

Família e violência em Eles estão aí fora, de Wander Piroli

Thaís Lopes Reis¹

Cilene Margarete Pereira²

Resumo: A partir de uma breve apresentação sobre a narrativa contemporânea brasileira e sua tendência documental e urbana, tendo a violência como tema principal, seja como expressão de uma dada realidade social, seja entranhada (de modo às vezes não tão evidente) no organismo familiar, alijando seus integrantes de sua própria subjetividade, analisaremos como as personagens do romance *Eles estão aí fora*, de Wander Piroli, estão sujeitas ao que Bourdieu chama de “violência simbólica”, entendida pela própria vítima como natural e não fruto de uma construção cultural. Isso porque é possível pensar que ela está no cerne da construção do narrador do romance, Rui, já que ele se torna vítima dessa violência institucionalizada. O romance apresenta uma estrutura familiar tradicional, organizada em torno da figura paterna, e mostra a debilidade desse mesmo sistema encenado pelas personagens. Por meio de suas divagações e angústias, o narrador protagonista oscila entre sua inserção no mundo social (e todas as obrigatoriedades decorrentes disso) e o apagamento de sua subjetividade e sua “negação” aos padrões comportamentais assumidos pela ótica pequeno-burguesa, expressos simbolicamente por sua desestabilidade psicológica. Considerando a escassa bibliografia a respeito da obra do autor e da inexistente sobre o romance objeto deste artigo, acreditamos ser importante o estudo de seu único romance, publicado postumamente, em 2006. Para a análise dos papéis sociais assumidos pelas personagens e para a compreensão do alcance da “violência simbólica” em suas relações no romance, utilizamos como fundamentação teórica as ideias de Luiz Costa Lima e Pierre Bourdieu.

Palavras-chaves: Romance. Violência simbólica. Família. Wander Piroli.

A violência na narrativa contemporânea brasileira

Em “A nova narrativa”, Antonio Candido examina a produção literária das décadas de 1960 e 1970 a partir de duas tendências: a urbana e realista e aquela que seria uma espécie de “ruptura do pacto realista”, associada ao que se convencionou chamar “realismo mágico”, que “teve nos contos de Murilo Rubião o seu precursor”

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR/FAPEMIG. E-mail: thaís.lopes@ifmg.edu.br

² Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP); Coordenadora e Docente do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR); Editora da Revista Recorte. E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br

(CANDIDO, 1989, p. 210) – associada à “proximidade do *boom* da narrativa hispano-americana com seu “realismo mágico” dos anos 1960” (GALVÃO, 2005, p. 64). À vertente urbana e realista de nossa literatura atual – que nos interessa aqui –,³ Candido denominou de “realismo feroz”, visto que corresponderia

à era de violência urbana 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. Um teste interessante é a evolução da censura, que em vinte anos foi obrigada a se abrir cada vez mais à descrição crua da vida sexual, ao palavrão, à crueldade, à obscenidade — no cinema, no teatro, no livro, no jornal —, apesar do arrocho do regime militar (CANDIDO, 1989, p. 211).

Os escritores cuja obra representa o “realismo feroz” não têm a intenção de deixar o leitor em êxtase ou em contemplação, mas pretendem impactá-lo e constrangê-lo por meio da frieza e “brutalidade” de seus textos, alterando o paradigma crítico de julgamento. Para Candido,

Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade. (CANDIDO, 1989, p. 214).

Alfredo Bosi denomina a tendência chamada por Candido de “realismo feroz” de “literatura brutalista”, explicando que

O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de [19]60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnicas e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio (BOSI, 1977, p. 18).⁴

Em *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Schollhammer observa que o termo contemporâneo não se refere apenas ao presente atual, mas diz respeito, seguindo a orientação de Roland Barthes, ao que é intempestivo (Cf. SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9). Contemporâneo seria, assim, a capacidade de sentir e captar as antíteses, as

³ Ao lado dessas duas vertentes mais gerais, Candido observa o aparecimento de escritores inovadores, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A respeito desse período conturbado da política brasileira, Candido comenta que a maioria das obras dos autores de 1950 e 1960 tratam da vida urbana, sem maiores preocupações ideológicas, fato que muda após o golpe de 1964. Entretanto, o crítico destaca as inovações de Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Murilo Rubião e Álvaro Lins. (Cf. CANDIDO, 1989, p. 205).

⁴ Bosi ressalta os nomes de Rubem Fonseca, de Luiz Vilela (algumas de suas páginas), de Sérgio Sant’Anna, de Manoel Lobato, de Wander Pirolí e outros contistas que escreviam para o Suplemento Literário de Minas Gêrias, de Moacyr Scliar e outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento. (Cf. BOSI, 1977, p. 18).

indiferenças e as discrepâncias de seu tempo. Relacionando o termo à literatura, Schollhammer afirma que

A literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9-10).

Em um momento em que a quantidade de escritores cresce de forma vertiginosa⁵, a dificuldade está em escrever sobre a violência – cada vez mais presente em todos os lugares – de uma forma inovadora.

Dessa perspectiva, o escritor brasileiro se depara logo de saída com o problema de como falar sobre a realidade brasileira quando todos o fazem [o crítico refere-se à mídia] e, principalmente, como fazê-lo de modo diferente, de modo que a linguagem literária faça uma diferença. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 56).

O termo que define uma das tendências da literatura produzida no Brasil nas últimas décadas, “brutalista”, é a representação das condições de vida a que estavam submetidos os brasileiros, pressionados pela corrida desenvolvimentista, pela falta de estrutura do país e pela eminência de um sistema capitalista.

Em “A literatura brasileira na era da multiplicidade”, Beatriz Resende, ao traçar um mapa das principais dominantes identificáveis na produção literária recente, indica que “a primeira evidência que salta aos olhos [...] é a fertilidade dessa forma [literatura] de expressão entre nós, hoje.” (RESENDE, 2008, p. 16). Por meio de um processo intertextual dinâmico, a expressão literária mistura-se a outras formas e gêneros (linguagem da *internet*, grafite, rap, funk, comunidades da favela, etc.), ocupando um mesmo plano: a folha do escritor. Essa multiplicidade literária já havia sido identificada por Candido nas narrativas das décadas de 1960-70:

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes 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. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, storm-center que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. (CANDIDO, 1989, p. 209-210).

⁵ Uma das razões dessa proliferação diz respeito ao fato de que “os jovens escritores não esperam mais a consagração pela ‘academia’ ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet. E mais, formam listas de discussão, comentam uns com os outros, encontram diferentes formas de organização, improvisam-se em críticos” (REZENDE, 2008, p. 17).

De acordo com Resende, um dos caminhos para identificarmos “as possibilidades plurais de nossa prosa de ficção, é partir do importante elenco de escritores que tornou a década de 1990, especialmente a partir da segunda metade, um momento bastante rico.” (RESENDE, 2009, p. 22). Alguns dos autores citados por ela são Milton Hatoum, Rubens Figueiredo, Marçal Aquino, Bernardo Carvalho, Paulo Lins, Silviano Santiago e Sérgio Sant’Anna. Esses autores e os que surgiram posteriormente produziram, como observa Resende,

[...] escritas bastante diversas, indo da irreverência iconoclasta da maior parte dos representantes até as características de um outro grupo preocupado com a sofisticação da escrita e estabelecendo um interessante diálogo entre a literatura e outras artes, como a música e as artes plásticas. (RESENDE, 2008, p. 24).

A grande variedade e multiplicidade da literatura contemporânea está intrinsecamente relacionada à instalação da democracia no país. Se a necessidade era de democratizar a política e promover a ascensão das classes trabalhadoras, era preciso também levar essa democratização para o campo cultural. Grande parte da produção literária brasileira provinha da região sudeste e, a partir da libertação do regime autoritário, houve uma “descentralização da produção literária”, que até então se delimitava ao Rio e São Paulo (Cf. RESENDE, 2009, p. 25).

Em se tratando do assunto da violência nas cidades, a autora declara ser esse o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo:

[...] 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. 31-32).

Assim como Schollhammer destaca a urgência dos escritores contemporâneos, Resende também discute esse tema, pontuando que

Na literatura, o sentido de urgência, de *presentificação*, se evidencia por *atitudes*, como a decisão de intervenção imediata de novos atores presentes no universo da produção literária, escritores moradores da periferia ou segregados da sociedade, como presos, que eliminaram mediadores na construção de narrativas, com novas subjetividades fazendo-se definitivamente donas de suas próprias vozes. [...] O que interessa, sobretudo, são o tempo e o espaço presentes, apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável. (RESENDE, 2008, p. 27-28, grifos da autora).

As novas formas e temas adquiridos pela literatura contemporânea, hibridizadas, com raízes nas mais distintas manifestações de arte, levantaram vozes antes silenciadas, como as vozes de presidiários, prostitutas e outros, que dispensaram mediadores para a expressão de suas vozes. Resende, ao discorrer sobre essa literatura múltipla, afirma que

A maior novidade, porém, está seguramente na constatação de 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).

O processo de democratização proporcionado pelo fim da ditadura e pelas eleições diretas trouxe de volta a esperança para o povo brasileiro. Nesse sentido, a ideia de Resende de comparar o surgimento da *pólis* grega ao caminho traçado pela literatura do Brasil contemporâneo nos leva a pensar que os *eupátridas* (termo grego que significa o mesmo que “bem nascido”), os *georgoi* (“agricultores”) e os *thetas* (“marginais”) da nossa sociedade foram trazidos para o mesmo *lócus*, a *ágora*, segundo Resende, “A praça pública de assembleias do povo, de trocas religiosas e políticas, numa *pólis* onde, de maneira distinta da própria *pólis* grega, não houvesse cidadãos com diferentes direitos à existência, à sobrevivência, à circulação e à imaginação.” (RESENDE, 2008, p. 34).

A libertação das vozes antes abafadas se dá com a produção de autores que viam a situação da violência pelo lado de dentro, e não apenas como observadores pertencentes a uma classe social distante, cuja preocupação maior não era a violência nas comunidades e nas favelas. Resende afirma que

Nesta *ágora*, as novas identidades se afirmam como sujeitos de seus destinos, de sua história e de sua vida privada, são novos autores de um mundo do trabalho que se desestrutura. A produção cultural desta *pólis* diversificada exhibe uma arte que toma a grande cidade, em sua configuração cotidiana submetida à organização da nova ordem mundial, como cenário e tema. (RESENDE, 2008, p. 34).

Dessa forma, há uma grande quantidade de narrativas sobre a vida criminosa, mercenários, matadores de aluguel, inclusive filmes e seriados com essa temática. O motivo causador desse *boom* sangrento é o mercado promissor, que continua crescendo graças à produção acelerada de escritores e roteiristas. Resende alerta, entretanto, que

Quando esse realismo ocupa de forma tão radical a literatura, excesso de realidade pode se tornar banal, perder o impacto, começar a produzir indiferença em vez de impacto. [...] Corre-se o risco de resultarem disso tudo, o mais das vezes, obras literárias que temo considerar descartáveis. (RESENDE, 2008, p. 38).

A discussão recente sobre a narrativa contemporânea do Brasil revela que são várias as tendências, e que a violência tem sido assunto de destaque, transformando-se,

em alguns casos, em forma literária, como ocorre com o mineiro Rubem Fonseca, que, conforme observou Candido,

Agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1989, p. 210-211).

Trata-se, nesse caso, de uma série de expedientes que tem sido incorporada por outros autores de nossa narrativa contemporânea em busca de processos miméticos que visem dar conta da realidade histórico-social.

Para Walnice Nogueira Galvão, os autores da nova prosa “devot[aram]-se a escrever sucinto, direto, elíptico”, impondo um “modelo de literatura metropolitana aos leitores” (GALVÃO, 2005, p. 41). No caso da obra de Rubem Fonseca – nome mais referido pelos críticos quando se trata de vertentes do “realismo ferroz”, bastante evidente em nossa literatura –, a maior influência é, de acordo com Galvão, a da literatura norte-americana, por meio do *thriller* ou *roman noir*, reservatórios nos quais o “grande mestre do conto” bebeu. (Cf. GALVÃO, 2005, p. 44). Para Galvão, destaque deve ser dado também a João Antônio que falou dos pobres e marginais das áreas urbanas sem se deixar levar pelo roteiro fácil do *thriller* e do policial:

Oriundo da periferia de São Paulo, debuxava seus *lumpens* e malandros numa linguagem rica e inventiva, fazendo notável uso da gíria e de um vivaz coloquial. Um vento de originalidade varreu a literatura brasileira quando esse pioneiro da prosa metropolitana estreou (logo depois seguido pelo mineiro Wander Piroli)...(GALVÃO, 2005, p. 57).⁶

Nesse sentido, o que Bosi denomina de “brutalismo” e Candido de “ultra-realismo” ou “realismo feroz” deixa sua marca na atual literatura brasileira. Para Galvão, tal projeção se dá também pela proximidade, cada vez maior, das mídias: “A contribuição da sangueira fornecida pelo cinema e pela televisão, com personagens que seviciam e mutilam sem pestanejar, também trabalha as sensibilidades, predispondo-as a um paroxismo crescente de crueza.” (GALVÃO, 2005, p. 47).

A oposição tratada por Candido, no ensaio citado, entre literatura urbana e regionalista, evidenciando uma nítida predominância da primeira, não significa que esta não tenha, de fato, despertado como tendência presente em nossa narrativa contemporânea. Desde a década de 1930, com a emergência de romances que localizavam sua ação narrativa no sertão, sobretudo do Nordeste, evidenciou-se uma tendência que, apesar de descentralizada das grandes cidades, apresentava marcas de um realismo crítico. Dessa forma, outro caminho tomado por essa prosa atual é o do

⁶ É interessante pontuar como, para Galvão, Piroli seria um seguidor dessa tendência do “realismo feroz” mais associado, no entanto, à prosa de João Antônio.

regionalismo. Para Galvão, o fato é que, apesar de parecer obsoleto, ele continua a ser praticado, com a predominância da linha realista documental em detrimento da mágica, que quase desapareceu. (Cf. GALVÃO, 2005, p. 58).

Dentre as tendências atuais de nossa narrativa, Galvão ressalta, além das ligadas às obras de Rubem Fonseca e João Antônio conforme vimos, a “crescente afirmação do romance histórico”, momento em que os escritores voltam sua atenção para episódios da “linha do tempo” do Brasil, refletindo sobre os tempos anteriores ao nosso. (Cf. GALVÃO, 2005, p. 69). Considerando essa reflexão sobre nossa linha temporal, em grau privado, a ficção contemporânea tem priorizado, em linhas gerais, a discussão das relações familiares com certa “dose de crueldade”, como avalia Galvão, ao falar sobre a obra de Lygia Fagundes Telles (Cf. GALVÃO, 2005, p. 85), e a exposição da “decadência das velhas famílias”, tema tratado na prosa irônica de Zulmira Ribeiro Tavares. (Cf. GALVÃO, 2005, p. 86). Esse tema do desnudamento e da decadência das relações familiares, via de regra, tem abarcado tanto a produção regional quanto urbana, sempre pelo viés crítico.

A família de Rui Álvares

A breve exposição acima a respeito da narrativa contemporânea brasileira evidencia uma tendência estética que privilegia o documental e o urbano, tendo a violência como tema principal, não só relacionado à explosão demográfica das cidades de grande e médio porte e aos antagonismos resultantes de uma exclusão social em níveis alarmantes, mas também alicerçada no seio da família, vista sob a perspectiva de um sistema que alija seus integrantes de sua própria subjetividade. Imersos muitas vezes em um sistema que domina e subjulga por meio da encenação de papéis previamente determinados, as personagens do romance *Eles estão aí fora*, publicado postumamente pela Editora Leitura em 2006, ano da morte de Wander Piroli, à medida que representam uma estrutura familiar tradicional, organizada em torno da figura paterna, mostram a debilidade desse mesmo sistema que encenam.

O romance coloca em questão os aspectos sociais envolvidos nas relações cotidianas de uma família que se enquadra em um modelo convencional. Por meio de suas divagações e angústias, o narrador protagonista oscila entre sua inserção no mundo social (e todas as obrigatoriedades decorrentes disso) e o apagamento de sua subjetividade e sua “negação” aos padrões comportamentais assumidos pela ótica familiar pequeno-burguesa, expressos simbolicamente por sua desestabilidade psicológica. Nesse sentido, a doença emocional desenvolvida por Rui ao mesmo tempo em que o distancia de todos e de uma aparente normalidade; o aproxima mais de uma

espécie de lucidez, capaz de desvendar a realidade das coisas e descortinar a violência da família.

A família do bancário Rui é estruturada de modo bastante tradicional, no qual os papéis de homens e mulheres são bem estabelecidos e denotam espaços sociais distintos, criando um antagonismo claro. Essa construção familiar, derivada de uma estrutura patriarcal, desenvolve-se em torno de núcleo que agrega figuras paterna e materna e filhos:

O modelo de família propalado desde o início do século [XIX] ganhara bastante espaço em corações e mentes e agora a grande referência:⁷ 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).

Apesar de o modelo ao qual a pesquisadora se referir ser originário (se podemos dizer assim) do 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. A família piroliana se constrói dentro desses padrões estigmatizados e Rui se vê como o provedor de todos os membros da família. Não é difícil perceber, no romance, que os espaços físicos frequentados por Rui diferem dos de Madalena em um grau significativo. Segundo o próprio narrador, Madalena só pensava “nos seus cremes, na casa arrumada, na ginástica, nas reuniões, na escola” (PIROLI, 2006, 78). Enquanto ela vive mais reclusa, frequentando ambientes que sugerem sua função materna (ginástica e escola), preocupando-se muito com a aparência; Rui circula por bares, escritórios e pela agência bancária na qual trabalha, ambiente em que se destacam figuras masculinas. A ginástica estaria ligada, assim, a uma espécie de adequação a padrões estéticos de sujeição da mulher ao desejo masculino. Rui, ao observar Madalena com seu novo corte de cabelo, comenta que a achou “bem com aquele cabelo curto, conservada para seus trinta e oito anos e dois filhos” (PIROLI, 2006, p. 21). Em outro momento, enquanto ela tomava banho no banheiro do motel, ele admite: “Procurava vê-la debaixo do jato d’água, se ensaboando, os seios mais ou menos caídos. Apesar de seu cuidar, de fazer ginástica. A ginástica melhorou a sua celulite e quase não tinha barriga. Mas as estrias estavam lá.” (PIROLI, 2006, p. 22).

Essa oposição espacial deriva de um antagonismo maior, no qual a figura masculina exerce o poder público, e a feminina, relativo domínio sobre o território doméstico.

⁷ A pesquisadora refere-se à época dos tempos de otimismo pós-guerra. (Cf. PINSKY, 2012, p. 480).

Homem e mulher eram vistos como seres opostos, com palcos de atuação bem delimitados. O horizonte feminino não deveria ir além do mundo doméstico, o masculino estendia-se aos espaços públicos, ao mercado de trabalho, à política institucional. Embora considerados imprescindíveis, o certo é que a papéis femininos e masculinos eram atribuídos valores desiguais, levando o homem a ter mais poder. (PINSKY, 2012, p. 487).

Assim, o “palco de atuação” de Madalena era, além da casa, a sala de aula, lugar mais propício à extensão do papel materno. Em uma conversa com Ferreira, colega com quem trabalhou em outra agência bancária, este pergunta a Rui sobre Madalena:

— Madalena vai bem? Desculpe eu não ter perguntado antes. Essa pressa louca.

— A mesma de sempre – respondi.

— Continua dando aula?

— Um sacerdócio, segundo ela. Ganha uma mixaria. (PIROLI, 2006, p. 57, grifos meus).

Ele quase me olhou. Ah, e o banco? Era só pegar o dinheiro, e pronto. Pouco importava a minha situação. Que eu me fornicasse. Como se eu tivesse um grande emprego e ele fosse eterno. Nunca perguntou de onde vem o dinheiro. Nem ele. Nem Andréa. Ninguém quer saber. O colégio, os cadernos, o uniforme. É tanto. Sou uma máquina de pagar as despesas. Religiosamente. Um dia antes do vencimento. Madalena também deixou de saber como se pagam as despesas da casa. É cada um para si. As despesas? É com o Rui. Sempre foi. (PIROLI, 2006, p. 44).

Apesar de ganhar pouco, Madalena encara o magistério como um sacerdócio e este era, de acordo com Pinsky, vinculado à ideia de missão feminina (Cf. PINSKY, 2012, p. 509). A escola era, portanto, um lugar que, de certa forma, moldava a mulher a um papel reservado a ela, segundo a lógica patriarcal. Rui também declara, sutilmente, o desprezo que sente em relação ao trabalho de sua esposa. Em sua visão, Madalena vive para a família e ganha muito pouco: “Ganha quinhentos reais na escola” (PIROLI, 2006, p. 25), “É um emprego vagabundo, mas é o seu emprego, importante” (PIROLI, 2006, p. 78), deixando claro que quem realmente sustenta a casa é ele, o marido. Considerando essa lógica antagonista, há um certo descaso por parte dos filhos e da esposa, uma vez que todos entendem que a função de provedor é mesma reservada ao chefe da família: “É tanto. Sou uma máquina de pagar as despesas. Religiosamente. Um dia antes do vencimento. Madalena também deixou de saber como se pagam as despesas da casa. É cada um para si. As despesas? É com o Rui. Sempre foi.” (PIROLI, 2006, p. 44). Cada membro da família do narrador assume um papel diante da sociedade. Ainda assim, ele não sabe como cumprir, de maneira eficiente, um dos papéis a ele reservado, o de pai.

Em “Persona e Sujeito Ficcional”, ao desenvolver suas reflexões sobre o memorialismo presente em nossa literatura, Luiz Costa Lima explica que

ao mesmo tempo que o homem tem de se instrumentalizar para fora, precisa criar, dentro de si, uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que

é, biologicamente, a *persona*, a partir da qual estabelecerá as relações sociais. A *persona* não nasce do útero senão que da sociedade. Ao tornar-me *persona*, assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica. Se nossa imaturidade biológica não nos entrega prontos para a vida da espécie, então a convivência social será direta e imediatamente marcada pela constituição variável da *persona*. Sem esta, aquela se torna impensável (LIMA, 1991, p. 43).

De modo diferente das outras espécies, que nascem prontas para a vida, o homem não nasce geneticamente programado e preparado para a vida em comunidade. Ele é, como Costa Lima afirma, imaturo biologicamente. Assim sendo, faz uso de ferramentas externas na tentativa de se instrumentalizar para fora, para se relacionar socialmente. Entretanto, não é somente esse o esforço a ser feito. Para sobreviver ele também deve munir-se interiormente, criando sua *persona*.

Tal perspectiva nos ajuda a entender como se constróem as personagens de Piroli no romance citado, visto que Rui usa máscaras que o protegem de sua “fragilidade biológica”, como a máscara que usa no banco, ao cumprir sua função de gerente, ou como a que manuseia em casa, exercendo seu papel de pai e marido, por exemplo. Sobre a última, a personagem tenta se convencer, assim como ao leitor, de que seu casamento é bem sucedido. Assim, expresando 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. No primeiro capítulo do livro, Rui leva Madalena para comemorar seus vinte anos de casados em um quarto de motel.

Entre debaixo do lençol. Beije-a rapidamente. E fiz o que tinha de fazer. Foi um pouco menos depressa dessa vez. Terminei. E, como sempre acontece, Madalena experimentou apenas dor no princípio. Nunca sentiu nada. Cumpria sua obrigação. Sabia que ela se esforçava. Queria sentir, mas não sentia. E de certa forma isto era normal... (PIROLI, 2006, p. 23, grifos nossos).

Neste trecho é possível ver que ambos se esforçam para manter obrigações matrimoniais, revelando o casamento como um contrato, no qual cada um deve desempenhar um papel já previsto. São sintomáticos, nesse sentido, os termos grifados acima, denotando um ritual que precisa ser seguido de modo programático. Madalena e Rui cumprem seus papéis matrimoniais relativos ao sexo, acreditando-os naturais ou fazendo-os naturais. Segundo a concepção de Rui, ele e Madalena seriam sortudos por estarem juntos. Para mostrar os antagonismos do narrador-personagem, pressionado pelo casamento sem amor e pela necessidade de continuidade dele, Rui pratica a “autosabotagem”, na tentativa de convencer-se de que se encontra em uma boa situação.

Olho-a a meu lado, juntos, um braço me prende na cama. Sim, é uma boa mulher. Madalena. Não me queixo. Seria o último homem se tivesse alguma

reclamação. Temos até sorte. Um pouco de sorte. Vinte anos um ao lado do outro, como unha e carne. Encravados?
Pelo que a gente fica sabendo, a coisa está preta. Separações, desquites, divórcios. [...] Sim, tivemos sorte. Tivemos, sim.
Estamos aqui, comemorando vinte anos de casados, dois filhos, apartamento pago, carro pago, tudo bem. Não poderia mesmo falar com Madalena sobre a situação no banco. Ela tem a impressão de que meu emprego é eterno. (PIROLI, 2006, p. 26, grifos nossos).

Na citação acima, vemos que Rui vai moldando seu discurso, na tentativa de anunciar o papel adotado em meio à encenação. No trecho, há várias expressões que denunciam que o bancário tenta convencer o leitor de que seu casamento é bem sucedido: “Temos até sorte”, “Um pouco de sorte”, “como carne e unha”. No entanto, em meio a junção entre “carne e unha”, surge um reflexivo Rui, “encravados?”, denunciando a situação estática e desconfortável do seu casamento. Outro aspecto notado no trecho é o fato de a família possuir bens materiais e não ter dívidas. Isso é, para o narrador, não apenas uma confirmação de que ele está em uma situação melhor que a grande maioria que passou por divórcio, mas sobretudo que há realização socioeconômica segundo padrões familiares pequeno-burgueses: casamento duradouro, filhos, casa e carro. Um receituário que revela sua inserção e adequação a um sistema social e econômico.

Em *Inventário do irremediável: navegante de águas turvas*, analisando alguns contos de Caio Fernando Abreu, Valéria de Freitas Pereira observa que a metáfora “máscaras” presente no livro *Inventário do irremediável* do escritor gaúcho, “as pessoas, máscaras dependuradas em corpos”, nos “permite interpretar as relações sociais como carentes de sinceridade, como se os corpos sustentassem fraudes, e não rostos verdadeiros” (PEREIRA, 2008, p. 31). Ela explica que no primeiro parágrafo do conto homônimo, o narrador escolhe palavras que, se analisadas atentamente, denunciam todo o sentimento por detrás do texto e isso, em sua visão, “se torna bastante significativo quando relacionado a um contexto marcado por exigências quanto a padrões de comportamentos sociais, em que só é aceito aquele que cumpre o papel determinado pelo conservadorismo” (PEREIRA, 2008, p. 32). A observação de Pereira acima, relativa à obra de um escritor marginal como Caio Fernando Abreu, ajuda-nos a entender como essa padronização de comportamentos inscrita em uma ótica tradicional alija os desejos pessoais do indivíduo. Há uma passagem do romance de Pirolí, quando Rui e Madalena estão se preparando para sair do motel, na qual pode-se perceber que o casal é vítima de uma situação clichê, evidente mostra de um padrão conservador alienante:

_ Foi bom? – disse ela antes de sair.
_ Como se fosse a primeira vez.
_ Acha mesmo?
_ Claro.

Fico feliz.
Voltamos para casa. Madalena cumpria mais uma etapa de sua vida.
(PIROLI, 2006, p. 28, grifos nossos).

Nesse trecho fica claro que não somente Rui cumpre sua função como marido, como Madalena também se esforça para desempenhar o que lhe foi imposto pelo “conservadorismo”: dar prazer ao chefe da família. Rui tem plena consciência disso ao afirmar que ela “cumpria mais uma etapa de sua vida.” O simples fato de ela perguntar se “foi bom” denota que a relação sexual deveria agradá-lo. A felicidade da esposa, mesmo que fingida porque encenada, deriva da satisfação sexual dada ao marido. A resposta, fingida e encenada, revela uma espécie de contrato maior, no qual marido e mulher cumprem o receituário protocolar que dá continuidade ao casamento “feliz”.

Costa Lima pontua que a *persona* só se concretiza e atua pela assunção de papéis; entretanto existe, segundo ele (1991, p. 43), uma diferença entre o papel socialmente imposto e o particularmente adotado. Como exemplos de papéis socialmente impostos, o crítico cita a castidade, que era um critério de diferenciação social dos fiéis e o ascetismo dos cristãos (Cf. LIMA, 1991, p. 44). Sobre o papel “individualmente modelado”, Costa Lima o justifica afirmando que sua incidência se cumpre no interior de sociedades menos rigidamente constituídas, nas quais o indivíduo não é bombardeado, antecipadamente, por obrigações impostas (Cf. LIMA, 1991, p. 46).

a imaturidade biológica humana independe da sociedade em que lhe foi dado nascer. Isso lhe impõe o estabelecimento, durante seu processo de socialização, de uma armadura que suplemente sua fragilidade física. Esta armadura, necessariamente simbólica, não é por certo menos constituída por ingredientes socialmente oferecidos. E não se atualiza menos do que pela assunção de papéis. (LIMA, 1991, p. 46).

Nesse sentido, entendemos porque, mesmo sem estar à mercê de coação social, assumir papéis é necessário ao homem, visto sua incompletude. Isso o leva a ser um ser multifacetado, como nosso protagonista e sua família, com comportamentos que mesmo variados estão previstos para adoção. Considerando as observações de Costa Lima, vemos que Rui exerce seu papel paterno de modo paradoxal, uma vez que não se relaciona diretamente com os filhos. Ele não sabe ao certo como agir, deixando essa tarefa para a mãe. Assim, como elemento central da família e ocupado com seu provento, Rui delega a Madalena a criação dos filhos.

Madalena, por sua vez, ao assumir seu papel de mãe e organizadora da rotina familiar, não interpela Rogério diretamente, repassando esta função para Rui, o primeiro na hierarquia familiar, revelando sua subordinação a uma ordem maior, que ambos reconhecem como natural:

_ Guarda o meu prato, está bem, mãe? _ disse Rogério, dirigindo-se ao quarto. Madalena embargou-lhe a passagem na porta que dá para a sala:
_ Espera. Um momento. Fala com ele, Rui.
_ Responde sua mãe _ eu disse, olhando para os dois. (PIROLI, 2006, p. 31).

O encontro de Rui com a amante reflete o relacionamento vazio que tem com a esposa, visto que a mesma falta de intimidade se repete com Neusa. Vamos percebendo uma mecanização dos atos de Rui, como se ele os cumprisse de maneira protocolar, burocrática, como uma espécie de extensão de suas funções bancárias. "Abracei-a maquinalmente. [...] Esperei que acontecesse. Não aconteceu. Por mais força que fizesse. Que estava acontecendo comigo?" (PIROLI, 2006, p. 46). A personagem, sob um grande estresse emocional, não consegue ter uma relação sexual com Neusa. Até com a amante ele se comporta "maquinalmente", sem nenhum traço de profundidade em suas ações. Portanto, pode-se dizer que Rui, na tentativa de cumprir sua atribuição de amante, também mostra seu desconcerto diante do que é estabelecido como padrão. Mas ao mesmo tempo, esforça-se por repetir este mesmo padrão que parece repelir.

Para Costa Lima, temos três categorias: *persona*, papel e forma ritual (Cf. LIMA, 1991, p. 43). Já falamos aqui das duas primeiras. Quanto à terceira, entendemos que o rito deve ser percebido como algo socialmente exigido, tornando "social a conduta de seu agente" (LIMA, 1991, p. 45). A propósito dessa ritualização, vemos que, em *Eles estão aí fora*, Rui ritualiza suas ações. Desde o primeiro capítulo do romance, suas noites são marcadas pela insônia, conforme as citações abaixo:

Passara a noite acordado inutilmente, inquieto, com pesadelo. Sentia-me estúpido. (PIROLI, 2006, p. 53).

Já que não durmo, o melhor é me levantar, deixar a cama. Tem mais de uma hora que estou tentando. Vou esperar mais um pouco, dar uma chance a mim mesmo. Presto atenção: da favela galos cantam e cachorros latem. Acabo deixando a cama devagar. (PIROLI, 2006, p. 71).

A cidade dorme. É o silêncio da madrugada. As copas das árvores lá embaixo estão quietas. Um carro notívago passa na rua. Quase quatro horas da madrugada. De onde ele vem? Ou vai? Não vejo o motorista. Sei, porém, que o carro é do ano. (PIROLI, 2006, p. 79).

A insônia do narrador e o tumulto de seus pensamentos contrastam com a imagem da cidade, que dorme. É principalmente durante a madrugada que Rui reflete sobre seus problemas, dando início ao ritual da reflexão. A insônia está associada à iniciação do transtorno bipolar da personagem. O advérbio "tumuladamente" é usado muitas vezes pelo narrador. Ele tem consciência de que seus pensamentos estão desordenados, mas não imagina que isso possa ser um indicador dos sintomas de sua doença psicológica,⁸ assim como sua falta de sono, uso excessivo de álcool, não

⁸ No romance, Rui é diagnosticado com PMD (Psicose Maníaco Depressiva), hoje mais conhecida como "Transtorno Bipolar".

conclusão de suas ideias (sua "fuga de ideias") e, ao final do livro, sua vontade de não sair da cama.

O almoço com Ferreira não me fez bem. Passei o resto do dia com caraminholas na cabeça. E tudo o que eu pensava era para pior. Ninguém percebeu nada. Nem o Walter. Sem saber o que fazer, acabei discando para Euclides. (PIROLI, 2006, p. 63).

Volto para a cozinha. Desligo, antes, a televisão. Era um programa de crentes. Mas não é por isso que emudeci o aparelho. Se eu tomasse um pouco de vodca, talvez caísse no sono. Duas doses caprichadas e pronto. Mas não bebo. Nem o leite. Estou com calor, mas não tiro o paletó do pijama. Não é normal não dormir. A temperatura é desculpa. Se o sujeito estiver com sono, dorme, segundo os almanaques. Estarei amolado? A pessoa pode estar incomodada e não reconhecer. Hein? (PIROLI, 2006, p. 73, grifos nossos).

Bebi mais alguma coisa nos bares da Savassi, depois peguei o carro e fui para casa, pensando tumultuadamente em Rogério, na minha situação no banco, em Neusa, em tudo. O quarto de Rogério estava fechado. O relógio na parede da sala marcava mais de dez horas. Todos os quartos estavam fechados. (PIROLI, 2006, p. 45).

Em *A dominação masculina*, Pierre Bourdieu analisa as relações entre os sexos a partir do estudo da divisão sexual de uma comunidade de camponeses residentes das montanhas da Cabília (localizada no território da Argélia). As imposições a que estão sujeitas as mulheres da sociedade cabila seguem o princípio androcêntrico, uma vez que a sociedade foi, por inteiro, constituída segundo essa visão. Bourdieu chega à conclusão de que as sociedades contemporâneas seguem os mesmos conceitos de dominação masculina das tribos primitivas, elencando instituições como igreja, família e escola para reproduzir o androcentrismo. O pesquisador dá ênfase ao termo (cunhado por ele) “violência simbólica” e explica que simbólico deve ser entendido como “o oposto do real, de efetivo, a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente ‘espiritual’” (BORDIEU, 2002, p. 46). Para que haja esse tipo de violência, deve haver dominantes e dominados, que por sua vez “aplicam as categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais.” (BORDIEU, 2002, p. 46). Para Bourdieu,

A violência simbólica se institui 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...(BORDIEU, 2002, p. 47).

Bourdieu arrazoa que sempre viu esse tipo de violência na dominação masculina. Para ele, nem suas próprias vítimas têm consciência de que ela existe e que “se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do

conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento”. (BORDIEU, 2002, p. 7-8).

Segundo Bordieu, a divisão entre os sexos parece fazer parte de tudo desde a origem do mundo. Para comprovar isso, um simples exemplo é o da casa, cujas partes são, segundo ele, “sexuadas” (Cf. BORDIEU, 2002, p. 17). A cozinha é o espaço onde a mulher passa a maior parte do tempo; já o escritório, é quase um santuário, onde criança nenhuma pode entrar para perturbar o pai. Essa ordem social passa a ser natural e é organizada por meio de jogos de oposições, como alto/baixo, em cima/embaixo, duro/mole, seco/úmido, fora/dentro, no qual um determina o superior e o outro, o inferior (Cf. BORDIEU, 2002, p. 16). A violência simbólica torna-se maior e mais perigosa, uma vez que os seres subjugados acabam por perpetuá-la por meio da incorporação e da adaptação às regras impostas pelo domínio do outro, no caso, a masculina.

Se a unidade doméstica é um dos lugares em que a dominação masculina se manifesta de maneira mais indiscutível (e não só através do recurso à violência física), o princípio de perpetuação das relações de força materiais e simbólicas que aí se exercem se coloca essencialmente fora desta unidade, em instâncias como a Igreja, a Escola ou o Estado e em suas ações propriamente políticas, declaradas ou escondidas, oficiais ou officiosas [...]. (BORDIEU, 2002, p. 138).

Desse modo, o sociólogo chega à conclusão de que os progressos conquistados pelas mulheres, com movimentos como o feminismo, obedecem à lógica de um modelo tradicional androcêntrico. Prova disso é que a dominação masculina continua no espaço público (político e econômico) e a feminina circunscrita ao privado (onde predominam os serviços sociais, hospitalares e educacionais).

Os comentários acima a respeito da obra de Bourdier nos interessam sobretudo pela concepção do que ele chamou de violência simbólica, expressa pela própria vítima da dominação que a entende como natural e não fruto de uma construção cultural. Isso porque é possível pensar que ela está no cerne da construção das personagens do romance de Piroli, sobretudo do narrador, já que Rui se torna vítima dessa violência institucionalizada. O romance põe em cena os conflitos internos (não explicitados) de um pai de família, descortinando uma estrutura familiar falida, mas que, no entanto, teima em se afirmar. A respeito disso, além do que já comentamos sobre a relação conjugal entre Rui e Madalena, e entre esse e seu filho, não encontramos um diálogo profundo sequer entre os integrantes da família que são mostrados, por Piroli, como moradores de uma casa, alheios ao universo do outro. Este fato é representado, no romance, pela imagem das portas dos quartos sempre fechadas.

Os quartos de Rogério e Andréa estavam abertos. Não havia ninguém em casa. (PIROLI, 2006, p. 50).

Andréa abriu a porta do quarto. Vem para cozinha descalça. [...] Ouvi uma porta se fechando. Andréa vai fazer dezoito anos. (PIROLI, 2006, p. 73-74).

[Andréia] Dorme também com a porta fechada. Um hábito. Todo mundo com a porta fechada. Madalena, Andréa, Rogério. (PIROLI, 2006, p. 78).

As portas são mostradas abertas apenas quando os filhos ou mãe/pai não estão em casa. Assim, por um processo metafórico, elas representam os membros da família, que apenas se abrem para as pessoas que estão fora do âmbito privado; é de lá, por exemplo, que vem o auxílio para a instabilidade emocional de Rui: “Está tudo em ordem. Que venha o psiquiatra e me interne. Imagino a cara do dr. Jurandyr.” (PIROLI, 2006, p. 123). O trecho acima finaliza o romance. Nele, podemos ver que mesmo em face de uma iminente internação, Rui ainda se mantém lúcido e preocupado com o trabalho (o dr. Jurandyr é seu chefe), mostrando que seu transtorno psicológico não o impede de praticar a autosabotagem (“Está tudo em ordem”), assim como não o faz esquecer do banco e das obrigações decorrentes deste, das quais a família, mesmo que falida, ocupa um lugar considerável.

*Family and violence in *Eles Estão Aí Fora*, of Wander Piroli*

Abstract: Starting with a brief presentation on the Brazilian contemporary narrative and its documentary and urban tendency, with violence as its main theme, whether as an expression of a given social reality, whether embedded in the familiar organization which shifts its members of their own subjectivity, we aim to analyze how the characters in the novel *Eles estão aí fora*, written by Wander Piroli, are subject to what Bourdieu calls "symbolic violence" understood by the victim himself as natural and not as the result of a cultural construction. It is possible to think that this kind of violence is the main pillar of the construction of the novel's narrator, Rui, as he becomes the victim of this institutionalized violence. The novel features traditional family structure, organized around the father figure, and shows the weakness of that system staged by the characters. Through his wanderings and anxieties, the protagonist oscillates between his insertion in the social world (and all obligations arising from it) and the erasure of his subjectivity and his "denial" to behavioral patterns assumed by optical petty bourgeois, symbolically expressed by their psychological destabilization. Considering the scarce bibliography about the author's work and nonexistent on the novel object of this article, we believe it is important to study his only novel, published posthumously in 2006. To analyze the social roles played by the characters and the understanding of the "symbolic violence" range in their relations in the novel, we use as fundamental theoretical ideas of Luiz Costa Lima and Pierre Bourdieu.

Keywords: Novel. Symbolic violence. Family. Wander Piroli.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977. p. 7-11.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 198-214.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Tendências da prosa literária. In: *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac, 2005, p. 41-95.

LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: *Pensando nos trópicos (Dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Francisca Alves, 1991. p. 41-56.

PIROLI, Wander. *Eles estão aí fora*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 15-40.

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