

A DUPLICIDADE (ESPACIAL E PATOLÓGICA) EM *ELES ESTÃO AÍ FORA*, DE WANDER PIROLI

Thaís Lopes Reis¹

RESUMO: Em *Eles estão aí fora*, romance narrado em primeira pessoa, temos acesso ao cotidiano exaustivo e normatizado da família Álvares por meio de Rui, um gerente de banco que se vê às voltas com a possibilidade da perda de seu emprego. Imersas muitas vezes em um sistema que as domina e subjuga por meio da encenação de papéis previamente determinados, as personagens do romance, à medida que representam uma estrutura familiar tradicional, organizada em torno da figura paterna, mostram sua fragilidade diante desse mesmo sistema que encenam. Essa situação paradoxal é formalizada, no romance, por meio do narrador protagonista que oscila entre sua adequação ao mundo social e sua “negação” aos padrões comportamentais da família pequeno-burguesa, representados simbolicamente pela expressão “lá fora” e “aqui dentro”, respectivamente. Além dessa dupla configuração espacial, outra duplicidade que ganha destaque no romance é a psicose maníaco-depressiva (PMD), desenvolvida por uma personagem de menor expressão na narrativa, como também pelo protagonista.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; Protagonista; Instabilidade psicológica.

ABSTRACT: In the novel *Eles estão aí fora*, narrated in first person, we have access to an exhausting and standardized every day of the Álvares family through Rui, a bank manager who finds himself grappling with the possibility of losing his job. Frequently immersed on a system that dominates and subjugates through the staging of predetermined roles, the characters of this novel, as they represent a traditional family structure, organized around the father figure, show their weakness on this same system they act out. This paradoxical situation is formalized in the novel, through the protagonist narrator, that oscillates between his adaptation to the social world and his "denial" to the behavioral patterns of petty bourgeois family, symbolically represented by the expressions "outside" and "inside" respectively. In addition to this dual spatial configuration, another duplicity that gained prominence in the novel is the manic depressive psychosis. (MDP), developed by a less-expression- character in the narrative, as well as the protagonist.

KEY WORDS: Space; Protagonist; Psychological instability.

Introdução

*Eles estão aí fora*², de Wander Pirolí, publicado em 2006, é o único romance escrito pelo autor belo-horizontino. Narrado em primeira pessoa, o romance retrata o cotidiano opressor a que está submetido o narrador protagonista Rui Álvares, gerente de uma agência

¹ Mestra em Letras – Linguagem, cultura e discurso pela Universidade Vale do Rio Verde (UninCor). E-mail: thaísreis@gmail.com. Este artigo deriva da dissertação de mestrado *Entre dois mundos: uma leitura de Eles estão aí fora, de Wander Pirolí*, defendida em 2016 sob orientação da Prof.^a Dr.^a Cilene Pereira, realizada com bolsa da Fapemig e associada aos esforços do Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos, que tem como um de seus objetivos descortinar obras de autores mineiros pouco estudados.

² O romance *Eles estão aí fora* é composto por nove capítulos, intitulados da seguinte maneira: “Convém tomar cuidado”; “Como outra qualquer”; “O pão que o diabo amassou”; “Um negócio perigoso”; “Amanhã é outro dia”; “Uma nova época”; “Você vai ser o próximo”; “Um prato perfeito”; “Sim, até quando?”, respectivamente.

bancária de Belo Horizonte. Pai de família, casado com Madalena há 20 anos, ele se preocupa com a possível perda de seu emprego e começa a refletir sobre sua vida e escolhas, à medida que vai desenvolvendo uma doença psicológica que o desestabiliza/paralisa emocionalmente. Neste artigo, discutiremos como Pirolí faz uso, em seu romance, da duplicidade (tanto espacial quanto patológica) e da circularidade como recursos fundamentais que evidenciam a incapacidade de Rui de fugir das obrigações sociais às quais está submetido. A princípio analisaremos brevemente o espaço dual (aí fora e aqui dentro) que permeia *Eles estão aí fora* e, posteriormente, abordaremos a Psicose maníaco-depressiva (PMD) como uma espécie de paralisia social que atinge não só o protagonista do romance, mas também Recenvindo, promovendo outra duplicidade no enredo, assim como sua estrutura circular.

Os espaços no romance: aí fora e aqui dentro

Eles estão aí fora é um romance que perpassa quase sempre dois espaços gerais: um centrado no espaço da casa e da família (espaço interno); outro externo, do qual o banco é o principal, visto que mesmo ausente é assunto de várias cenas externas e públicas. São dois mundos espelhados, uma vez que o espaço externo, cheio de cobranças e com a prefiguração da perda do emprego, se reflete no espaço íntimo da casa, onde a burocratização do mundo do trabalho funciona como uma espécie de claustrofobia que assoma as personagens. Ao invés de ser um lugar de refúgio das pressões sociais, de conforto, intimidade e, sobretudo, de espontaneidade, a casa da família Álvares é uma continuidade do banco, uma vez que seus integrantes estão fechados para os outros,³ asfixiados pelas obrigações diárias.⁴

O título da obra (*Eles estão aí fora*) é a maior indicação de que o romance trata dessa duplicidade: “aí fora” e “aqui dentro”; banco e casa; outros e eu; sanidade e loucura, respectivamente. A capa do livro nos dá mais uma indicação de que essa oposição entre dois

³ A casa de Rui é um ambiente particular que abriga indivíduos que se privam da companhia um do outro ao se enclausurarem entre as paredes dos quartos, visto que as portas estão sempre cerradas (fechadas ao contato com o outro). “[Andréia] Dorme também com a porta fechada. Um hábito. *Todo mundo com a porta fechada. Madalena, Andréia, Rogério.*” (PIROLI, 2006, p. 78, grifos nossos).

⁴ Rui sente-se tomado pelo cumprimento de deveres e pela expectativa social dos membros de sua família, que o reconhecem como provedor, assim como o de outros. 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 antagonica, há um certo descaso por parte dos filhos e da esposa, uma vez que todos entendem que a função de provedor é mesmo reservada ao chefe da família: “Não poderia mesmo falar com Madalena sobre a situação do banco. Ela tem impressão de que meu emprego é eterno.” (PIROLI, 2006, p. 25).

lugares (o de dentro e o de fora) é o cerne do romance de Piroli, que representa essa cisão a partir da construção de Rui, o narrador. O detalhe vazado na capa do livro (vermelho) nos remete a uma cortina veneziana e, através dela, a imagem da cidade, ao fundo. No exame da capa, o leitor tem a mesma visão de Rui ao observar a cidade através da janela de seu apartamento: a visão de que eles estão lá fora.

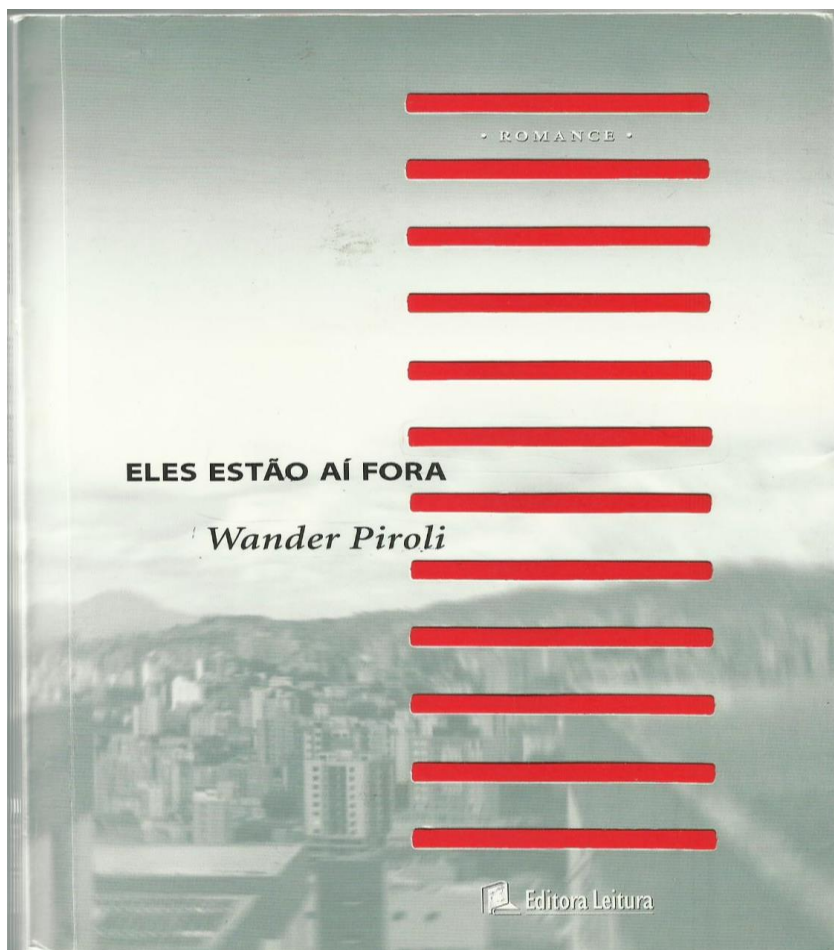


Figura 1 - Capa do livro (Créditos: Ana Sofia Mariz).

Em seu artigo “O espaço e a sua funcionalidade *nO Deserto de Tártaros* de Dino Buzzati”, Altamir Botoso analisa a importância do espaço para o entendimento do “universo que cerca o protagonista da história, Giovanni Drogo, revelando sua imobilidade e sua incapacidade para agir diante dos conflitos que surgem na narrativa” (BOTOSO, 2010, p. 1-2). A esse respeito, Botoso discorre sobre como o “fenômeno do insulamento” ou “ilhamento” – termos cunhados por Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976) – marca a vida de Drogo. Segundo essa orientação, o protagonista do romance italiano parece viver “fechado em si mesmo num mundo onde as comunicações foram cortadas” (LINS *apud*

BOTOSO, 1976, p. 36). Ao ler a análise feita por Botoso, por meio das considerações de Lins, é interessante perceber como essa ideia de isolamento também reverbera no romance de Piroli não só por meio da fixação com o olhar que acompanha o protagonista, como espécie de estranhamento diante da família e dos amigos, mas também como indícios da doença próxima que o levará, efetivamente, ao isolamento (físico e mental).

Apesar de não se encontrar em um deserto real (tal como no romance italiano), Rui sente-se cerrado dentro do espaço familiar e do trabalho, nos quais a constituição do apartamento e do banco são desdobramentos físicos dessa tensão. No romance de Buzati, Botoso detecta que

As janelas do forte e da estalagem [do romance analisado por ele] são índices que conotam a indecisão, a fraqueza e a incapacidade de ação e reação do personagem central da obra. Em seus momentos mais críticos, quando deve tomar uma decisão, ele está sempre próximo a uma janela. Entretanto, ele nunca se decide a enfrentar a realidade. Falta-lhe ousadia e coragem para agir. Inclinado à reflexão e não à ação, Drogo não é capaz de aventurar-se, de mudar de vida. (BOTOSO, 2010, p. 16).

A janela representa, nesse sentido, o limite entre a ação (lá fora) e a não ação (aqui dentro), revelando o limiar entre o acontecimento e o não acontecimento inscrito no mover da personagem. No romance de Piroli, no qual os espaços são ambientados, no sentido entendido por Osman Lins,⁵ a imagem da janela é recorrente, sobretudo nos momentos de insônia:

A cortina cobria parte da janela, deixando entrar um pouco da claridade vinda de fora. (PIROLI, 2006, p. 47).

A janela da sala está aberta. Quando faz silêncio na televisão, ouço um samba. Deve ser uma festa. (PIROLI, 2006, p. 70).

Se eu chegar à janela e olhar lá para baixo, aposto que as árvores nem se mexem. O vento sumiu. (PIROLI, 2006, p. 77).

Passo pela sala de copo na mão e chego à janela. A cidade dorme. É o silêncio da madrugada. As copas das árvores lá embaixo estão quietas. (PIROLI, 2006, p. 79).

⁵ Osman Lins faz uma diferenciação entre espaço e ambientação. Segundo ele, “por *ambientação* entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.” (LINS, 1976, p. 77, grifos do autor). Nesse sentido, compreender a ambientação do romance é mais complexo, uma vez que as ações das personagens também vão dando cor, forma e organização ao ambiente. Interpretar uma obra não é o mesmo que observar uma pintura, uma sala ou um quadro, nos quais o observador tem à sua frente todo o panorama, mas é perceber tudo que ocorre na narrativa através da percepção da personagem (Cf. LINS, 1976, p. 77-82).

É durante suas noites de insônia que Rui começa a olhar para a janela, com o objetivo de observar o mundo do lado de fora, o qual aparenta quase sempre ser mudo, estático, em oposição aos seus pensamentos agitados. O contraste entre os dois mundos (externo e interno, o mundo íntimo de Rui) é bastante nítido, uma vez que a cidade dorme, as árvores estão quietas e o silêncio impera. Rui, por sua vez, não consegue controlar seus tumultuados pensamentos, que falam de maneira desorganizada. A claridade e toda a paz de uma noite de sono bem dormida se encontram lá fora, lá embaixo, na cidade que dorme, mas não ali, dentro de seu apartamento, dentro de seus pensamentos. Essa imagem opositora dos espaços alicerça o comportamento da personagem, pois enquanto, à noite, o mundo lá fora está estático, o pensamento de Rui se movimenta. Durante o dia, a oposição entre mundo e personagem se mantém, pois este mesmo mundo agora age, enquanto Rui só pensa e reflete, não exerce a ação (move-se de um lado para o outro sem agir ativamente).⁶ A inércia pertence, agora, a seus gestos, incapazes de fazê-lo agir, ainda que os pensamentos continuem em agitação.

Se, n' *O Deserto de Tártaros*, “as janelas simbolizam a indecisão e o medo de mudar de vida” e “fora da janela existe a liberdade, a possibilidade do novo, do desconhecido” (BOTOSO, 2010, p. 15), no romance de Piroli a mesma analogia pode ser feita pela representação do ambiente, em que a casa e o banco não exercem lugares de ação do narrador; antes, são espaços duplicados (espécie de espelhamento) que o levam ao sentimento de isolamento, no qual a fuga se dá por meio dos pensamentos que projetam planos que não se cumprem.

Se as janelas representam esse limiar entre o dentro (interno, indivíduo) e o fora (externo, social), as portas reforçam, no romance, os membros da família, que se isolam uns dos outros, resultando na incomunicabilidade entre pai e filho⁷ que se desdobra nas relações

⁶ O romance nos apresenta a odisséia iniciada por Rui, em busca de respostas para suas preocupações (em relação ao Rogério, ao banco e à PMD). A partir do segundo capítulo, ele faz uma visita à sua amante: “Acabei indo ao apartamento de Neusa. Ficava de ir lá depois das oito. Não sabia o que fazer.” (PIROLI, 2006, p. 45). Marca um encontro com Ferreira, vai ao escritório de Euclides e a uma vidente, decide ir ao consultório do Dr. Penido, mas como não o encontra, vai até a livraria *Status* em busca de informações sobre a PMD. É interessante ressaltar que ele somente encontra o que procura em um livro de introdução à psiquiatria. “As respostas estavam todas lá.” (PIROLI, 2006, p. 109). Sem conseguir se abrir e conversar sobre seus problemas, o protagonista vê como último recurso um livro, o qual, segundo ele, “era o de que precisava” (PIROLI, 2006, p. 109). A partir de então, ele se inteira do assunto e a impressão que temos é a de que ele passa por um momento de aceitação, após entender que estava apresentando todos os sintomas da doença: “A PMD está ligada a uma série de coisas. Quase tudo pode causar a doença. Mas o pior é quando o cidadão faz uso de bebida. São duas coisas graves. Uma está ligada à outra.” (PIROLI, 2006, p. 110).

⁷ No segundo capítulo do livro, “Como outra qualquer”, pode-se perceber que o narrador não tem intimidade com o filho Rogério. Durante o almoço, em que ambos estão sentados à mesa, há uma passagem em que Rui se pergunta sobre a possibilidade de o filho saber de seu caso extraconjugal. Essa cena (banal e cotidiana) entre pai e filho leva à reflexão sobre o distanciamento existente entre as personagens, revelando o desconhecimento entre ambas: “Ele

sociais de Rui. As portas dos quartos do apartamento são mostradas sempre cerradas, sobretudo as dos filhos:

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, grifos nossos).

No segundo capítulo do romance, sozinho em casa, Rui diz sentir “a casa respirando vazia” (PIROLI, 2006, p. 32). No mesmo capítulo, quando todos já estão em casa, Rui comenta que “Todos os quartos estavam fechados. A casa em silêncio.” (PIROLI, 2006, p. 47). A casa “respirava” quando estava vazia e, quando cheia, ficava em silêncio. É interessante que essa oposição entre “respirar no vazio” e “silenciar no cheio” é marcada pelo narrador, único observador deste fenômeno, que, afinal, parece dizer mais sobre ele que sobre a casa propriamente dita. Isso sugere que a casa vazia possibilita a ele o respiro enquanto a movimentação da família revela sua asfixia. Para Osman Lins, a separação entre personagem e espaço pode ser um pouco difícil, visto que “a personagem *é espaço*” (LINS, 1976, p. 69, grifos do autor). Desse modo, podemos pensar que se a casa de Rui é um espaço vazio de significação, não seria exagero afirmar que Rui também é esse vazio, pois não encontra um sentido para sua vida. Ele não encontra satisfação em nada que faz: sua relação conjugal é nula, assim como a extra-conjugal. Seu trabalho está por um fio e seu relacionamento com os filhos não existe.⁸

continuou sentado à mesa, me *espiando* sem que eu visse. Será que ele sabe de alguma coisa? Engraçado é que *nunca conversamos antes.*” (PIROLI, 2006, p. 30, grifos nossos).

⁸ No primeiro capítulo do romance, Rui leva Madalena para comemorar seus vinte anos de casados em um quarto de motel: “Entrei debaixo do lençol. Beijei-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). Neste trecho é possível ver que ambas as personagens se esforçam para manter obrigações matrimoniais, revelando o casamento como um contrato, no qual cada um deve desempenhar um papel já previsto. A passagem em que Rui vai ao encontro de Neusa (a amante) ocorre no romance logo depois da conversa entre ele e Rogério. Assustado ao ouvir a palavra “aborto”, Rui procura Neusa. Ele também não consegue se abrir com ela a respeito da situação no banco e diz que “está tudo em ordem” (PIROLI, 2006, p. 46). 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 ela. 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. “Abraçei-a maquinalmente. [...] Esperei que acontecesse. Não aconteceu. Por mais força que fizesse. Que estava acontecendo comigo?” (PIROLI, 2006, p. 46, grifo nosso). A personagem, sob um grande estresse emocional, não consegue ter relação sexual com Neusa. O ato de falhar com a amante, perda da virilidade e de sua condição de macho, portanto, representa a

De acordo com Osman Lins, há dois aspectos importantes para a ambientação: a ordenação e a precisão dos elementos espaciais. Quanto a esses aspectos, vemos que Piroli é bastante impreciso em relação à citação de determinados lugares, chegando a ser uma “imprecisão que, de certo modo, nega-o[s]” (LINS, 1976, p. 88). A casa de Rui, por exemplo, não é situada no romance, o que impede o leitor de localizar em que bairro de Belo Horizonte reside o protagonista. Além do espaço da casa, o banco também não é localizado e nomeado, apesar de ser possível inferir que se trata de um banco privado devido ao fato de haver demissões. Por outro lado, ao deixar esses dois espaços, Rui nomeia alguns locais e ruas pelos quais passa: “Fomos a pé na direção do Acaiaca” (PIROLI, 2006, p. 14); “Vi os pivetes no canteiro da avenida do Contorno” (PIROLI, 2006, p. 15); “Passamos pelo túnel e pegamos a Cristiano Machado” (PIROLI, 2006, p. 17); “Seguimos pela Cândido Silveira calados” (PIROLI, 2006, p. 17); “Bebi mais alguma coisa nos bares da Savassi, depois peguei o carro e fui para casa...” (PIROLI, 2006, p. 47); “O escritório de Euclides ficava perto, nos Funcionários” (PIROLI, 2006, p. 63); “O endereço era na rua Curitiba, perto da praça Marília de Dirceu” (PIROLI, 2006, p. 17). A imprecisão quanto ao local onde mora e trabalha contrasta com a precisão dos outros lugares pelos quais passa o protagonista no romance. Os locais que definem socialmente o protagonista (a casa e o trabalho) não são identificados, denotando, conseqüentemente, sua falta de identidade, sua indeterminação emocional/existencial. Essa espacialidade do romance concorre para a construção do seu protagonista.

Desse modo, vemos que o espaço é elemento fundamental no romance de Piroli, pois as personagens são como prolongamentos dos dois espaços centrais da obra: o banco e o apartamento. A rotina, as obrigações de Rui e a imensidão da cidade o tornam mais um prisioneiro do sistema, que vive cumprindo seu dever como pai, esposo e empregado, não realizando nada, cheio de dúvidas e indecisões, um simples observador por trás da janela. Assim, o espaço influi “[...] no ânimo do personagem, complementando-o ou refletindo seu estado de espírito” (BOTOSO, 2010, p. 15), visto que Rui reflete o clima dos espaços que percorre: sua sistematização e burocratização (vindas do banco) e seu vazio existencial (reverberado pelo espaço vazio da casa).

Passo pela porta do quarto, torno a fechá-la. Ligo a televisão baixinho ao mesmo tempo que confiro o relógio da parede com o de pulso. São quase duas horas. Sento-me na cozinha. Apenas a luz da TV mantém a claridade. Se olho

própria possibilidade da perda do emprego e, conseqüentemente, a perda da posição de provedor, a qual o distingue de todos os outros membros da família.

através da cozinha, vejo a imagem na sala. [...] Pus um copo de leite gelado em cima da mesa, mas só tomei um pouco, apesar do calor. Fez um dia quente. E agora o ar da noite está parado. Nenhum vento deve bulir com as árvores lá embaixo. (PIROLI, 2006, p. 72).

O modo como Rui narra sua noite é fragmentado. As cenas vão aparecendo como *slides*, que nos mostram toda a sua sistematicidade. Tudo é regrado: ele só toma um pouco do leite que colocou, não acende nenhuma luz, apenas a TV ilumina a cozinha e a sala (como se a economia das palavras decorresse da economia do espaço). Como marca de sua sistemática, ele checa ambos os relógios. O trecho parece apontar para uma circularidade (repetições) que aprisiona o indivíduo, marcada também pela insistência do relógio e das descrições econômicas no nível sintático.⁹

Essa dualidade espacial do romance (lá fora; aqui dentro) nos ajuda a entender porque o narrador vai desenvolvendo, aos poucos, a síndrome da Psicose maníaco-depressiva. A doença é outra duplicação existente na trama.

A doença e a paralisia social

Enquanto está no banco, absorto em seus pensamentos (mais um fluxo longo que corta a linearidade narrativa), Rui se lembra de um vigia noturno, antigo conhecido que tinha desenvolvido Psicose maníaco-depressiva.

Não me sai da cabeça o caso de um rondante. Penso nele cada vez mais. Vim de casa pensando nele. Penso agora. E com força. [...] Recenvindo era uma espécie de rondante, vigia noturno. Permanecia a noite toda no escritório. Até as seis da manhã. [...] Acho que Recenvindo foi indicado para o chefe. Uma indicação de alto coturno, que era preciso atender. [...] Eu conversava muito

⁹ Considerando a voz narrativa única que organiza a matéria narrada e o exercício de uma função burocrática (gerência de uma agência bancária), chama atenção o modo como Rui se utiliza de uma expressão mecanizada, burocratizando não só suas ações no romance, mas também sua linguagem. Permeado por diálogos curtos e diretos, o romance se constrói por meio de um ritmo automatizado. “Um ruído vem do quarto. Presto atenção. Deve ser Madalena. Se houver uma descarga, é ela, sem dúvida. Foi cumprir uma necessidade. Quanto mais velha a pessoa, mais vai ao banheiro. Não aguenta. É a ordem das coisas.” (PIROLI, 2006, p. 73). Assim, descrições de situações banais e corriqueiras, centradas até mesmo na intimidade do casal, vão sendo narradas por meio de uma linguagem que evita períodos complexos e encadeamentos sintáticos. “Fiquei ali, imbecil. Sem entender direito o que acontecera. O garçom me olhava. Pedi a conta. Voltei para o banco. Sentia-me aturdido. A história se repete? É muita coincidência.” (PIROLI, 2006, p. 44). “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). Impera no romance, nesse sentido, o uso de orações sem que estas sejam organizadas por meio de conectivos, como ocorre nos exemplos acima.

com ele. Era uma espécie de amigo. [...] Um dia Recenvindo não veio. Fechei o escritório e saí. (PIROLI, 2006, p. 101-102).

Chamado a ajudar Recenvindo, que se tranca em casa, Rui tem seu primeiro contato direto com a doença que logo se manifestará nele próprio, descrita a partir da expressão “estão aí fora”, evidenciando uma espécie não só de duplicação/espelhamento, mas também de circularidade que é sugerida pelo título do capítulo 7 do romance, “Você vai ser o próximo”:

– Cuidado, doutor.
– Vim ver se você precisa de alguma coisa – disse junto da porta, ainda cobrindo o nariz. – Está todo mundo preocupado – menti.
– Estão aí fora.
– Quem?
Não parecia haver resposta.
– Quê, Recenvindo?
A polícia – murmurou.
– Só tem eu, dona Paula e uma menininha. (PIROLI, 2006, p. 105).

Ao desenvolver a doença, Recenvindo anuncia com insistência: “Eles estão aí fora [...] Eles vão me matar” (PIROLI, 2006, p. 106). Na passagem acima, vemos a cisão entre o interno (o que pensa) e externo (o que diz) de Rui, ao afirmar que todos estavam preocupados com o vigia. Prefigurando o que virá a acontecer com ele próprio, Recenvindo não faz falta à empresa que continua a funcionar enquanto o funcionário passa três meses internado em tratamento em um hospital psiquiátrico. De lá, volta “mais magro e pálido, é verdade, mas bom para outra” (PIROLI, 2006, p. 108). A fala do narrador, já com sintomas da Psicose maníaco-depressiva, reflete a circularidade da narrativa por meio de um jargão popular, “bom para outra”.

A lembrança da doença de Recenvindo surge no penúltimo capítulo do romance, chamado “Um prato perfeito”, no qual se narra essencialmente o contato de Rui com a Psicose maníaco-depressiva. Logo depois da lembrança da doença do vigia, Rui compra um livro de psiquiatria sobre o assunto que “dominava quase todas as páginas, mais da metade. A doença do momento. Os hospitais estão lotados.” (PIROLI, 2006, p. 109):

A PMD está ligada a uma série de coisas. Quase tudo pode causar a doença. Mas o pior é quando o cidadão faz uso de bebida. São duas coisas graves. Uma está ligada à outra. [...] A PMD não depende de laboratório. Pode acontecer com qualquer um. Comigo, com você. O sujeito está conversando, sentindo-se bem, vai para casa, e amanhã ninguém sabe. A depressão vem sem avisar, de repente. Azar? Poderia ser pior. (PIROLI, 2006, p. 110).

Considerando o título deste capítulo (“Um prato perfeito”) e do anterior (“Você vai ser o próximo”), podemos pensar que as nomeações estão estritamente relacionadas à possível

perda do emprego e que, com tantas demissões no banco, Rui seria o próximo. Essa leitura é pertinente, mas não seria exagero afirmar que o uso do pronome de tratamento “você” possa se estender não só a Rui, mas a tantos outros, visto que o narrador nos assevera que a doença “Pode acontecer com qualquer um. Comigo, com você.” (PIROLI, 2006, p. 110). Insistindo na duplicidade e circularidade do romance, essa hipótese revela o desdobramento contínuo da doença, entendida não só em sua dimensão patológica, mas também como representação de uma (in)sanidade mental que retira (momentaneamente) o indivíduo de suas obrigações e imposições sociais – responsáveis estas pela doença. Isso explicaria, em parte, o final do romance, em que Rui, já diagnosticado com Psicose maníaco-depressiva e a caminho da internação, esboçaria uma reação tranquila e mesmo irônica em relação à perda do emprego (na lembrança do chefe) e à organização familiar:

Então eu ia ser internado depois de doze anos de banco? Não me lembro de ter me afastado do banco mais de quinze dias de férias. E nunca fiquei um período tão grande fora de casa. Madalena poderá me visitar, é natural. Rogério e Andréa irão me ver? Não devo me preocupar antes da hora. Como vai ser o tratamento? Na base de bolinha, só? Sem injeção? Os choques já eram. Está tudo em ordem. Que venha o psiquiatra e me interne. Imagino a cara do Dr. Jurandy. (PIROLI, 2006, p. 123).

A internação funciona, assim, não só como uma cura provisória – “Sim, até quando?” é o título deste último capítulo –, mas também como uma pausa nas pressões do dia a dia. Talvez por isso o narrador nos alerte para o fato de que “quase todo mundo é a favor da internação. Não se vê mal nenhum em retirar o cliente de circulação por uns tempos. Faz bem para ele e para sua família” (PIROLI, 2006, p. 110-111). A doença psiquiátrica de Rui pode ser entendida como um estado patológico que se alinha a uma clara identificação com a situação de Recenvindo.¹⁰ Assim, o contato direto com a Psicose maníaco-depressiva (o surto de Recenvindo) e as informações vindas de um manual médico (do ponto de vista clínico) tornar-se-iam uma válvula de escape que o retiraria do mundo social e familiar, demonstrando, mesmo que provisoriamente e de maneira rápida, as engrenagens do sistema ao qual está aprisionado. O transtorno psiquiátrico seria, nesse sentido, a forma mais racional de ser “normal” no mundo,

¹⁰ Considerando a vasta possibilidade de interpretações proporcionadas pelo romance, bem como a riqueza do texto de Piroli, há outra vertente bastante evidente no momento da leitura, que leva o leitor a pensar que toda a situação de Rui é uma encenação, algo consciente. Em nosso entendimento, Rui está tão imerso em seu papel social que não seria possível ele planejar e encenar sua válvula de escape das obrigações às quais se submete. Dadas as várias duplicidades da narrativa (anteriormente apresentadas) e devido ao fato de ser possível apontar indícios da iminente manifestação da PMD, desde as páginas iniciais de *Eles estão aí fora*, escolhemos seguir pela leitura de que Rui não encenou sua “fuga”.

espécie de “riso louco” que revela a doença mental como saída única no fim do túnel. Resta saber, dada a circularidade do romance, até quando?

Na contra capa do romance, aparece a seguinte informação: o protagonista “avisa, linha após linha, que da penumbra do lugar-comum onde a maioria de nós se insere, muitas vezes só se pode sair com o auxílio de uma lanterna de luz negra, vulgarmente denominada loucura.”¹¹ É bastante interessante essa metáfora da lanterna de luz negra como representação da loucura, uma vez que a ausência de luz levaria à solução dos problemas de Rui (entendendo sua doença como a pausa necessária nas pressões vividas pela personagem). De acordo com Chauí, é interessante observarmos que as palavras contrárias “[...] alucinado e lúcido, isto é, que loucura e sanidade sejam designadas como ausência ou presença de luz” (CHAUI, 1988, p. 32). Apesar de Rui não estar propriamente louco, ele tem sua sanidade mental momentaneamente desestabilizada. No último capítulo do romance, vemos a seguinte cena:

Madalena dirige-se à janela.
– Não abre a cortina.
– O quarto está escuro.
– Assim estou protegido.
– Então vou acender a luz.
– A luz, não.
– Ora, vou acender a luz.
– Por favor, não. A luz também não. (PIROLI, 2006, p. 113).

A ausência de luz física dá a sensação de segurança e conforto para Rui. Na mente do bancário, a escuridão (ausência de luz) já havia tomado conta de si internamente. É interessante percebermos que, aqui (momento de visualização da doença), há uma tentativa de correspondência entre o interno (a escuridão psíquica) e o externo da personagem (o quarto escuro).

Fábio Landa, em seu ensaio “Olhar-louco”, discorre sobre o tema da loucura, afirmando que este nos toca por se referir “[...] inevitavelmente a um sofrimento, não a qualquer sofrimento, talvez aos limites do sofrimento humano, quando se resolve por uma morte mental num último esforço para sobreviver antes de sucumbir também biologicamente” (LANDA, 1988, p. 425). Ele afirma que

A partir dos ensinamentos da psicanálise, já estamos relativamente habituados ao fato de que todos os fenômenos ocorrem com todos. Eventualmente, varia um pouco o grau de intensidade, claro que varia de acordo com as capacidades, tendências e talentos individuais, mas não há um fenômeno

¹¹ Trecho retirado do verso da capa final do romance *Eles estão aí fora* (PIROLI, 2006).

humano que se passe com determinado homem que seja estranho a outro. (LANDA, 1988, p. 425).

O limiar entre loucura e sanidade é bastante tênue e, por essa razão, o ensaísta alerta que “[...] declarar que você é louco, e eu não, parece mais uma solução de compromisso do que uma constatação de verdade; parece mais um grito do que uma convicção” (LANDA, 1988, p. 426). Rui ficaria afastado da aparente normalidade da sociedade por um período de dois ou três meses para o tratamento, isso porque a internação é, via de regra, no romance, um caminho quase inequívoco: “[...] quase todo mundo é a favor da internação” (PIROLI, 2006, p. 110). A internação é uma forma de isolamento do sujeito.

Em *A história da loucura*, Michael Foucault observa que a internação significa uma “[...] obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, a apenas um passo. O internamento seria assim a eliminação espontânea dos ‘a-sociais’” (FOUCAULT, 1972, p. 90). Apesar de Foucault apresentar um histórico da loucura, e de o trecho acima se referir a um contexto renascentista e a um conceito primitivo do termo “loucura”, vemos que o “mundo correccional” – forma como o filósofo denomina os hospitais psiquiátricos – não passou por mudanças significativas ao longo dos séculos, uma vez que, no romance, a internação acaba por ser apontada como uma solução imediata. Isso porque “[...] o internamento destina-se a corrigir, e se lhe é fixado um prazo, não é um prazo de cura mas, antes, o de um sábio arrependimento.” (FOUCAULT, 1972, p. 129). O período de internação é marcado, assim, não por um tempo físico, cronológico, mas moral: “[...] o tempo que marca e limita o internamento é sempre apenas o tempo moral das conversões e da sabedoria, tempo para que o castigo cumpra seu efeito” (FOUCAULT, 1972, p. 129). Ou seja, o tempo da internação é destinado para que o indivíduo, que está em dissonância com a dita “sociedade normal e saudável”, entre novamente em seu eixo, tornando-se (outra vez) um ser social. Foucault nos mostra que

No fundo, o internamento não visa tanto suprimir a loucura, ou escorraçar da ordem social uma figura que aí não encontra lugar; sua essência não é a conjuração desse perigo. Ele apenas manifesta aquilo que a loucura é em sua essência: uma revelação do não-ser. (FOUCAULT, 1972, p. 276).

Nesse sentido, se a manifestação da doença psíquica é uma forma de deslocamento social (talvez consciente) que desencaixa Rui das engrenagens do sistema, sua internação é, ao contrário, um modo de adequá-lo novamente às práticas sociais, de retorno ao ser social. E isso

se dá, no romance, pela instauração de um ritual, o da internação, que não só tem um protocolo próprio, como é também um ato de repetição, uma vez que já temos narrada a de Recenvindo.

Considerações finais

Mobilidade/imobilidade, sanidade/loucura, luz/ausência de luz, dentro/fora, eu/ou outros, casa/banco são algumas das dualidades que estruturam o romance *Eles estão aí fora*. Os espaços percorridos por Rui vão moldando sua personalidade (bem como são um reflexo dela), e exercem certa influência em sua estabilidade psicológica, colaborando para que ele desenvolva a Psicose maníaco-depressiva.

A paralisação social de Rui se dá, de fato, quando, devido ao tratamento da PMD, ele é obrigado a deixar de pertencer (mesmo que por alguns meses) aos espaços que eram dele: o banco e a casa. Para voltar a apresentar um comportamento aceitável pela sociedade, Rui deve ficar recluso ao espaço de uma clínica, para que, sob influência desse novo espaço, seu interior seja adequado, novamente, ao exterior e, assim, os espaços de dentro e fora deixem de ser opostos, deixando-o “bom para outra”.

REFERÊNCIAS

BOTOSO, Altamir. *O espaço e a sua funcionalidade n'O Deserto de Tártaros de Dino Buzzati*. 2010. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=1810> Acesso em 20 jun. 2015.

CHAUI, Marilena de Souza. Janela da Alma, Espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-61.

FOUCAULT, Michel. A história da loucura na Idade Clássica. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LANDA, Fábio. Olhar-louco. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 425-432.

LINS, Osman. Espaço Romanesco, Espaço Romanesco e Ambientação. In: LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. p. 62-94.

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

Artigo recebido em fevereiro de 2016.

Artigo aceito em abril de 2016.