

A TRAGICIDADE EM “NA VELHA GUAICURUS”, DE WANDER PIROLI¹

Thainara Cazelato Couto²

RESUMO: O livro de contos *É proibido comer a grama* (2006), de Wander Pirolí, é composto por 18 narrativas, nas quais se destacam o tema da violência, sobretudo aquela que emerge no espaço urbano, tendo como cenário principal a cidade de Belo Horizonte, seu centro nevrálgico e arredores boêmios, como por exemplo, o bairro da Lagoinha. As personagens de Pirolí são os esquecidos, excluídos e invisíveis sociais, as pessoas comuns com suas mazelas do dia-a-dia: o pobre, o negro, a prostituta, o operário, o ladrão, o bêbado, entre outros tipos marginalizados. O objetivo deste artigo é analisar sob a ótica da violência a tragicidade no conto “Na velha Guaicurus”, considerando os conceitos de violência cultural, violência estrutural e violência direta conforme descritos por Thomas Conti (2016). O conto narra a história de amor entre a prostituta Etelvina e o aplicador de injeção João de Deus, que se no início faz alusão ao clássico conto de fadas (mesmo sendo personagens improváveis para isso), termina de forma trágica com o assassinato da protagonista.

PALAVRAS-CHAVE: Violência; tragicidade; Wander Pirolí; contos.

ABSTRACT: Wander Pirolí's storybook *É proibido comer a grama* (2006) is composed of 18 narratives, in which the theme of violence stands out, especially that which emerges in the urban space, having Belo Horizonte as its main scenario, its nerve center and bohemian surroundings, such as the Lagoinha neighborhood. Pirolí's characters are the forgotten, excluded and social invisibles, ordinary people with their day-to-day problems: the poor, the black, the prostitute, the worker, the thief, the drunk, among other marginalized types. The purpose of this article is to analyze, from the perspective of violence, the tragicity in the story “Na velha Guaicurus”, considering the concepts of cultural violence, structural violence and direct violence as described by Thomas Conti (2016). The tale tells the love story between the prostitute Etelvina, and the injections applicator João de Deus, who at the beginning alludes to the classic fairy tale (even though they are unlikely characters for that), ends tragically with the murder of the protagonist.

KEYWORDS: Violence; tragicity; Wander Pirolí; tales.

Na biografia *Wander Pirolí: 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, Marçal Aquino, em crítica destinada ao livro de contos de Pirolí *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

¹ Este artigo apresenta um recorte da dissertação *Das violências e dos violentados: uma leitura de É proibido comer a grama, de Wander Pirolí*, orientada pela Profa. Dra. Cilene Pereira, defendida em fevereiro de 2020 na Universidade Vale do Rio Verde (UninCor).

² Mestre em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UninCor), bolsista CAPES. E-mail: thaicazelato@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9069099422005621>

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 secura 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).

No artigo ainda em prelo “Uma poética da violência: considerações sobre a narrativa de Wander Piroli”, Cilene 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, 2019, 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.” (PEREIRA, 2019, 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.

A partir das considerações de Pereira, 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. Tal perspectiva 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 existência cotidiana, que o escritor, com a sua arte concisa e exata, nos prende, nos desconcerta e nos comove. (ASSUNÇÃO, 2006, p. 8)

No conto “Na velha Guaicurus”, do livro *É proibido comer a grama*, objeto de análise deste artigo, 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.³ 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

³ 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.

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).

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 troncada, de bumbum generoso e um pouco arrebitado, 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). Essa questão também pode ser entendida como uma violência estrutural, conforme descrita por Thomas Conti, no texto “Os Conceitos de violência direta, estrutural e cultural”. Segundo o autor, a violência estrutural é 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” (CONTI, 2016, s/p). Em outras palavras, essa violência está na estrutura da sociedade, e por isso é tida como natural e despretensiosa, como por exemplo, a discriminação com a mulher negra. Isso pode ser entendido de acordo com o psicólogo Rogério Amoretti, no texto “Bases para leitura da violência”, no qual o autor afirma que nessas circunstâncias “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 interpíquicas estabelecidas.” (AMORETTI, 1982, p. 42).

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 (2019, 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).

A figura de seu Deco se torna a personificação de uma violência cultural, aquela que está “embutida na própria linguagem”, e assim é “*legitimadora* ou *justificadora* de uma violência”, seja ela física, psicológica, etc. (CONTI, 2016, s/p, itálico do autor). Desse modo, quando o açougueiro se refere à Etelvina como “ostensivamente da zona” ou como “daquela mulher”, sua fala expressa uma violência cultural que “*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).

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 esparramado 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 conceito “retorno ao

trágico”, característica da literatura brasileira contemporânea, descrita por Beatriz Resende, no texto “A literatura brasileira na era da multiplicidade”. 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, há uma violência direta, dada pelo assassinato de Etelvina. Segundo Conti,

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).

O autor ainda explica que “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).

Além dessa violência direta, há 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.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ivya. 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.
- BOURDIEU, Pierre. Uma imagem ampliada. In: *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. p. 13-67.
- 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.
- 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.
- PEREIRA, Cilene Margarete. *Uma poética da violência: considerações sobre a narrativa de Wander Piroli*. 2019. (no prelo).
- 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.
- 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).

Artigo recebido em março de 2020.
Artigo aceito em abril de 2020.