campo de futebol, ficou parado. Acho que ele tava com um pouco de receio por causa dos meus catorze anos, ou talvez por causa de pai, que era conhecido dele. Aí eu entrei na frente, segui a trilha e deitei na grama e falei “vem logo”. Ele se chamava Davidson, um nome engraçado, me fazia rir. (PIROLI, 2006, p. 41).

Novamente a atenção da menina se direciona para a região da boca e bigode, apontando para uma sexualidade que começa a desabrochar, fazendo com que a imagem de sedutora da menina ganhe ingenuidade. Diante o entrave de Davidson, a narradora toma a iniciativa da relação, dizendo “vem logo”. No entanto, mesmo sabendo do que se tratava, não é possível negar a intenção do cobrador ao sair da garagem já com o jornal no bolso. A ingenuidade da menina é reforçada pela frase “A gente não tinha combinado nada”, apontando para uma não intencionalidade de seus atos. Essas características são reforçadas pelo fato de a narradora engravidar, evidenciando o seu desconhecimento sobre métodos contraceptivos e a ideia difundida no senso comum de não se falar sobre educação sexual, principalmente com meninas.

Fomos no campo algumas vezes. O azar é que eu peguei barriga. Mas só fiquei sabendo isso muito tempo depois, quando começou a crescer. Davidson viu minha barriga e sumiu, nunca mais voltou no serviço, e ninguém dava notícia dele. Falei com a mãe, ela chorou. Pai acabou descobrindo. Aprontou o maior barulho, queria matar, esfolar, encheu mais a cara de cachaça, me deu uns tapas. Não falei de quem era, podia bater à vontade. Minha barriga continuou crescendo. (PIROLI, 2006, p. 41).

Essa ingenuidade da personagem, como também o seu desconhecimento sobre educação sexual e a própria gravidez, apontam para uma dificuldade em formular e verbalizar seus direitos, principalmente aqueles ligados à gestação, como a cobrança da responsabilidade do pai: ao invés de reivindicá-lo, a garota ainda tenta protegê-lo. Assim como vemos no conto “A porta é a serventia da peixeira”, a partir das considerações de Ginzburg, aqueles que foram excluídos do letramento não têm consciência que são também excluídos sociais. Sua condição de iletrados não permite o exercício de reivindicação de seus direitos, visto que para isso é preciso refletir sobre a própria realidade de modo crítico. (Cf. GINZBURG, 2010, p. 111). Desse modo, a gravidez precoce da narradora se torna só mais um caso dentro das estatísticas, demarcando assim o espaço que a pertence, o da exclusão social, onde lhe é negado o acesso à educação e à saúde.

Além de sofrer os castigos físicos do pai, que são “legitimados” pela condição de provedor e pai de família que deve manter a honra da filha, a narradora também sofre com o abandono de Davidson, que ao descobrir a gravidez, some para não assumir o filho e não ser responsabilizado criminalmente pela violação de um incapaz.²⁷

A violência física sofrida pela narradora é possível de ser definida como “violência direta”, conforme já descrito por Thomas Conti, em artigo já citado, ao referir-se “a intimidação e a ameaça”, revertidas em danos físicos, sexuais, psicológicos ou de negligência (Cf. CONTI, 2016, s/p). Nesse sentido, a violência direta, no conto, aparece também nas ameaças e intimidações feitas pelo pai da menina para descobrir o pai do bebê, como sugere o trecho “pai acabou descobrindo. Aprontou o maior barulho, queria matar, esfolar, encheu mais a cara de cachaça, me deu uns tapas. Não falei de quem era, podia bater à vontade.” (PIROLI, 2006, p.41).

De acordo com Cilene Pereira, a violência direta, no conto, “é promovida pelo sistema social/familiar que assegura funções e modos masculinos (ativos) e femininos (passivos).” (PEREIRA, 2019a, no prelo). Essas funções se expressam, segundo a ensaísta, nas posturas da mãe da narradora que “chora, mas logo se resigna com o destino filial (uma espécie de naturalização da maternidade precoce)”, e do pai que “promete morte, passando a maltratar a filha.” (PEREIRA, 2019a, no prelo). Desse modo, a menina além de ser subjugada sob o poder e

²⁷ Nas palavras de Plínio Gentil, no artigo “Estupro de vulnerável consentido: uma absolvição polêmica”, “o artigo 217-A do Código Penal” estipula que “comete crime de estupro de vulnerável todo aquele que tiver conjunção carnal ou praticar qualquer outro ato libidinoso com pessoa menor de catorze anos.” (GENTIL, 2012, s/p).

domínio do pai, está também sob o poder e domínio do cobrador de ônibus, evidenciando assim a desigualdade existente entre eles e ela. Simplesmente por ser mulher, cabe à narradora o destino de ser mãe, mesmo sob circunstâncias tão violentas, designando assim como “azar”, o futuro que lhe está reservado.

Essa ideia compactua com a defendida por Saffioti, de que na naturalização das relações de gênero, há a construção social do feminino, assim como do masculino, e que esta sempre está em posição superior àquela (Cf. SAFFIOTI, 1987, p. 29). Essa naturalização dos papéis sociais masculinos e femininos é trabalhada também por Bourdieu, conforme já foi mencionado, ao tratar das relações de dominação (Cf. BOURDIEU, 2011, p. 46). Diante disso, é possível dizer que as relações de gênero dadas a partir da dominação masculina se inscrevem dentro das relações de dominação descritas por Bourdieu, determinando um lugar inferior aceito pela mulher. (Cf. BOURDIEU, 2011, p. 17).

A partir dessas considerações, Saffioti afirma que essa naturalização dos papéis sociais do masculino e do feminino, cada vez mais reforçada pela sociedade, designa espaços e funções ao homem e à mulher que devem ser desempenhados. À mulher, por exemplo, é atribuído o espaço doméstico da casa, e suas funções sociais derivam de sua capacidade biológica de ser mãe. Já ao homem cabe o espaço público, de circulação de dinheiro, e suas funções sociais se resumem no papel de provedor das necessidades da família. (Cf. SAFFIOTI, 1987, p. 9). No conto, isso aparece nas funções femininas de cuidados dos filhos e da casa, desempenhados pela mãe, como também no acompanhamento e cuidados da filha e do neto no hospital. No caso do pai da narradora, além de prover às necessidades financeiras e materiais da família e impor seu poder através da violência, é evidente que o seu espaço de maior circulação são os bares e ruas.

Às violências direta e estrutural, aquela que alicerça as relações de desigualdades sociais, se liga uma terceira forma de violência, a cultural, que aparece, através da linguagem, para legitimar as outras duas (Cf. CONTI, 2016, s/p.): “*a violência cultural faz com que a violência direta e estrutural apareça, ou mesmo seja sentida como, correta – ou ao menos não errada.*” (GALTUNG apud CONTI, 2016, s/p, itálicos do autor).

No conto, a violência cultural aparece para legitimar as ações do pai, como também a atitude de Davidson em fugir de suas obrigações como pai e as consequências penais. Ambas são tidas como atitudes naturais de um homem, ao mesmo tempo que designa atitudes

naturais de uma mulher, como por exemplo, a passividade e permissividade perante os atos masculinos.

Aí veio o negócio do hospital, mãe deu força, ajudou, ficou comigo, tive hemorragia e quase morri. Ela cuidou do menino até eu levantar da cama. Pai continuou bebendo sem parar, e duas vezes peguei ele maltratando o meu neném, dando cachaça pra ele. Um dia tava na casa da vó, pra pegar uma roupa que ela tinha feito pra mim. Eu fui a pé, tava muito quente e deixei o menino com mãe.

Tava lá experimentando o vestido, quando meu irmão Zé chegou e disse que pai tava batendo com a correia no meu neném. Ele tinha enchido a cara e falou que ia matar o menino. E mãe? Zé falou que mãe gritava no quintal, pedindo ajuda dos vizinhos. Fui na cozinha de vó e catei uma faca pontuda e saí correndo lá pra casa.

Meu neném tava chorando no chão e mãe tentava segurar pai. Eu entrei e enfiei a faca em pai. Não sei quantas vezes. Enfiei a faca e ele foi caindo e eu fui enfiando a faca sem parar. Foi isso.

Arrependimento? Não, não tenho nenhum. Eu tinha de defender o meu neném. E foi bom pra mãe. Pai não prestava pra ela, não prestava pra ninguém. E já tava todo inchado de cachaça. Acho que foi melhor pra ele também. (PIROLI, 2006, p. 42).

Há, no conto, além das violências direta, estrutural e cultural, uma “violência individual”, que se manifesta nas relações interpessoais, conforme entende Irme Salete Bonamigo, no artigo “Violências e contemporaneidade”. Segundo a autora, está incluso dentro dessa categoria “os chamados fenômenos de segurança civil, tais como as violências anômica, doméstica e contra as crianças” (BONAMIGO, 2008, p. 206). É possível percebê-la na relação entre pai e filha, na qual ambos são, respectivamente, agente e vítima; na relação entre marido e esposa, como é sugerido pela fala da narradora, “E foi bom pra mãe. Pai não prestava pra ela, não prestava pra ninguém”; e por fim, na relação entre avô e neto, que aparentemente se resume nas agressões.

Linda Dahlberg e Etienne Krug, no artigo “Violência: um problema global de saúde pública”, definiram essa violência como “interpessoal”, dividindo-a em duas categorias:

1) violência de família e de parceiros íntimos – isto é, violência principalmente entre membros da família ou entre parceiros íntimos, que ocorre usualmente nos lares; 2) violência na comunidade – violência entre indivíduos sem relação pessoal, que podem ou não se conhecerem. Geralmente ocorre fora dos lares. (DAHLBERG; KRUG, 2006, p. 5).

A primeira categoria corresponde às “formas de violência tais como abuso infantil, violência entre parceiros íntimos e maus-tratos de idosos”; já a segunda compreende a “violência da juventude, atos variados de violência, estupro ou ataque sexual por desconhecidos e violência

em instituições como escolas, locais de trabalho, prisões e asilos.” (DAHLBERG; KRUG, 2006, p. 5). No conto, as duas categorias de violência interpessoal aparecem, e tem como agente o pai, no caso da primeira categoria, e Davidson, o cobrador de ônibus, na segunda.

A violência física sofrida pela menina se estende ao bebê após seu nascimento, e acaba sendo o estopim para que um novo ciclo de violência se inicie, no qual a ação violenta parte da filha, invertendo assim a lógica até então dominante, como também quebrando a passividade feminina que permeia o conto. Desse modo, de acordo com Pereira, “a construção do conto evidencia a morte paterna como um encerramento, provisório, à violência familiar, sobretudo a relativa à mulher” (PEREIRA, 2019a, no prelo). Contudo, ao encerrar o ciclo de violência promovido pelo pai, a narradora inicia outro,

[...] promovendo sua exclusão, ainda que momentânea, do que restou da família. Família formada, agora, por apenas quatro seres indefesos (mãe, filho, filha e neto), sujeitos a toda violência do mundo, sobretudo àquela que exclui presidiários e parricidas. (PEREIRA, 2019a, no prelo).

Assim, mesmo achando a solução para pôr fim ao sofrimento de todo mundo, a narradora acaba por causar o desmantelamento da família e a própria condenação. O seu “azar” agora é ser afastada do filho e da família restante.

Ao final do conto, a narradora não demonstra arrependimento, e considera o seu ato como um livramento para toda a família, inclusive para o pai, como pode ser percebido na frase “acho que foi melhor pra ele também.” (PIROLI, 2006, p. 42). Além disso, o trecho funciona como um complemento ao título do conto, incluindo, assim, o pai quando afirma que “foi melhor para todo mundo”.

A personagem não se resigna sobre sua atitude e não reflete sobre as futuras consequências que aguarda a ela e a sua família. Segundo Amoretti, isso pode ser explicado pelo fato de que a realidade atual é violenta, porque as relações que se estabelecem violentam primeiro as pessoas desde a infância, quando são mais frágeis, constituindo assim, indivíduos que tendem a reproduzir a violência (Cf. AMORETTI, 1982, p. 43). Desse modo, a narradora, criada em um ambiente violento, reproduz a violência como alternativa para lidar com situações-problema, incorporando a violência como estratégia de sobrevivência ou mudança de vida (Cf. AMORETTI, 1982, p. 43). Assim, a violência que antes era a solução para encerrar um ciclo violento, acaba sendo uma estratégia de sobrevivência diante uma realidade que violenta grupos

desfavorecidos e desprestigiados, como a família do conto. Além disso, apesar do conto ser o único narrado por uma mulher, não há uma emancipação feminina em seu desfecho. O ciclo que a narradora inicia reproduz a violência masculina, constituindo uma espécie de aprendizado. Dessa maneira, não há uma mudança social, apenas a reprodução de uma violência que estrutura a sociedade e que incide com mais força sobre a mulher. Sobre esse ciclo, Maria Conceição Costa e seus colaboradores afirmam, no artigo “O perfil da violência contra crianças e adolescentes, segundo registros de Conselhos Tutelares: vítimas, agressores e manifestações de violência”, que a violência contra estes engloba “a violência estrutural (oriunda do sistema social), assim como a violência interpessoal (doméstica, trabalho, amigos), atravessando camadas sociais, podendo transformar vítimas em agressores.” (COSTA et al, 2007, p. 1130). Ao conviverem com a violência, os jovens “tendem a repetir as condições de exploração e abandono de que são vítimas, contribuindo assim para a perpetuação da violência contra crianças e adolescentes, num ciclo vicioso.” (COSTA et al, 2007, p. 1130).

2.8. O riso nervoso em “E ainda torceram a orelha do professor Thales”

A temática da violência é explorada por Wander Piroli, na coletânea em análise, também por uma outra ótica, associada à “chave da comicidade”.²⁸ “E ainda torceram a orelha do professor Thales” é o maior conto de *É proibido comer a grama*, totalizando 17 páginas, divididas em 10 partes. Há, aqui, uma ruptura, se podemos chamar assim, com a construção narrativa de Piroli, que trabalha, sempre, com a concisão narrativa, como aponta Cilene Pereira, a propósito do conto “Lá no morro”: Piroli se mostra sempre bastante “preocupado com a concentração narrativa e com a eliminação dos excessos descritivos. O conto, em sua primeira versão, publicada em jornal, tinha seis páginas, chegando, em livro, a não ocupar mais do que uma página e meia”, esclarece Pereira (2019c, p. 58).

²⁸ Cilene Pereira, no texto no texto “Da violência de ser invisível: notas sobre a narrativa de Wander Piroli”, observa que este princípio da comicidade “(de riso estranho, entre os dentes)” aparece em outros contos do autor, como se dá, por exemplo, em “De um interrogatório policial”, do livro *A mãe e o filho da mãe*, “no qual o assassinato da mãe, cometido pelo filho, o lavrador José Bento, com o instrumento que vê à disposição (um pedaço de pau), acaba por revelar um assassino em série, que mata toda a família do mesmo modo, ‘de pancada’. O conto toma de empréstimo a forma da escrita policialesca do escrivão” (PEREIRA, 2019c, p. 61). A instauração da comicidade não tem a intenção de abrandar o temário, mas de hiperbolizá-lo, construindo uma forma de reflexão sobre a violência.

A narrativa, bastante detalhista e com bastantes diálogos, começa contextualizando a rotina do professor Thales, protagonista do conto, desde então chamado pelo narrador somente de “professor Thales”, dando à palavra “professor” sentido de pronome de tratamento.

Já no início do conto fica evidente como é a profissão de professor: desvalorizada econômica e socialmente, exigindo horas extras para cumprimento de suas tarefas, o que leva a pequenas compensações, como o conhaque. Além disso, a ocupação de professor, um trabalho intelectualizado, faz com que a personagem tenha certo desconhecimento e dificuldade em atividades mais manuais, masculinizadas, como, por exemplo, trocar um pneu.

Na avenida Amazonas, pouco depois de contornar a praça Raul Soares, notou que o carro estava puxando de um lado. Devia ser o pneu. Encostou no meio-fio, para conferir.

De fato, o pneu da frente, do lado direito, acabara de esvaziar. Seria incômodo abaixar-se e fazer a troca de terno e gravata. Tentou cercar um táxi na certeza de que o motorista faria o serviço para ele. Pagaria o preço médio de uma corrida.

Não conseguiu um filho de Deus para ajuda-lo. Os táxis raros – passavam ocupados. O único que parou viu do que se tratava e não teve dúvida: arrancou, deixando no professor Thales a convicção de que tinha sido mandado para a puta que pariu.

O jeito era enfrentar o problema. Animado pelos dois conhaques, o professor Thales bambeou a gravata, tirou o paletó e jogou-o dentro do Volks. Apanhou o estepe, o macaco e a chave de roda e agachou-se para fazer a troca do pneu.

“Bobagem chamar os outros para uma coisa que a gente pode fazer sozinho”, pensou o professor Thales, satisfeito com a sua animação. Mas, ao terminar o aperto final das porcas, sentiu alguma coisa dura encostar na sua nuca. (PIROLI, 2006, p. 11-12).

A não familiarização do professor Thales com a situação é explicitada pelo pedido de ajuda ao taxista, que, assim como Chiquinha, no conto “Ugolino e sua Chiquinha”, recusa a oferta por considerá-la humilhante, ao mesmo tempo em que é tida, culturalmente, como um conhecimento obrigatório de todo homem. A empolgação da personagem e o sucesso do trabalho são interrompidos pelo assalto. Segue abaixo um trecho longo, mas que compreende toda a cena:

– Muita calma, amigo.

O professor Thales admitiu o pior. E, ainda agachado junto ao pneu do Volks, virou o rosto lentamente. **Viu primeiro o revólver, viu quatro quedes no chão e depois foi erguendo os olhos.**

– Levanta devagar e fica bonzinho – recomendou a mesma voz.

Era um mulato de blusão e cabelo estufado para cima. O outro era branco, de boné, barbudo, camisa preta e calça branca.

O professor Thales pôs-se de pé, aparvalhado.

– Nós vamos levar o carro numa boa – informou o mulato, calmamente.

– Está bem, está bem – concordou solícito o professor Thales, e engoliu em seco sem desviar os olhos aflitos do revólver apontando para sua barriga.

– A chave – pediu o jovem de boné.

– Está dentro do carro, na ignição – disse o professor Thales, procurando controlar o nervosismo.

– Vou dar uma olhada no porta-luvas – e entrou no carro.

– Muito bem – disse o mulato de revólver na mão. – Agora guarda essas porcarias com muito cuidado.

O professor Thales recolheu o macaco, a chave de roda e o pneu furado.

– Fecha o capô.

– Não tem nada no porta-luvas – disse o jovem branco. – Vou ligar o motor.

– Perfeito – disse o mulato ao ouvir o ronco do carro – Agora vamos a outro assunto. Quanto você tem aí?

O professor Thales tirou incontinenti a carteira do bolso de trás da calça.

– Passa pra cá – ordenou o mulato, e deu uma olhada rápida no interior da carteira. – Revire os bolsos.

– Tem um paletó aqui dentro – disse o branco de boné. – Tem também dois envelopes.

– Você só tem isso? – estranhou o mulato depois de receber as notas que o professor Thales carregava no bolso esquerdo da calça. – Me dá o relógio e esse anel.

– O anel não, por favor – implorou o professor Thales.

– Passa logo o anel.

– Pelo amor de Deus.

– Ora – impacientou-se o mulato.

– Pegue os documentos – lembrou o assaltante branco ainda dentro do carro.

– Eu estou com a carteira – disse o mulato.

– Então vamos logo – tornou o jovem branco.

– Só falta o anel.

– Qual o problema?

Piscando os olhos atrás das grossas lentes de míope e com as mãos trêmulas, o professor Thales não conseguia tirar o anel do dedo.

O assaltante branco de boné pôs a cara na janela do carro:

– Esquece o anel. Não estou gostando nada desse movimento na avenida.

Os carros e ônibus – poucos naquele horário – passavam velozes e não demonstravam qualquer interesse pelo que estava acontecendo com o professor Thales. Mas o branco talvez temesse uma radiopatrulha. Ou não quisesse simplesmente abusar da sorte, pois já tinham o carro na mão.

– **Agora trate de andar** – ordenou o mulato ao receber o anel. – Vai andando pra lá, vai normal e não olhe pra trás. Se olhar, te dou um tiro nessa bunda.

– E o anel? – perguntou o branco de boné.

– Tá comigo – disse o mulato. – Vai andando logo.

O professor Thales estava pensando em recuperar o paletó e o envelope com as provas da escola, mas, à vista do revólver ainda apontado em sua direção, foi-se afastando pelo passeio. (PIROLI, 2006, p. 12-14, grifos nossos).

A visão que o professor Thales tem dos assaltantes, conforme foi destacado em negrito, se equipara à visão que Vargas tem do “cabeça-chata”, no conto “A porta é a serventia da

peixeira”. No conto, o fotógrafo vê primeiro a porta que o outro estava segurando, para depois enxergar a figura humana que estava atrás dela. No caso do professor, ele vê primeiro o revólver, depois os dois pares de tênis, e, por fim, os dois homens distinguidos pela cor da pele. É interessante ressaltar que a descrição do segundo assaltante, de pele branca, é mais completa e fornece mais elementos para identificação que a descrição que o narrador faz do assaltante negro, sugerindo a similaridade entre todos os assaltantes, que são, no imaginário social, negros. Em ambos os casos, os homens só são visíveis a partir da percepção de um objeto que causa estranhamento, objetos estes que representam a violência a que suas respectivas personagens estão sujeitas (a porta que representa o desmantelamento da casa e da família, no caso do conto “A porta é a serventia da peixeira”, e os tênis de marca popular e barata, o que representa o avanço do capitalismo e da globalização expressos na importação de produtos americanos, gerando uma precarização das condições de vida e aumento da pobreza para aqueles que não se adaptam e são excluídos do sistema capitalista – que representa a pobreza que levam os assaltantes a cometerem crimes). É interessante como o narrador de Piroli se apropria da linguagem popular, grafando a marca de tênis Keds tal como sua pronúncia na língua portuguesa, aproximando-se das personagens da história (os assaltantes).

Apesar de não haver indícios de que o professor Thales seja casado, ele demonstra ter um grande valor sentimental pelo anel que usava, sendo este o único bem que ele reluta em entregar ao assaltante, e talvez por isso este tenha superestimado seu valor financeiro.

Obedecendo à ordem dos assaltantes, o professor Thales trata de ir andando e nem tenta recuperar as provas. Além de seus bens, os assaltantes também levam o seu “trabalho”:

E sempre olhando para a frente, conforme ordena o assaltante mulato, o professor Thales alcançou a praça Raul Soares. Havia uma radiopatrulha parada na esquina da avenida Bias Fortes, perto do Cine Candelária. Aliviado, apertou o passo. Se agisse rápido, a viatura poderia perseguir o seu Volks.

O professor Thales encontrou apenas um PM na boléia. Estava diante do volante, a cabeça encostada na poltrona, a boina cobrindo os olhos, a boca aberta. Seus roncões prejudicavam a audição do serviço de rádio.

Não teve coragem de acordá-lo. Olhou na direção do bar do outro lado e viu dois PMs perto do caixa. Felizmente estavam saindo. Eram morenos, altos, de boina e pareciam irmãos, embora um deles tivesse as pernas arqueadas.

Os PMs ouviram o relato do professor Thales a partir da troca do pneu. Perguntaram o que fazia na rua numa hora como aquela. Disse que saiu da Escola de Comércio, onde lecionava português. Demorara um pouco por causa das provas.

O PM de pernas arqueadas pegou uma prancheta no assento da viatura:

- Seu nome.
- Se a gente andar depressa – disse o professor Thales –, ainda pode alcançá-los.
- Perguntei o seu nome.
- O professor Thales deu o nome completo.
- Endereço.
- O professor Thales forneceu o endereço.
- Profissão.
- Depois o professor Thales descreveu o Volks, cor, placa, ano de fabricação, um amassado no para-lama da frente. Falou sobre a carteira, os documentos, o dinheiro, o relógio, o anel, o paletó e o envelope com as provas.
- O outro PM, que acompanhava tudo em silêncio, abriu a porta de trás da viatura e mandou o professor Thales subir. Entraram em seguida no assento da frente e bateram a porta com força para despertar o colega que dormia no volante.
- Mas, ao invés de pegarem a avenida Amazonas, como supunha o professor Thales, a radiopatrulha tomou a direção da Rodoviária. Seguiu pela avenida Antônio Carlos e parou na porta do Departamento de Investigações.
- Procure o plantão – ordenou um dos PMs, descendo do carro e abrindo a porta. (PIROLI, 2006, p. 14-16).

O trecho em destaque, além de mostrar o descaso policial no exercício de sua função, chegando a dormir enquanto as ocorrências chegavam pelo rádio, aponta também a falta de tato e má vontade dos policiais em lidar com o problema do professor Thales. A função policial, nessa cena, se resume muito mais a um trabalho burocrático do que de agente de segurança pública. As poucas falas do policial não se distanciam do modo imperativo dos assaltantes, carregados de inexpressividade e impaciência. Nesse ponto, a atitude dos policiais se assemelha à da recepcionista do posto de saúde no conto “Sangria desatada”, reiterando a ineficácia e inoperância do Estado com o cidadão comum. Na delegacia,

- Indicaram ao professor Thales a escada. O plantão policial ficava no segundo andar, estava entupido de gente e havia fila no corredor. Gastou um bocado de tempo para saber a quem se dirigir.
- Queria falar com o delegado – disse afinal para um barrigudo careca com um revólver enterrado na cintura.
- O assunto.
- Assalto. Eu... – ia começando o professor Thales.
- **Ah, é? – O barrigudo riu.**
- Fui assaltado agora.
- **Não diga.**
- E levaram meu carro também.
- Tudo bem – o barrigão cuspiu no ladrilho e tirou o lenço do bolso para limpar a cara suada.
- O senhor é o delegado?
- O outro tornou a rir:**
- Está vendo esta fila?

O professor Thales sacudiu a cabeça afirmativamente.

– Entra nela – determinou o barrigão.

– Mas, por favor – o professor Thales ergueu um pouco a voz.

– Olha – o barrigão careca cortou rente –, todo mundo foi assaltado. Entre na fia.

– Todo mundo?

– Sim, senhor. **Trate de entrar na fila e espere a sua vez** – disse o barrigão, voltando para a sala cheia de gente. (PIROLI, 2006, p. 16-17, grifos nossos).

Mais uma vez, o descaso do serviço policial é registrado por Piroli, representando a ineficiência e o desinteresse do Estado com o cidadão, materializados pelas risadas e pelo sarcasmo do policial “barrigudo”, que trata os assaltos como crimes normais, corriqueiros, naturais à vida na capital e que, por isso, não merecem a devida atenção.

A última frase em destaque, “Trate de entrar na fila e esperar a sua vez”, tem o mesmo sentido da frase dita pelo assaltante negro ao professor Thales, “Agora trate de andar”: utilizando o mesmo verbo “tratar” no imperativo, espelhando, mais uma vez, o discurso autoritário e intransigente de ambas as figuras investidas de poder, um pelo poder da arma, outro, pelo Estado. A comicidade trabalha aqui na relação de igualdade proposta por Piroli entre bandidos e policiais. Assim, o policial e o assaltante, apesar de, teoricamente, possuírem funções sociais distintas, na prática se assemelham ao fazerem uso da violência. A diferença é que a polícia está autorizada e aparelhada para lançar mão da violência como recurso de trabalho, enquanto os assaltantes são “marginais” ao sistema, trabalhando numa espécie de ordem paralela, que não deixa de ser parte do Estado. No entanto, a estes é reservada também a violência policial.

Enquanto espera ser atendido, o professor Thales conversa com outras pessoas na fila de atendimento, observando a morosidade do serviço público:

O professor Thales viu mais gente chegando pela escada e apressou-se em garantir o seu lugar, atrás de um tipo corcunda, com as mãos sujas de graxa e um hematoma no olho esquerdo.

E ficou sabendo que ele, o corcunda, além de ter sido assaltado, como todos os outros, ainda levava um soco na cara e um pontapé na virilha. Fora recolhido, desmaiado, por uma viatura que passava pela praça da Liberdade.

No meio da conversa, o professor Thales tomou conhecimento de mais coisas. Como, por exemplo, que o corcunda não era realmente corcunda. Ficara assim todo torto por causa do chute na virilha.

– O senhor então tentou reagir?

– Claro que não. Eu estava saindo da casa da noiva, quando dei de cara com dois pivetes. Um de navalha e outro de faca. **Deviam ter uns quinze anos.** O que estava de faca quase espetou o meu peito. Seu colega ficou amolando a

navalha no meu pescoço. Se eu reagisse, estaria morto. Entreguei tudo o que tinha comigo, além da chave do carro.

– Eu também fiquei sem dinheiro e sem o carro – disse o professor Thales.

– Pois eu fiquei sem o carro, sem nada e ainda levei um murro na cara e um pontapé no saco. Desmaiei na hora. Se não fosse a PM ainda estaria lá no chão. **Eles me pegaram, me levaram para o pronto-socorro e me deixaram aqui. Mas eu tive sorte.**

– **Sorte? O senhor acha que teve sorte?**

– Sorte, e muita. Está vendo aquelas duas mocinhas ali na frente? O senhor nem queira saber.

– Como assim?

– Elas são irmãs – informou o corcunda que não era corcunda. – Ficaram sem um Passat zero quilômetro e foram abandonadas na BR-3. **Os assaltantes eram quatro e levaram elas pro mato. Foram curradas ao mesmo tempo. E o pior é que um deles era tarado, fez coisas que eu não gosto nem de pensar. Se fosse minha irmã...**

– **A polícia pegou os caras? – o próprio professor Thales estranhou que tivesse usado essa expressão e procurou corrigir-se – Digo, os assaltantes?**

– Que nada. Os quatro deixaram as moças no mato e se mandaram com o carro. A radiopatrulha pegou elas chorando lá no alto da BR-3.

– Como é que o senhor ficou sabendo?

– No pronto-socorro. **A polícia largou elas lá** na hora em que o médico me dava uma injeção e me examinava aqui embaixo. As moças não paravam de soluçar. Nunca vi tanta covardia.

O professor Thales engoliu em seco. **Realmente tivera muita sorte. Afinal de contas, o assalto poderia ter sido bem pior.** Olhou novamente para as duas moças abraçadas na fila e se sentiu um pouco mais aliviado. Chegou mesmo a admitir que os assaltantes que ficaram com o seu Volks tinham procedido com certa educação. (PIROLI, 2006, p. 17-18, grifos nossos).

O assalto sofrido pelo corcunda por dois garotos de quinze anos remete a aprendizagem da violência, tal como ocorre com a narradora de “Assim ficou melhor para todo mundo”. Em ambos os casos a violência é usada como estratégia para a sobrevivência, como também interfere nas relações sociais com o outro na resolução de conflitos.

Outro fator referente à ação policial também deve ser destacado nesse trecho. Na frase “Eles me pegaram, me levaram para o pronto-socorro e me deixaram aqui”, percebe-se o uso da função sintática agente da passiva no discurso do corcunda, colocando-se assim no papel passivo diante a força policial. Isso também pode ser percebido no trecho “A polícia largou elas lá [...]”, no qual o uso verbo “largou” nos remete ao descaso com o ser humano, proposto pela própria construção da frase, na qual o pronome “elas” ocupa o lugar de objeto direto, estendendo, assim, esse sentido a própria objetificação das duas mulheres. A palavra “curradas” reforça essa ideia ao aludir a animalização do corpo feminino durante o estupro. Vale ressaltar aqui, outro aspecto

trabalhado em outros contos como “Na velha Guaicurus”, “O serralheiro Zuenir e a professora Helena” e “Assim ficou melhor para todo mundo”, que é a maior incidência da violência sobre a mulher. Uma violência que fere de maneira mais brutal a intimidade.

Em resposta à afirmativa do corcunda de que tivera sorte ao ser assaltado, o professor Thales o questiona: “Sorte? O senhor acha que teve sorte?”. Esse questionamento tem a mesma função do questionamento de Vargas ao “cabeça-chata”, no conto “A porta é serventia da peixeira”, de provocar a reflexão sobre a própria realidade, dificultada pela falta de condições (letradas) de pensar criticamente o mundo, como proposto por Ginzburg. (Cf. GINZBURG, 2010, p. 111). Ao mesmo tempo, os inúmeros relatos de violência, aludidos com detalhes propositais pela personagem do “corcunda”, serve à domesticação da revolta do professor Thales, normalizando/normatizando a situação de violência e de descaso, levando-o a constatação de que fora realmente “sortudo” e que os assaltantes “tinham procedido com certa educação”.

No trecho destacado acima, há também uma construção empática do professor Thales com a dor do outro, expressa na frase “A polícia pegou os caras? – o próprio professor Thales estranhou que tivesse usado essa expressão e procurou corrigir-se – Digo, os assaltantes?”. Ao usar a expressão “caras”, para se referir aos assaltantes e estupradores, o professor se apropria da linguagem do outro, diferente da dele, como uma atitude ética e empática. Contudo, ele retorna à posição intelectual, distanciando-se do que foi dito ao se lembrar das regras impostas à língua pela sua profissão de professor de português, assim como Vargas também oscila em sua posição de solidário à situação do homem da porta. (Cf. GINZBURG, 2010, p. 115).

Esse processo de reflexão que a personagem tenta provocar no corcunda se dá também com o próprio professor Thales, que passa a refletir sobre a própria condição de violentado.

O professor Thales pensou no que havia acontecido com elas e teve pena. Já havia lido no jornal notícia de assalto seguido de estupro, mas agora, vendo as moças em petição de miséria, caminhando com dificuldade ao lado do barrigão, **sentiu mais intensamente a desgraça das duas.**

Pensou também na surra aplicada no corcunda que não era corcunda. Pensou, rindo por dentro, no infeliz do velho que ficara sem a dentadura e ainda levava um chute formidável no olho do cu.

Esses três casos, sem dúvida, eram bem piores do que o seu. Ele ficara sem o Volks, sem o dinheiro, sem o relógio, sem o anel, sem o paletó, sem o pacote de provas, mas os assaltantes não lhe deram sequer um tiro ou mesmo lhe encostaram a mão. Sim, tivera uma sorte dos diabos.

O professor Thales, com tudo isso na sua cabeça, ficou prestando atenção nas pessoas que formavam a fila no corredor. **Pela aparência, tinha gente ali de tudo quanto é condição social. Cada uma, ao ser assaltada, devia ter vivido o seu drama particular.** (PIROLI, 2006, p. 20-21, grifos nossos).

Mais uma vez, o professor Thales, na posição de homem letrado, simpatiza-se com a dor dos outros que estavam na fila, num processo de aproximação e vivência da realidade: da leitura do jornal (hábito intelectualizado) à experiência real, principalmente ao perceber o “drama particular” que todos ali viviam, independente da classe. Contudo, o professor se distancia, se coloca em outro lugar, ao atribuir à sorte o motivo para não se encontrar no lugar do outro, pior que o seu, como pode ser visto nas frases “Realmente tivera muita sorte. Afinal de contas, o assalto poderia ter sido bem pior.”, e “Sim, tivera uma sorte dos diabos.” O professor chega a achar os seus assaltantes educados ao comparar com os outros que agrediram e violentaram suas vítimas. Nesse sentido, o professor Thales, mesmo sendo letrado, não reflete sobre a própria condição. Isso pode ser entendido a partir do conceito trabalhado por Costa em sua tese, “racionalização ideológica”. Segundo o psicólogo, “racionalizações ideológicas atenuam, abafam, enfraquecem a realidade e experiência do antagonismo de classes.” (COSTA, 2008, p. 8). Desse modo “o impacto de uma experiência, o impacto de uma realidade efetiva” é sentido sem força. (COSTA, 2008, p. 8). A racionalização que o professor Thales usa nesse caso é a sorte.

Em outro trecho, a racionalização utilizada pelo professor Thales é a inevitabilidade da violência, como um acontecimento fatídico do qual não tem como escapar. A sorte, nesse caso, não é somente pelos assaltantes não o terem agredido, mas também por sobreviver quarenta anos sem ser assaltado: “O professor Thales morava em Belo Horizonte havia quarenta anos. Tivera muita sorte durante todo esse tempo. Mais cedo ou mais tarde, acabaria mesmo assaltado. O importante é que estava vivo e inteiro ali na fila. E daqui a pouco registraria a sua queixa.” (PIROLI, 2006, p. 21). Nesse trecho, é possível perceber também um aumento da expectativa e da esperança da personagem em relação ao seu problema, presentes na crença da efetiva ação policial. Contudo, como Piroli faz em “Na velha Guaicurus”, há uma quebra de expectativa do leitor e da personagem na narrativa, que caminhava para um final satisfatório, apesar das dificuldades enfrentadas pelo professor Thales.

Quase três horas da madrugada, o professor Thales conseguiu entrar na sala e viu, sentado à mesa, **um detetive de barba por fazer e olhos vermelhos de**

porre e sono. Era ele que atendia o pessoal que formava a longa fila no corredor.

O professor Thales contou como e onde fora o assalto. Deu as características do seu Volks, a quantidade de dinheiro, o anel, o relógio e tudo mais. Fez a descrição dos dois ladrões: um mulato de cabelo estufado e um rapaz branco de boné. Queria saber o que o detetive achava.

– Depende muito – **bocejou o policial.**

O professor Thales fez cara de quem não estava entendendo, isto é, consertou os óculos sem aro e franziu a testa.

– Depende de sorte – **O detetive foi explicando preguiçosamente, sem olhar para o professor Thales.** – Depende do trabalho da polícia, como sempre, e depende também do empenho da vítima.

– Empenho da vítima? – o professor Thales não estava entendendo.

O detetive abriu a boca sonolenta:

– Sabe quantos assaltos foram registrados até agora? Mais de trinta. A polícia é uma só. É pouca gente pra dar conta de tudo. E não é só assalto, não. – **O detetive bocejou interminavelmente** e segurou a boca com a mão esquerda, como se ela estivesse prestes a cair do seu rosto. – Aí é que entra a boa vontade da vítima. Num assalto igual ao seu, é fundamental a boa vontade da vítima. O senhor não acha?

– Como assim?

O detetive riu com enfado.

Qual seria a boa vontade da vítima? O professor Thales percebeu logo a situação. Estendeu a mão para o detetive de olhos vermelhos. Este olhou a mão, e a voz atrás da mão disse:

– Desculpe o incômodo. Muito obrigado. Boa noite. (PIROLI, 2006, p. 21-22).

Outra vez, o serviço de segurança pública é representado em mais uma cena de descaso com o cidadão, expresso na demora do atendimento, na aparência do detetive “de barba por fazer e olhos vermelhos de porre e sono”, que demonstra seu cansaço e desgaste físico evidenciados nos trechos: “bocejou o policial”, “o detetive foi explicando preguiçosamente, sem olhar para o professor Thales”, “o detetive abriu a boca sonolenta” e “o detetive com enfado”.

Para recuperar os seus bens, além da sorte que mais uma vez aparece como fator determinante nos acontecimentos, o professor Thales deve contar com o “trabalho da polícia” e seu próprio “empenho” como “vítima”, sugerindo alguma forma de suborno. A violência, aqui, se expressa na negativa ao direito à segurança e à proteção do Estado e pela extorsão do professor Thales, que, depois de horas à espera de atendimento, deve se “conformar” com o estado das coisas, como se tais coisas não fossem construções sociais/culturais.

A sorte do professor Thales, elemento destacado na narrativa, é o ponto de partida para a comicidade do conto, na medida em que esta é colocada à prova por Piroli:

Naquele horário, três e tanto da madrugada, o movimento de carros era quase nulo na avenida. Apenas um táxi passara em alta velocidade, entupido de gente. O professor Thales viu um homem parado em frente ao prédio do Senai. Podia ser um assaltante. Resolveu mudar de passeio e apertar o passo.

Quando quase alcançava a praça da Lagoinha, ouviu o ruído de um carro aproximando-se às suas costas. Virou-se para ver se era um táxi. A Caravan ultrapassou-o lentamente e encostou no passeio. Três homens desceram de uma vez e vieram ao seu encontro. Dois estavam armados: um de punhal e outro de revólver.

– Oh, não – exclamou o professor Thales.

– Cala essa boca – disse o de revólver – e vai passado logo o carvão.

– Pelo amor de Deus. – A voz do professor Thales tremia.

– Fecha essa boca podre – tornou o mesmo assaltante. – Revista ele aí, Zé.

– Abre os braços – ordenou o assaltante chamado Zé.

– Eu já fui assaltado hoje – informou o professor Thales, desolado, enquanto seus bolsos eram revirados pelo avesso. – Falei que fui assaltado – insistiu o professor Thales.

– Está limpo – disse o Zé.

– Nada?

– Levaram tudo meu – falou com a voz embargada – Levaram o carro, o paletó, o dinheiro, até o anel.

– Conversa fiada – concluiu o assaltante sem arma. – Deve estar no sapato. Manda ele tirar o sapato.

– Pelo amor de Deus – suplicou o professor Thales.

O assaltante de punhal espetou-lhe o punhal na barriga:

– Tira logo, cara.

O professor Thales não teve dúvida: obedeceu. Não havia nada nos sapatos, fora um pouco de chulé.

– O amigão tá duro mesmo – concluiu o assaltante de revólver.

– Acho que o sapato serve pra mim – disse o Zé. – A calça também é boa.

– Então leva tudo – falou o assaltante de punhal.

Ignorando os apelos e implorações, o Zé foi tirando todas as roupas do professor Thales.

– A cueca, não.

– Tira logo. – E a barriga branquela do professor Thales foi novamente cutucada com o punhal.

Encerrada a operação, o professor Thales ganhou alguns pontapés nas nádegas para aprender a andar com dinheiro no bolso. E foi deixado nu e de óculos sem aro na avenida Antônio Carlos, perto da antiga praça da Lagoinha.

[...]

Poucos momentos depois, apareceu uma radiopatrulha. O facho de uma lanterna bateu direto na cara apavorada do professor Thales.

– Que é isso aí? – rosnou uma voz militar.

Antes que o professor Thales abrisse a boca para responder, para contar que havia sido assaltado duas vezes, teve os braços torcidos e foi enfiado dentro da viatura, onde havia uma boa porção de gente. Apesar do escuro e do pavor, sentiu que estava entre bêbados e prostitutas. (PIROLI, 2006, p. 24-25, 26).

Apesar do tom cômico da cena, ela traz à tona duas questões importantes. A primeira se refere ao fato do segundo assalto nos remeter a um ato político em resposta a uma desigualdade econômica. Não que o primeiro também não o seja, mas no segundo a conotação é muito maior, pois para aquele que não tem nada, que é despossuído, roubar as roupas de quem aparentemente tem muito, é tentar recuperar aquilo que lhe é negado cotidianamente. (Cf. OLIVEN, 1983, p. 23). A segunda questão se refere à ação policial, que se preocupa muito mais com atentados a moral e ao pudor do que com os verdadeiros crimes, como pode ser percebido pelas companhias que estavam na viatura junto com professor Thales, “bêbados e prostitutas”, baixo mundo que interessa a Piroli. Desse modo, o papel da polícia acaba sendo o de higienização das ruas e da vida pública em favor de uma certa ordem dominante, como acontece no conto “Ugolino e sua Chiquinha”:

Ainda era madrugada quando o camburão despejou sua carga no Departamento de Investigações. E a primeira pessoa que o professor Thales viu, enquanto as pessoas riam no corredor, foi o detetive barrigudo. Tinha a quem recorrer. Ele o vira pouco tempo atrás, vestido, na fila de assaltados.

Mas o barrigão careca, ao ver o professor Thales nu, com as duas mãos tampando o pênis e de óculos de grau, fez uma careta impaciente e recebeu-o com uma cocada no cocuruto:

– Não tem jeito não, hem, cara. Tá mesmo a fim de aprontar. Eu vou cuidar do seu caso agora mesmo.

O professor Thales não teve tempo de explicar que havia sido novamente assaltado perto da praça da Lagoinha. O detetive pegou-o pela orelha e, torcendo-a pedagogicamente, conduziu-o para o interior do prédio sob o riso de assaltados, prostitutas, travestis, bêbados e policiais de plantão. (PIROLI, 2006, p. 26-27, grifos nossos).

A imagem do camburão despejando as pessoas no Departamento de Investigações reforça mais ainda a função de higienização da polícia, fazendo com que os órgãos e serviços públicos ajam como depósitos de pessoas indesejáveis ao olhar público (muitas das quais personagens de Piroli, como vimos nas narrativas analisadas). A atitude do “detetive barrigudo” também reforça a conduta policial voltada prioritariamente para a preservação dos bons costumes, associados a uma ordem moral, que está associada à ideologia dominante, prescrita por classes dominantes, como nos ensinou Chauí (1982). A ação da polícia, nesses casos, é corretiva, expressa bem na materialidade linguística da narrativa: “O detetive pegou-o **pela orelha** e, torcendo-a **pedagogicamente**” (grifos nossos). Como no primeiro assalto, o discurso do detetive se assemelha ao dos assaltantes, acrescido, agora, da humilhação pública (pontapés nas nádegas

dados pelos assaltantes e puxão de orelha dado pelo barrigudo), exercendo a mesma função: ensinar. No primeiro caso, o professor Thales deve aprender a andar com dinheiro, e no segundo, a se comportar decentemente.

Desse modo, aquele que ensina na escola, violentado pelo sistema, deve aprender, pelo recurso da violência, as regras de sobrevivência na sociedade. Assim, ao final da narrativa, entre denúncias e expressões de violências, inverte-se a posição ocupada por Thales, que deixa de ser professor, papel social que mesmo que marginalizado e pouco valorizado tem ainda uma expressão social, para se fazer aluno de um aprendizado da violência (ou de como o Estado violenta a todos, tornando-os invisíveis).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro *É proibido comer a grama* é composto por 18 contos, dos quais oito compuseram as discussões aqui empreendidas sobre a representação das violências e dos violentados. Apesar de todas as narrativas do livro evocarem o temário da violência, elegemos essas oito por serem aquelas que melhor se alinhavam aos nossos objetivos e nos permitiam explorar as mais variadas formas e expressões da violência, destacando sobretudo aquelas que incidiam sobre as condições e a vida das personagens. Nesse caso, foram ressaltadas narrativas que tratavam destas violências relativas ao gênero, que se alicerçavam sobre uma espécie de campo simbólico e cultural da violência, até histórias em que as ausências de políticas públicas relativas aos altos níveis de desigualdades sociais e abandonos são formas de expressão de um tipo de violência que se sugere invisível porque estrutural. Assim, colocamos em cena, por meio das personagens de Piroli, prostitutas, moradores de ruas, desempregados e subempregados, homicidas, etc., a expressão humana de um corpo social que, se violenta, é originária também de violências diversas.

No conto “Sangria desatada”, vimos seres invisibilizados por um sistema público de saúde e como a situação de exclusão dessas personagens resulta na presentificação da morte da criança e dos médicos. Se por um lado, a violência parte do carroceiro Elpídio; por outro, ela é resultado de um processo de exclusão e de invisibilidade pública, agenciado pelo Estado e protagonizado pela atendente do posto de saúde e pelos médicos, que são nivelados, ainda que haja uma distância social que os separa.

Em “Na velha Guaicurus”, temos a representação de um conto de fadas às avessas, não só pelos tipos humanos que desfilam na história, mas sobretudo por seu final trágico. No conto, além de uma violência física/direta, dada pelo assassinato da prostituta Etelvina, vemos também uma violência social/estrutural, consequência de uma exclusão social que designa espaços e destinos para seres marginalizados, como a prostituta, e que emerge da desigualdade de poder.

No conto “Ugolino e sua Chiquinha”, temos mais um caso de invisibilidade social protagonizado por moradores de rua, que aponta para uma gradação dessa invisibilidade em relação à personagem feminina, mendiga, auxiliar de catador de papel reciclado, bêbada e objeto sexual masculino. Além disso, há, no conto, uma violência estrutural que legitima as ações

violentas contra moradores de rua, mas a maior violência contra os protagonistas é aquela que os mantém na base da cadeia social, sem chances de superar a exclusão a que estão submetidos.

No conto “A porta é a serventia da peixeira”, vimos outra representação da invisibilidade pública causada por uma violência também invisível, protagonizada pelo operário reconhecido como “cabeça-chata” e pelo fotógrafo Vargas. A narrativa consiste em uma única cena na qual o fotógrafo registra a miséria do outro, um desempregado que desmantela sua casa para prover o sustento da família. Essa violência estrutural/invisível, oriunda da falta de direitos básicos como moradia, alimentação, saúde e emprego, deveres do Estado, pode se tornar direta em resposta a uma violência maior, como pode ser observado no caso de Elpídio, como também pode ser cultural, na medida em que reforça estereótipos relacionados à pobreza, como vemos na configuração do “cabeça-chata” por meio da visão do fotógrafo Vargas.

Já em “Oh Deus de misericórdia” há uma reflexão sobre a violência simbólica, sobre a naturalização de uma construção cultural sobre ser homem e mulher. O conto, ao representar a violência de gênero, expõe como se dá as relações no interstício da sociedade e como esta insiste na naturalização de papéis designados ao homem e à mulher.

Essa mesma violência relacionada a espaços sociais e ao gênero também pode ser vista no conto “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”, no qual a violência nas relações de gênero aparece sob a ótica das relações de dominação e como elas são problematizadas e conflituosas na narrativa.

Vimos, no conto “Assim ficou melhor para todo mundo”, como a violência pode estar inserida em um ciclo vicioso de aprendizado, no qual há somente a reprodução da própria violência pela narradora, que mata o pai após uma sequência de maus tratos dirigidos a ela e ao filho pequeno.

O oitavo e último conto, “E ainda torceram a orelha do professor Thales”, trata com humor a realidade de muitas pessoas, trazendo um tom de ironia para a narrativa. Ao ser assaltado após o trabalho, o professor Thales é levado pela polícia para prestar queixa no Departamento de Investigações. Enquanto espera ser atendido na fila, o professor descobre outros casos parecidos com o dele, como o corcunda que ficou assim após um chute nas partes íntimas, e o velho que teve a dentadura roubada. Após ser atendido pelo delegado e descobrir que a polícia contava com o “empenho da vítima” para a solução do crime, o professor Thales é

assaltado novamente. Nu, o professor é levado novamente ao Departamento, onde prontamente é culpabilizado. Essas passagens que conferem à história o humor já mencionado evidenciam aquilo que muitas vezes passa despercebido: o descaso, a morosidade e a violência policial que age a serviço de uma higienização social. No conto, Thales deixa de ser professor, papel social que mesmo marginalizado e pouco valorizado tem ainda uma expressão social, para se fazer aluno de um aprendizado da violência (ou de como o Estado violenta a todos, tornando-os invisíveis).

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ivia. Imagens da mulher na literatura na modernidade e contemporaneidade. In: FERREIRA, Silvia Lucia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (Orgs.). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002, cap. 6, p. 85-98. (Coleção Bahianas; 7).
- AMORETTI, Rogério. Bases para leitura da violência. In: AMORETTI, Rogério (Org.). *Psicanálise e violência: metapsicologia, clínica, cultura*. Petrópolis: Vozes, 1992, cap. 4. p. 36-46.
- ARRIGUCCI JR., Davi. O Humilde Cotidiano de Manuel Bandeira. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 106-122.
- ASSUNÇÃO, Paulinho. Apresentação: Para não comer a grama. In: PIROLI, Wander. *É proibido comer a grama*. Belo Horizonte: Leitura, 2006, p. 6-8.
- BONAMIGO, Irme Salete. Violências e contemporaneidade. *Revista Katálysis*, Santa Catarina, v. 11, n. 2, p. 204-213, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rk/v11n2/06.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2019.
- BOURDIEU, Pierre. Uma imagem ampliada. In: *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. p. 13-67.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 51-80.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.
- CHAUI, Marilena. *A não violência do brasileiro, um mito interessantíssimo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CHAUI, Marilena de Souza. *O que é ideologia*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista estudos feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011/8774>>. Acesso em: 03 dez. 2019
- CONTI, Thomas. *Os conceitos de violência direta, estrutural e cultural*. 2016. Disponível em: <<http://thomasvconti.com.br/2016/os-conceitos-de-violencia-direta-estrutural-e-cultural/>>. Acesso em: 17 jan.2019.

COSTA, Fernando Braga da. *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Globo, 2004.

COSTA, Fernando Braga da. *Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis. Um estudo de psicologia social a partir de observação participante e entrevistas*. 2008. 403f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-09012009-154159/en.php>>. Acesso em: 21 jan. 2019.

COSTA, Maria Conceição Oliveira et al. O perfil da violência contra crianças e adolescentes, segundo registros de Conselhos Tutelares: vítimas, agressores e manifestações de violência. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 1129-1141, 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.org/pdf/csc/2007.v12n5/1129-1141/pt>>. Acesso em: 04 dez. 2019.

DAHLBERG, Linda L.; KRUG, Etienne G. Violência: um problema global de saúde pública. *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 1163-1178, 2006. Disponível em: <<https://www.scielo.org/pdf/csc/2006.v11suppl0/1163-1178/pt>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Ipotesi–Revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 7, n. 2, p. 11-28, 2003. Disponível em: <<https://ipotesi.ufjf.emnuvens.com.br/ipotesi/article/view/1171/659>>. Acesso em: 03 dez. 2018.

DAMATTA, Roberto. Espaço: casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil. In: *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1997. p. 29-54.

FACHINI, Natal. Enfoque psicanalítico da violência social. In: AMORETTI, Rogério (Org.). *Psicanálise e violência: metapsicologia, clínica, cultura*. Petrópolis: Vozes, 1992, cap. 5, p. 47-61.

FIGUEIREDO, Adriana Araújo; CABRAL, Cleber Araújo. Encham os copos, acendam os cigarros: vai falar Piroli, o filho da mãe. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, n. 1.330, p. 3-6, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litelario/edicoes-suplemento-literarios/2010-1/12--12/file>>. Acesso em: 12 dez. 2019

FREIRE, Paulo. Justificativa da pedagogia do oprimido. In: *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 31-64.

FREITAS, Marcus Vinicius de. Cidade, infância e memória em Os rios morrem de sede, de Wander Piroli. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, São Paulo, v. 26, n. 35, p. 49-57, 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6638/5638>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p.166-182, 2002.

GENTIL, Plínio Antônio Brito. Estupro de vulnerável consentido: uma absolvição polêmica. *Revista de Doutrina da 4ª Região*, Porto Alegre, v. 28, n. 46, 2012. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/16032680.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

GERMANO, Idilva Maria Pires. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. *Estudos e pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 425-446, 2009. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epp/v9n2/v9n2a11.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2018.

GINZBURG, Jaime. Literatura e Direitos Humanos: notas sobre um campo de debates; A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. In: *Crítica em tempos de violência*. 2010. p. 107-118, 138-147. Disponível em: https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/tese-de-livre-docencia-jaime-ginzburg-a_copy.pdf. Acesso em: 14 mar. 2019.

GINZBURG, Jaime. Introdução; Literatura e violência. In: *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013. p. 5-14, 15-45. (Coleção ensaios e letras).

GOMES, Carlos Magno Santos. Marcas da violência contra a mulher na literatura. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 01-11, 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3981/15576>>. Acesso em: 06 nov. 2019.

KEHL, Maria Rita. Imagens da violência e violência das imagens. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.1, n. 26, 2015, p. 86-96. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/20101/14399>>. Acesso em: 13 abr. 2019.

LINS, Osman. Espaço romanesco e suas funções. In: *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Capítulo VI).

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, cap. 1, p. 7-21. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/116719/mod_resource/content/1/LOUROGuacira-L_O-corpo-educado-pedagogias-da-sexualidade.pdf#page=4>. Acesso em: 21 nov. 2019.

MARQUES, Fabrício. *Wander Piroli: uma manda de búfalos dentro do peito*. Belo Horizonte: Conceito, 2018.

MOREIRA, Ariágda dos Santos. O espaço da prostituta na literatura brasileira no século XX. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, Belo Horizonte, v. 12, p. 237-250, 2007. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/viewFile/190/142>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

MOREIRA, Rafael de Almeida. *Babilônia 2000: a “poética do invisível” no cinema documentário de Eduardo Coutinho*. 2018. 119f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Três Corações. 2018. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/imagens/2018/mestrado_letras/dissertacao_rafael_de_almeida.pdf>. Acesso em: 11 set. 2018

OLIVEN, Ruben George. A violência como mecanismo de dominação e como estratégia de sobrevivência; As vítimas de violência no Brasil. In: OLIVEN, Ruben George (Org.). *Violência e cultura no Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 13-19; 20-25.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: caminhos da cidade. *Revista de Filologia Românica*, Madrid, v. 19, p. 355-370, 2002. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/38841301.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 15-34, 2004. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2150/1710>>. Acesso em: 08 nov. 2018.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica marxista*, Campinas, v. 21, p. 132-153, 2005. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo124critica21-A-pelegrini.pdf>. Acesso em: 11 set. 2018.

PEREIRA, Cilene Margarete. Memórias da família (e da violência): algumas considerações sobre a narrativa brasileira contemporânea. In: PORTO, Ana Paula Teixeira; PEREIRA, Cilene Margarete (Org.). *Memória e discurso(s): representações literárias e linguísticas nos séculos XX e XXI*. Frederico Westphalen: URI, 2017. p. 163-179.

PEREIRA, Cilene Margarete. *Uma poética da violência: considerações sobre a narrativa de Wander Piroli*. 2019a. (no prelo).

PEREIRA, Cilene Margarete. Wander Piroli e a poética das ruas. In: RODRIGUES, Rauer Ribeiro et al. (Orgs.). *E agora, José?*. Uberlândia: Pangeia, 2019b. p. 128-145. (Coleção Literatura e Vida, 1).

PEREIRA, Cilene Margarete. Da violência de ser invisível: notas sobre a narrativa de Wander Piroli. In: IX ENCONTRO TRICORDIANO DE LINGÜÍSTICA E LITERATURA, 2019, Três Corações. *Anais do IX Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura*. Três Corações. 2019c. p. 54-64.

PEREIRA, Moema Sarrapio. *“Página infeliz da nossa história”: uma leitura dos álbuns Construção (1971) e Sinal Fechado (1974), de Chico Buarque*. 2018. 115f. Dissertação

(Mestrado em Letras) – Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Três Corações. 2018. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/imagens/2018/mestrado_letras/dissertacao-moema.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019

PINHEIRO, Paulo Sérgio; IZUMINO, Eduardo A.; FERNANDES, Maria Cristina Jakimiak. Violência fatal: conflitos policiais em São Paulo (81-89). *Revista USP*, São Paulo, n. 9, p. 95-112, 1991. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/scholar?cluster=1869037951595957348&hl=pt-BR&as_sdt=0,5>. Acesso em: 09 nov. 2019.

PINHEIRO, Paulo Sérgio; POPPOVIC, Malak El-Chichini; KAHN, Túlio. Pobreza, violência e direitos humanos. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 39, p. 189-208, 1994. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Tulio_Kahn3/publication/309558662_Poverty_marginalization_violence_and_the_realization_of_Human_Rights/links/58e7dd90a6fdccb4a83019a7/Poverty-marginalization-violence-and-the-realization-of-Human-Rights.pdf>. Acesso em: 28 out. 2019.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 469-512.

PIROLI, Wander. *É proibido comer a grama*. Belo Horizonte: Leitura, 2006.

PIROLI, Wander. Um homem se explica. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Edição Especial: O áspero lirismo de Wander Pirolí. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2011.

RAGGIO, Victor. Concepção materialista da história, psicanálise e violência. In: AMORETTI, Rogério (Org.). *Psicanálise e violência: metapsicologia, clínica, cultura*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 26-35.

REIS, Thaís Lopes. *Entre dois mundos: uma leitura de Eles estão aí fora, de Wander Pirolí*. 2016. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Três Corações. 2016. Disponível em: <http://www.unincor.br/images/imagens/2016/DISSERTACAO_THAIS.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2018.

REIS, Thaís Lopes. A duplicidade (espacial e patológica) em *Eles estão aí fora*, de Wander Pirolí. *Memento*, Betim, v. 07, n. 1, p. 1-13, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/2973>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

REIS, Thaís Lopes; PEREIRA, Cilene Margarete. Família e violência em *Eles estão aí fora*, de Wander Pirolí. *Revista Língua & Literatura*, Frederico Westphalen, v. 17, n. 28, p. 163-179, 2015. Disponível em:

<<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/1625/1866>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra; Biblioteca Nacional, 2008. p. 15-40.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção Polêmica).

SAFFIOTI, Heleieth IB. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. *São Paulo em perspectiva*, São Paulo, v. 13, n. 4, p. 82-91, 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v13n4/v13n4a08.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2019.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria; Prosa literária atual no Brasil. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 13-27; 28-43.

SANTOS, Flávia Batista da Silva. A escrita policial de Wander Piroli. In: II ENCONTRO TRICORDIANO DE LINGUÍSTICA E LITERATURA, 2012, Três Corações. *Anais do II Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura*. Três Corações. 2012. p. 95-103. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/viewFile/769/pdf#page=95>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

SANTOS, Flávia Batista da Silva. Conversa de escritor: a autoimagem de Wander Piroli. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 31-43, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/viewFile/17189/14383>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. O saber da Lagoinha na narrativa de Wander Piroli. *Cadernos de Estudos Culturais*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 89-96, 2011. Disponível em: <<http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4539/3477>>. Acesso em 28 nov. 2018.

VAINFAS, Ronaldo. A sacramentalização do casamento: continência e transgressão. In: *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Editora Ática, 1986. p. 25-48.

VIANA, Antonio Carlos. O conto brasileiro hoje. *Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura*, Sergipe, v. 10, p. 271-282, 2010. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1272/1108>>. Acesso em: 05 dez. 2018.

ZALUAR, Alba. Democratização inacabada: fracasso da segurança pública. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 21, n. 61, p. 31-49, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n61/a03v2161>>. Acesso em: 15 maio 2019.