

UMA POÉTICA DA VIOLÊNCIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A NARRATIVA DE WANDER PIROLI¹

Cilene Margarete Pereira²

Eu acho que a matéria prima do autor é o ser humano
(Wander Piroli)

Que importa a paisagem, a Glória, a baía
a linha do horizonte?
- O que vejo é o beco.
("Poema do beco" - Manuel Bandeira)

RESUMO: Em “A nova narrativa”, Candido destaca o caráter urbano e realista de nossa produção literária nas décadas de 1960 e 70. Para o crítico, escritores como Rubem Fonseca e João Antônio promovem uma “espécie de ultrarrealismo sem preconceitos” (CANDIDO, 1989, p. 211), no qual a violência e a brutalidade são tratadas tanto no nível temático quanto formal. Esta tendência alcança a atual produção literária brasileira, uma vez que está ligada não só a nossa tendência documental, mas sobretudo às consequências de uma organização socioeconômica perversa e exclusiva, em que a voz marginal tem ganhado cada vez mais destaque por denunciar as oposições alarmantes entre ricos e pobres. O escritor Wander Piroli é, sem dúvida, um dos grandes expoentes desse “novo realismo” (SCHØLLHAMMER, 2011). Autor de uma obra bastante variada, com uma produção que se estende da década de 1950 ao ano de sua morte, em 2006, ele tem sido negligenciado pela crítica brasileira, que se reporta a seu nome apenas para compará-lo a João Antônio ou fazer elogios pontuais. A partir do exposto, este texto tem por objetivo apresentar a obra de Wander Piroli e refletir sobre a existência de uma poética da violência em sua narrativa, tratada tanto no nível físico e social (GINZBURG, 2013) quanto simbólico (BOURDIEU, 2014), considerando o exame de dois contos da coletânea *É preciso comer a grama* (2006): “Assim ficou melhor para todo mundo” e “Oh, Deus de misericórdia”.
PALAVRAS-CHAVE: Wander Piroli; violência; poética.

ABSTRACT: In “A nova narrativa”, Candido highlights the urban and realistic nature of our literary production during the 60s and 70s. For the critic, writers such as Rubem Fonseca and João Antônio promote a “kind of ultra-realism without prejudice” (CANDIDO, 1989, p. 211), where violence and brutality are treated in the thematic level as well as in the formal one. Such tendency reaches the present Brazilian literary production, since it is linked not only to our documental tendency, but above all to the consequences of an exclusive and perverse socio-economic organization, in which the marginal voice has been gaining more and more highlight for reporting the alarming oppositions between the rich and the poor. The writer Wander Piroli is one of the greatest exponents of this “new realism” (SCHØLLHAMMER, 2011). Author of a very varied work, with productions that start from the 50s to the year of his death, in 2006, he has been being neglected by the Brazilian critics. From all the exposed, this text aims at presenting the works of Wander Piroli and reflecting about the existence of a violence poetics in his narrative, treated in the physical as well as in the social level (GINZBURG, 2013) as much as symbolic (BOURDIEU, 2014), considering the exam of two short stories from his collection: *É preciso comer a grama* (2006): “Assim ficou melhor para todo mundo” and “Oh, Deus de misericórdia”.

KEY-WORDS: Wander Piroli; violence; poetics.

¹ Este texto é o resultado das ideias discutidas em comunicações apresentadas nos seguintes eventos científicos: VII SIMELP (2019); VI Colóquio Transdisciplinar de Pesquisa em Literatura e I Seminário de Práticas de Literatura e Cultura (2018); Seminário Minas: diálogos literários e linguísticos (2017).

² Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP); Docente dos Programas de Mestrado em Letras e Mestrado Profissional em Gestão, Planejamento e Ensino da Universidade Vale do Rio Verde (UninCor). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9574577449606443>. E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br

Em “A nova narrativa”, Antonio Candido observa a produção literária ficcional das décadas de 1960-70, inscrita em uma tradição narrativa brasileira organizada a partir de dois grandes eixos: a realista e urbana e a que se dá na “ruptura do pacto realista”, tendo os contos de “Murilo Rubião o seu precursor” (CANDIDO, 1989, p. 211). O crítico aponta que sempre houve, em nossa literatura, uma tendência à primeira perspectiva, já ensaiada com a predominância de romances citadinos em nosso Romantismo em face da escassez de temas e espaços rurais. Machado de Assis “decerto contribui para que o regionalismo ficasse na ficção brasileira como opção secundária, ao trazer para o primeiro plano o homem existente no substrato dos homens de cada país, região, povoado”, observa Candido (1989, p. 203).

Considerando a primazia da narrativa urbana realista, o crítico destaca que a violência aparece como tema e forma na prosa de ficção brasileira produzida a partir da década de 1960, ainda que a nossa história, como lembra Tania Pelegrini, seja transpassada pelo temário da violência desde sempre:

[...] transposta em temas literários, [nossa história] comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras... (PELEGRINI, 2005, p. 134).³

A propósito da narrativa de Rubem Fonseca, paradigma ficcional desse modelo, Candido aponta o uso eficiente de recursos estéticos específicos como a fusão entre ser (personagem) e ato (ação) a partir do uso da primeira pessoa, sugerindo a anulação de “qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (Candido, 1989, p. 212-213). A respeito dessa fusão crítica, Regina Dalcastagnè aponta que a representação do outro na obra de Fonseca está “excessivamente” presa “à necessidade de marcar a distância entre o intelectual e a matéria-prima humana de que se serve”, isto é, “o que está representado ali não é o outro, mas o modo como nós queremos vê-lo” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 28).

Esta literatura, identificada por Candido como promotora de um “ultrarrealismo sem preconceitos”, de um “realismo feroz”, se caracterizaria, na esteira da produção de Rubem

³ Jaime Ginzburg aponta que “A história do Brasil é constituída de modos violentos, desde a colonização, a escravidão, passando pelas ditaduras até o presente”, sendo muitas vezes essa violência dotada de “argumentos” nada fáceis de explicar: “Matar com argumentos como estabelecer fronteiras, ocupar terras, converter, determinar o que é certo, obter condições para salvar a humanidade, conseguir escravos, erguer monumentos ou reunir riquezas [...]”. (GINZBURG, 2013, p. 9).

Fonseca, segundo Pelegrini, “pela descrição da violência entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do ‘baixo mundo’” (PELEGRINI, 2005, p. 137). A respeito do “tipo de representação da violência” existente na narrativa de Rubem Fonseca, Pelegrini observa que

[...] com seu estilo característico, que, entre outras coisas, [ele] absorve o antigo coloquialismo do submundo, em uma versão chula e descarnada, revela uma crueza sem compaixão em relação ao homem, até então inédita na ficção brasileira. De certa forma, essa revelação quase epifânica da brutalização da vida urbana podia ser vista - e foi - naquele momento, como uma denúncia implícita das condições violentas do próprio sistema social, em plena ditadura. [...] representando uma realidade inaceitável do ponto de vista ético ou político, permitia, de alguma maneira, a reflexão sobre ela e a emergência mediada de vozes abafadas culturalmente. (PELEGRINI, 2005, p. 138).

Este universo ficcional apresenta, conforme Karl Schøllhammer, uma “realidade marginal”, na qual não só o “delinquente da grande cidade” ganha destaque, mas revela, também, “a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade.” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27).

Além de ressaltar aspectos da violência que se emolduram pelo contexto histórico da época – nas décadas de 1960 e 70, o Brasil vivia um período ditatorial –, Candido apontava o crescimento das grandes cidades e o fluxo migratório e o fosso social e econômico entre ricos e pobres como elementos configuradores desse estado (Cf. CANDIDO, 1989, p. 212). Para Pelegrini,

Não há como negar que a violência assume o papel de protagonista destacada da ficção brasileira urbana a partir dos anos 60 do século XX, principalmente durante a ditadura militar, com a introdução do país no circuito do capitalismo avançado. A industrialização crescente desses anos vai – em última instância – dar força à ficção centrada na vida dos grandes centros, que incham e se deterioram, daí a ênfase em todos os problemas sociais e existenciais decorrentes, entre eles a violência ascendente. (PELEGRINI, 2005, p. 137)

A partir dessas considerações, é possível dizer que a violência se revela como tema na literatura brasileira produzida pós-1964 a partir de três eixos principais: (1) a explosão demográfica dos grandes e médios centros urbanos; (2) a emergência de uma memória ditatorial ainda recente, que se materializa por meio de testemunhos e narrativas (auto)biográficas; (3) a exposição de uma “cidade cindida” em termos espaciais e sociais (PELEGRINI, 2005, p. 137), que tem origem na desigualdade econômica existente no país e que promove antagonismos cada vez maiores.

Para Schøllhammer, este “novo realismo”, promovido pelos escritores pós 1960, expressa a “vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 53), considerando aqueles que escrevem (vozes autorais advindas das periferias, por exemplo) e também os tipos que figuram na narrativa contemporânea, personagens marginalizadas. Ambos os grupos (escritores e personagens periféricos e marginais) podem ser associados às minorias sociais, “aqueles setores sociais ou frações de classe comprometidas com as diversas modalidades de lutas assumidas pela questão social” (SODRÉ, 2005, p. 11-12), na medida em que sua expressão revela sinais de um outro Brasil, mais real, mais desigual, mais violento. Tais grupos estão normalmente apartados de espaços políticos decisórios e são vítimas de discriminações e de estigmatizações originárias das condições de desigualdade de nossa sociedade.

Apesar de esta violência originária dos antagonismos de classe existir também no campo, ela é relacionada, sobretudo, às grandes cidades, nas quais a fratura social entre ricos e pobres vai sendo cada vez mais bem desenhada a partir da arquitetura das moradias e da construção de espaços de refúgios, como shoppings e galerias. O espaço urbano é, observa Regina Dalcastagnè, o principal de nossa prosa de ficção atual, tendo acompanhado o processo migratório brasileiro, “representando de modo menos ou mais direto as dificuldades de adaptação, a perda dos referenciais e os problemas novos que foram surgindo com a desterritorialização” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 109-110). Nesse caso, lembra a ensaísta, a imagem extraída da cidade grande muitas vezes é a da “desarmonia e da confusão”, tornando-se ela mesma protagonista da ficção brasileira recente. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110)

Beatriz Resende destaca três aspectos que contornam a produção ficcional hoje, observando que a violência se alia a uma necessidade urgente do escritor de falar do tempo presente, tomado pelo trágico:

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).

De modo geral, vemos que o temário da violência, aliado à força formal deste, revela-se com um ponto de contato entre muitos textos ficcionais da década de 1960 ao tempo atual, e que essa formatação se relaciona com nossa tradição urbana documental.

Wander Piroli e a narrativa da violência: a experiência de *É proibido comer a grama*

Dentro desse contexto, podemos dizer que o escritor mineiro Wander Piroli é, sem dúvida, um dos grandes expoentes desse “novo realismo”. Autor de uma obra bastante variada, entre romance, contos e literatura infanto-juvenil, com uma produção que se estende da década de 1950 ao ano de sua morte, 2006, ele tem sido negligenciado pela crítica literária brasileira.

Um levantamento bibliográfico feito no Banco de Dissertações e Teses da Capes aponta apenas um estudo monográfico sobre a obra autor, defendido por Thaís Lopes Reis, em 2016, na Universidade Vale do Rio Verde.⁴ Excetuando este trabalho, encontramos apenas apresentações de coletâneas de seus contos e uma edição especial do *Suplemento Literário do Estado de Minas Gerais*, publicada em 2011, dedicada ao autor, no qual temos mais relatos sobre a vida de Piroli que exatamente estudos sobre sua obra. Em 2019, em junho, ganhamos uma biografia do autor, escrita por Fabrício Marques. A biografia leva o sugestivo título de *Wander Piroli: uma manada de búfalos dentro do peito*, publicada pela Conceito Editorial, para a Coleção Perfis de BH.

Algumas vezes, quando a crítica literária brasileira se reporta ao nome de Piroli é apenas para compará-lo a outros autores ou fazer elogios pontuais. A respeito disto, destacamos a fala de Walnice Nogueira Galvão, que, se consagra certo desprezo pela literatura de Rubem Fonseca, entendendo-a como apropriação de gêneros norte-americanos; exalta, no entanto, a de João Antônio ao compor personagens malandras, “numa linguagem rica e inventiva”, observando que “Um vento de originalidade varreu a literatura brasileira

⁴ Em sua dissertação, *Entre dois mundos: uma leitura de Eles está aí fora*, orientada pela autora deste artigo, concentramo-nos em observar como o narrador do romance acima citado oscilava “entre sua inserção no mundo social (e todas as obrigatoriedades decorrentes disso, inclusive o apagamento de sua subjetividade) e sua ‘negação’ aos padrões comportamentais assumidos pela ótica familiar pequeno-burguesa”, expressos simbolicamente por sua instabilidade psicológica, ressaltando “o tema da violência nas relações sociais”, no modo como Piroli desvelava “a natureza social e convencional do indivíduo, violentado pelo sistema e pelas obrigações diárias quanto à encenação de papéis”. (REIS, 2016, p. 6). Para tanto, focamos também no que Bourdieu chamou de “violência simbólica”. Uma outra dissertação, de Thainara Cazelato Couto (orientada também pela autora deste artigo), está em produção, com previsão de defesa no primeiro semestre de 2020, sobre a coletânea *É proibido comer a grama*.

quando esse pioneiro da prosa metropolitana estreou (logo depois seguido pelo mineiro Wander Piroli)...” (GALVÃO, 2005, p. 57). Nesse caso, Piroli seria, para Galvão, da linhagem de um João Antônio, distante da estética de Fonseca.

Outra fala, de Sebastião Nunes, relaciona a obra de Piroli à de Dalton Trevisan. Para Nunes, apenas os dois autores conseguiram, de fato, “incluir o submundo urbano na categoria de literatura maior”, pois elevaram ao alto “os marginais, desvalidos e fracassados”, por conhecerem “como ninguém a vida estreita dos pobres e infelizes, com seus problemas miúdos, suas mazelas rotineiras, seu desespero quase constante.” (NUNES apud MARQUES, 2018, p. 18-19).

É possível falar de uma poética da violência na obra de Piroli, considerando três perspectivas: em primeiro lugar, e de maneira mais óbvia, ela perpassa o uso de práticas específicas que dizem respeito ao que podemos chamar de uma violência física, que está inscrita no corpo do sujeito, a partir de atos violentos, como mortes, estupros e torturas. A violência, aqui, refere-se a uma situação promovida por um agente humano “capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou grupo de seres humanos”, incluindo, deliberadamente, “dano corporal”, conforme aponta Jaime Ginzburg (2013, p. 11). Para Rogério Amoretti, no “imaginário social, esta é a verdadeira violência”, reconhecida e priorizada pela mídia, que atesta de forma trivial que o mundo de hoje é violento. (AMORETTI, 1992, p. 42).

Esta violência pode emergir, na obra de Piroli, de maneira não tão óbvia, de outra, associada à exclusão social ou à ideia de cisão social. Nesse caso, as condições de uma dada realidade histórico-social excludente promoveriam uma violência maior, menos visível, porque institucionalizada, inscrita no nosso modelo econômico capitalista, remetendo “a vários campos de desumanização e hostilidade, como a generalização da miséria, exploração de crianças e a imposição da fome” (GINZBURG, 2013, p. 10). Talvez poderíamos usar aqui a expressão “violência social” para demarcá-la melhor. Isso porque ela nasce do “processo de exploração do homem pelo homem” configurado pelo capitalismo, que “requer diversos tipos de manifestações violentas para manter seu poder, sua hegemonia e, mesmo em meio a suas contradições, certa possibilidade de crescimento”, esclarece Victor Raggio (1992, p. 30-31). Trata-se, pois, de uma violência mascarada, na qual não reconhecemos de pronto seu agente e o ser violentado.

Há, ainda, uma terceira via de problematização da violência - decorrente da segunda -, visto que em muitos momentos, dada a construção ideológica dominante, alicerçada pelos mecanismos e aparelhos ideológicos do Estado, da Família, da Igreja (ALTHUSSER, 1980) e da Mídia (este quarto poder), a violência assume sua forma simbólica, quase invisível, seja sob o epíteto de “violência simbólica”, conforme a entende Pierre Bourdieu (2014) – estabelecida pela naturalização da relação dominante-dominado –, ou de “violência psicológica”, referindo-se “a situações de intimidação verbal ou humilhação grave em ambiente público” (GINZBURG, 2013, p. 10), ou mesmo privado, se pensarmos na violência doméstica mais comum praticada contra as mulheres, a ameaça e o rebaixamento intelectual e emocional – lembrando que estas formas de violência podem levar à “violência simbólica”.

Se em *É proibido comer a grama*, num primeiro momento, destacam-se atitudes violentas de suas personagens, não demora muito para que o leitor perceba que está diante de seres violentados simbólica e socialmente. São, acima de tudo, homens e mulheres que se encontram marginalizados ou “subalternizados”, termo proposto por Luana Barossi (2017, p. 23),⁵ que, silenciados, garantem voz e “lugar de fala” na obra de Piroli antes mesmo desse conceito alcançar públicos maiores. O escritor mineiro está distante da figura intelectual de “esquerda” que se apieda do desvalido, conferindo-lhe existência por meio da literatura ao assumir um discurso que pretende falar deste e por este a partir de uma visão de mundo burguesa – conforme problematiza Gayatri Spivak (2010). Aliás, nada incomodaria mais Piroli que a denominação de intelectual.

Piroli também não é o ser marginalizado, que habita morros e comunidades, que agora começa a ter sua voz respeitada e escutada em círculos literários.⁶ Ele está, se podemos assim dizer, no “entre lugar”; não é uma coisa nem outra, mas está mais próximo da outra, ou melhor, desse Outro que ele busca em sua obra: crianças desamparadas; mendigos que perambulam famintos pela região central de Belo Horizonte; prostitutas que parecem

⁵ Diz a autora: “Escrevo subalternizado no lugar de subalterno como escolha ponderada, uma vez que um sujeito não escolhe ter essa posição na estrutura social” (BAROSSO, 2017, p. 23).

⁶ A propósito do desejo de nossa literatura atual de abrir-se a vozes excluídas, Jaime Ginzburg observa que “[...] as transformações históricas do país envolveram o reforço de desigualdade social, surgindo novos movimentos sociais, associados à crítica da exclusão, motivando escritores a se dedicarem a temas anteriormente pouco ou nada presentes em nossa literatura, e trazendo excluídos, em vários horizontes sociais, para o campo da vida editorial”. (GINZBURG, 2012, p. 213). Para Beatriz Resende, “A maior novidade [da literatura produzida a partir da década de 1990], 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).

encontrar o amor; policiais burocratas e corruptos; ladrões; traficantes; assassinos, enfim, gente, “matéria prima” da literatura de Piroli.

A empatia de Piroli por seres negados socialmente aponta para um aspecto que contorna muitos textos de autores contemporâneos, a “atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados”, destacando a “constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido”, observa Jaime Ginzburg (2012, p. 200).

Essa aproximação com esse Outro (que é também ele mesmo, em certo sentido) foi alimentada pelo bairro operário e boêmio da Lagoinha, região central de Belo Horizonte, onde Piroli viveu até os 27 anos de idade (mas de onde nunca saiu) e pela descendência proletária (filho e neto de operários): “A condição operária de minha família, o azeite Bertolli, o bairro da Lagoinha (que até hoje carrego no peito), o tio Tônico, a cidade, enfim, influíram no tipo de literatura que estou tentando fazer.” (PIROLI, 2011, p. 2). Em outro trecho, do mesmo texto, ele aponta os tipos humanos da Lagoinha, que o cercavam desde criança:

Pessoas de boas famílias evitavam tanto a praça quando a Pedreira que, [...] abasteciam com sobre o noticiário policial nos jornais. Um reduto de marginais, bêbados, vagabundos, criminosos – diziam. Mas nós sentíamos muito à vontade na Pedreira e amávamos a Praça, que sempre teve a mania de ficar acordada dia e noite. (PIROLI, 2011, p. 2)

Atestando a importância do bairro em sua obra, Piroli pontua, em outro momento, que “A Lagoinha está em tudo. A minha visão do mundo é a visão da Lagoinha. [De lá veio] uma visão primária, substantiva da coisa. Uma visão operária e marginal” (PIROLI apud MARQUES, 2018, p. 42).

A experiência de repórter policial, tendo sido também editor do caderno de Polícia do *Estado de Minas*, deixou marcas em sua escrita, porque, observa Piroli, “A razão do escritor é a vida, e na editoria de polícia a vida estava descarnada, jogada todo dia na sua cara” (PIROLI apud SILVA, 2011, p. 90).

Em um depoimento sobre Piroli, Glória Varela aponta que

A editoria de Polícia do Estado de Minas era diferente. O Wander conseguiu fugir do estigma da falta de prestígio que tradicionalmente acompanhava os repórteres desse setor. Sob a sua batuta, surgiu um grupo que se impôs na profissão pela qualidade do texto e, principalmente, por deixar bem claro que, na página de polícia, nem sempre o bandido é o vilão. [...] Com ele, aprendíamos notícia e o que existe por trás da notícia, que são as coisas do mundo e das pessoas (VARELA, 2011, p. 9).

A esse respeito, Arnaldo Viana observa que “Uma das principais características dele como editor era o sentimento de que por dentro e por trás da notícia havia o ser humano ‘execrável’ ou não.” (VIANA apud MARQUES, 2018, p. 179).

Desse conjunto de fatores nasce o interesse pelo Outro social, não necessariamente pela figura do bandido, como ocorreu com Rubem Fonseca, mas pelo marginal social. 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. Prioriza-se o humano e não as atenuantes dos atos cometidos pelas personagens, evidenciando seu respeito à existência desse Outro. Há, de fato, uma construção empática, tal como a preconizada em documentos oficiais relativos aos Direitos Humanos, que observam a valorização da história de grupos sociais e marginalizados, com o objetivo de construir uma cultura de Direitos Humanos.

Na introdução do livro de contos *A mãe e o filho da mãe*, primeira obra publicada por Piroli, em 1966, é feita uma apresentação geral de suas personagens, que são caracterizadas como

Gente humilde, homens em luta contra as aparentes possibilidades, contra a dificuldade de viver. [...] São operários braçais, biscateiros, fregueses crônicos de bar, crianças pobres, namorados infelizes, e muitos outros, que em sua variedade constituem um retrato sofrido da natureza humana, vista pelo autor com uma ternura que nem o seu estilo direto nem sua maneira objetiva e quase jornalística de escrever um episódio conseguem ocultar. É essa ternura pelo ser humano que dá à narrativa de Piroli uma força de comunicação raramente atingida na moderna ficção brasileira, tornando palpáveis as dimensões trágicas do conflito social por ele retratado.⁷

Lecy Pereira aponta, na narrativa do autor mineiro, a

[...] façanha de dar visibilidade a cidadãos forçadamente invisíveis. [...] O autor [...] é esse cronicista que enxerga aspectos, de uma comunidade, invisíveis a muitos de nós. Talvez, aqueles aspectos que não queremos enxergar por nos tirarem da superficialidade confortável.⁸

Paulinho Assunção, em depoimento para a biografia de Wander Piroli, observa o seguinte a respeito do escritor: “[era] um sujeito com os olhos postos continuamente na poética das ruas. Sua literatura é resultado desse olhar para vida menor do homem comum, a vida em suas grandezas e tragédias.” (ASSUNÇÃO apud MARQUES, 2018, p. 25).

⁷ Trecho retirado da introdução de *A mãe e o filho da mãe*, de Wander Piroli, 1985. Não há autor explicitado.

⁸ Disponível em <http://www.gostodeler.com.br/materia/19037/a_desesperanca_em_wander_piroli.html> Acesso em 01 de jul. 2018.

Feita essa contextualização da obra de Piroli, fundamental para a leitura de sua literatura, deter-nos-emos, aqui, em duas narrativas de *É proibido comer a grama*, “Assim ficou melhor para todo mundo” e “Oh, Deus de misericórdia”. O livro é composto por dezoito pequenas narrativas, muitas delas semelhantes a relatos ou depoimentos policiais, como se dá nas duas narrativas destacadas, nas quais temos relatos de violência doméstica (filha mata o pai; e marido mata a esposa), narrados em tom trágico banal, justamente porque anunciadas ou pressupostas, como se aceita naturalmente pelos envolvidos. A formatação do conto como depoimento policial, inclusive com marcas da coloquialidade, tais como repetições, abreviações e criações de palavras, pontua uma característica importante de nossa produção literária atual, seu hibridismo, conforme observa Ginzburg:

Se considerarmos obras das diversas décadas, desde 1960 ao presente, chama a atenção a multiplicidade de gêneros – com romances, contos, e textos classificados como híbridos (cartas, crônicas, testemunhos e outros) por variadas argumentações. (GINZBURG, 2012, p. 219).

Essa perspectivada formal já era apontada por Candido como característica de nossa produção ficcional desde a década de 1970, ao evidenciar um “desdobramento” de gêneros como o conto e o romance, na incorporação de “técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras” e no modo como a narrativa recebia o “impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas”, etc. (CANDIDO, 1989, p. 209-210, *itálico do autor*).

A respeito da linguagem do conto de Piroli, é possível observar que sua técnica nasce justamente do aproveitamento consciente da coloquialidade, visto que, observa Fausto Cunha, “Sob a aparência de simplicidade, de espontaneidade e de indiferença pelos códigos estilísticos o que se vê é uma extrema depuração formal e um cuidado meticuloso nas soluções de linguagem.” (CUNHA apud MARQUES, 2018, p. 98).

Na primeira história, “Assim ficou melhor para todo mundo”, a violência física é resultado de uma desarticulação familiar, na qual a filha é vítima da carência educacional e do abandono. Grávida aos quatorze anos, a narradora (propositadamente sem identificação) é seduzida por um homem casado, pai de três filhos, e abandonada à sorte, revelando, em seu relato, certa complacência com um destino quase inequívoco: “O azar é que peguei barriga. Mas só fiquei sabendo disso muito tempo depois, quando começou a crescer. Davidson viu

minha barriga e sumiu, nunca mais voltou no serviço, e ninguém dava notícia dele.” (PIROLI, 2006b, p. 41).

A gravidez precoce (tratada como um “azar” feminino) demarcará a vida da garota e de sua família. Se a mãe da narradora chora, mas logo se resigna com o destino filial (uma espécie de naturalização da maternidade precoce); o pai promete morte, passando a maltratar a filha e estendendo a violência física ao neto, após seu nascimento.

Falei com mãe, ela chorou. Pai acabou descobrindo. Aprontou o maior barulho, queria matar, esfolar, encheu mais a cara de cachaça, me deu uns tapas. Não falei de quem era, podia bater à vontade. Minha barriga continuou crescendo. (PIROLI, 2006b, p. 41)

A gravidez, assim, aciona um destino já bastante evidente no início do conto, quando a personagem apresenta, de maneira límpida e até mesmo ingênua, sua aproximação do pai da criança, neutralizando a violência existente na relação de um homem adulto com uma “criança” de quatorze anos. Ao mesmo tempo, há, na descrição da relação, um saber feminino que se assemelha à sedução, no modo como ela também conduz a ação masculina – descrição que constata o quanto a moça não percebe a violência do ato do homem:

Quando chegamos no campo de futebol, ficou parado. Acho que ele tava com um pouco de receio por causa dos meus catorze anos, ou talvez por causa de pai, que era conhecido dele. Aí eu entrei na frente, segui a trilha e deitei na grama e falei “vem logo”. Ele se chamava Davidson, um nome engraçado, me fazia rir. (PIROLI, 2006b, p. 41).

Aquilo que poderia ser caracterizado, num exame superficial do conto, como sedução da menina-mulher é, ao longo da descrição, dotado de outro sentido, na medida em que se ressalta a ingenuidade da narradora. O fato é que ela, ainda que não saiba ou pareça não querer evidenciar, é vítima de uma realidade perversa para mulheres (a violência), sobretudo àquelas desprotegidas socialmente.

Victor Raggio observa que “a instituição familiar, como qualquer outra instituição, reproduz a organização da sociedade que a abriga, funcionando ao influxo da ideologia dominante que impregna a totalidade do contexto social. [...]”, deixando “poucas vias de escape à família e aos indivíduos que a compõem [...]” (RAGGIO, 1992, p. 30). Trata-se, no caso do conto, do exercício de uma violência direta, que é promovida pelo sistema social/familiar que assegura funções e modos masculinos (ativos) e femininos (passivos). Já no início da narrativa, ficamos sabendo das estratégias de sedução masculinas, importantes para configurarmos o contexto social das personagens:

Um mulato enxuto fazia a linha do ônibus aqui do bairro. Tinha o cabelo de brilhantina, bigodinho, um dente de ouro e os lábios rasgados. Simpatizava com ele. [...] Comprava pra mim laranja na bitaca, me deu um pacote de bala, me contou que era casado, tinha três filhos. A menina mais velha combinava com a minha idade. (PIROLI, 2006b, p. 41).

O homem, bem mais velho que a narradora, pai de uma filha de sua idade, oferta a menina pequenos mimos como forma de aproximação e de estabelecimento de uma relação de domínio, na qual ele é a força maior, aquela que exerce e tem o poder econômico (o dente de ouro é também um símbolo disso). Desse modo, não é a menina quem seduz, mas justamente o contrário.

A construção do conto evidencia a morte paterna como um encerramento, provisório, à violência familiar, sobretudo a relativa à mulher – violência que vem efetivamente por parte dos homens e que se converte numa espécie de aprendizado feminino, ora sendo identificada de modo falacioso com amor, ora resultado de uma suposta proteção paterna.

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

Meu neném tava chorando no chão e mãe tentava segurar pai. Eu entrei e enfiei a faca em pai. Não sei quantas vezes. Enfiei a faca e ele foi caindo e eu fui enfiando a faca sem parar. Foi isso. (PIROLI, 2006b, p. 42).

A narradora encerra um ciclo de violência enquanto dá sequência a outro, promovendo sua exclusão, ainda que momentânea, do que restou da família. Família formada, agora, por apenas quatro seres indefesos (mãe, filho, filha e neto), sujeitos a toda violência do mundo, sobretudo àquela que exclui presidiários e parricidas. Uma forma de violência evidente, nesse caso, é dada pelo estigma (de presidiária ou ex-presidiária), caracterizado por Goffman, como referência “a um atributo profundamente depreciativo” (GOFFMAN, 2004, p. 6), que marca negativamente a pessoa, apartando-a de outros grupos sociais. À família da narradora do conto, será reservado o “estigma de cortesia”, uma espécie de extensão da marca que negativa o estigmatizado para grupos ou pessoas que se relacionam com ele.

No conto “Oh, Deus de misericórdia”, a violência física se articula de modo mais cruel com a simbólica, na medida em que nasce de uma construção cultural do masculino, ao qual é reservado o lugar de provedor do lar, atribuindo ao homem o que a socióloga Heleieth Safiotti chamou de “poder do macho” (em obra homônima), dado pela estrutura patriarcal de nossa sociedade. Para Safiotti, essa “supremacia masculina” está preservada nas classes

sociais, existindo tanto entre os dominantes quanto os dominados. (Cf. SAFFIOTI, 1992, p. 16), revelando uma estrutura que pode violentar simbolicamente o sujeito, conforme Pierre Bourdieu entende o conceito de “violência simbólica”. Para o sociólogo, a “violência simbólica” é a naturalização de uma construção cultural, que 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 [...] (BOURDIEU, 2014, p. 47).

Em outros termos, a “violência simbólica” se dá de modo “insensível, invisível a suas próprias vítimas” e “se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas” (BOURDIEU, 2014, p. 12), quando a relação existente entre dominados e dominantes é naturalizada pelos primeiros. Nesse caso, “Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim serem vistas como naturais” (BOURDIEU, 2014, p. 56).

Tal estrutura que condiciona o homem a assumir o posto de chefe da família e arcar com as despesas envolvidas neste modelo familiar já é exposta no início do conto. O marido orgulha-se de prover as necessidades da família, e as sexuais da esposa, repercutindo nisso a escala de filhos (seis ao todo), um por ano:

Eu morava numa pensão. Trabalhava na construção civil. Tinha umas economias. Maria queria. Marcassem o casamento. Marcaram. Casamos. Maria ainda moça, tudo direito, no lugar certo. Dei para Maria uma casinha no jeito, limpa, e procurei sossegar ela com seis filhos encarrilhados. Três homens e três mulheres. Tudo taludo, com saúde, olho azul. A diferença de idade entre eles é dez meses. Pode olhar. Maria mal aguentava o resguardo. Me chamava no cure. Nunca deixei faltar nada em casa. Tinha comida farta, pão e leite de manhã, fora o café, carne no almoço e no jantar. Roupa pros meninos Maria fazia na máquina de costura. Remédio e médico eram a tempo e a hora, embora a gente necessitasse pouco. Mais tarde, dei uma dentadura para Maria. (PIROLI, 2006b, p. 67).

Conforme observa Saffioti, esse modelo social dá ao homem não só o domínio na relação, mas também a responsabilidade por prover as “necessidades da família”. Fracassar, nesse caso, é fracassar como homem:

Sem dúvida, é demasiado pesado o fardo masculino de *provedor do lar*. Quantos homens não perdem o desejo de viver em face da impossibilidade de cumprir o destino que a sociedade lhes reserva? Quantos não se tornam alcoólatras ao cabo de um longo período de buscas infrutíferas de emprego?

Quantos não se tornam sexualmente impotentes pela impossibilidade de desempenhar suas funções de *macho*, segundo reza a cartilha das classes dominantes? (SAFFIOTI, 1992, p. 24-25, itálicos da autora).

A citação da socióloga põe em relevo o modo como a sociedade também violenta a figura masculina ao lhe atribuir uma função nem sempre possível de ser exercida sem sobrepeso ou dificuldades.⁹ Se num primeiro momento a função masculina diz respeito a questões de ordem prática (manutenção da casa e da família), ela se associa também ao conforto sexual feminino, expresso no conto pela caracterização que o marido faz da esposa: “Maria sempre foi afogueada, predisposta para as artes do corpo. Ganhei ela num namoro quente, os vizinhos atrás das venezianas.” (PIROLI, 2006b, p. 67).

A violência física emerge no conto justamente a respeito dessa obrigação sexual masculina, atribuída por uma construção cultural, na qual o modelo de casamento cristão muito contribuiu ao repassarem, os teólogos, a responsabilidade sexual para o homem, obrigado a velar por posições, frequência e excessos. (Cf. VAINFAS, 1986, p. 39). Depois de sofrer um acidente no trabalho, o narrador perde sua potência sexual, sendo considerado, por si próprio, como um homem incompleto. Afinal, como exercer sua masculinidade sem o falo determinante?

Se os homens condicionam, por meio de um discurso de dominação que domina também a eles, o sexo a uma forma de exercício de poder, no qual, observa Bourdieu, o gozo masculino é “gozo do gozo feminino, do poder de fazer gozar” (BOURDIEU, 2014, p. 30), como fazer-se homem nestas condições? Como atender as demandas esperadas em torno de sua masculinidade, de sua virilidade? Sobretudo com uma esposa “afogueada, predisposta para as artes do corpo”?

Essas expectativas referentes ao sexo, segundo uma distinção de gêneros, são construções culturais que dominam homens e mulheres. Para Bourdieu, essa orientação masculina tem relação com a dominação exercida pelos homens, centrada na organização social patriarcal, pois

⁹ É possível, nesse caso, estabelecer uma relação com o romance *Eles estão aí fora*, no qual “A lógica patriarcal inscrita no romance, aparentemente perversa e opressora apenas com a mulher, alcança também a figura masculina que é responsabilizada pelo bem-estar de todos. No romance de Piroli, essa pressão é claramente sentida pela figura masculina, sobretudo porque a angústia (mais aparente) de Rui gira em torno da possível perda do emprego e das consequências disso para toda a família. Assim, não só Madalena e Neusa passam pela castração social, mas também o homem, subordinado a um sistema que tolhe sua individualidade e que o leva ao uso excessivo de álcool, à impotência sexual e à doença”, observa Reis (2016, p. 63).

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque esse princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2014, p. 38).

A castração do órgão masculino é ao mesmo tempo uma violência física e simbólica, que problematiza a lógica de um discurso que condiciona a ereção do pênis ao “poder do macho”. Sem a ereção, não há poder, não há homem: “Mas aí que veio o maldito desastre com a betoneira. [...] Podia bater em tudo quanto é lugar. Podia até arrancar um braço, uma perna. Até perder um olho eu não incomodava”. (PIROLI, 2006b, p. 68); “Chorei feito um desgraçado, uivei, quase perdi a cabeça querendo me atirar da janela. Me deram uma injeção para dormir.” (PIROLI, 2006b, p. 69).

O olhar “pidão” da mulher, procurando o que não mais existia, assegurando a falta, a morte, a não serventia, exacerba a dor e a resolução masculina. Diante do olhar suplicante e da não possibilidade do ato sexual, o marido mata a esposa, exterminando aquela que atestava, cotidianamente, por meio de lágrimas e de noites insones, sua não masculinidade.¹⁰

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

[...]

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

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

A violência física é o meio encontrado pelo marido de deter o discurso social acolhido por ele e por Maria de que o poder masculino é pautado por um diferencial biológico e cultural que consagra ao falo o centro do poder.

¹⁰ Logo no início do conto, o narrador marca a predisposição sexual da esposa da seguinte forma: “Sempre que Maria precisou de mim, e ela precisava sempre, eu tava lá firme. Nunca disse não, nem fiz corpo mole. No princípio era mais, quase a noite toda. [...] Falei com Maria. Ela concordou em apenas três vezes. Mas continuava acordada, o **olho pidão**.” (PIROLI, 2006b, p. 67, grifos nossos).

Distanciando-se muito da forma de Fonseca de lidar a violência, Piroli fala dela sem mostrá-la, terminando o conto com a sugestão da morte de Maria, sem descrevê-la, da mesma forma que a narradora de “Assim ficou melhor para todo mundo” termina o conto com a narração das facadas seguidas no corpo paterno numa sugestão de automatização do ato, originário não de uma situação ou raiva momentâneas apenas, mas de uma trajetória de violência e de agressões.

Para encerrar, retornamos ao início do texto, às duas epígrafes de abertura: a primeira, retirada de um depoimento de Piroli, aponta a importância da experiência humana, vivida e observada, para sua literatura; a segunda, transcrição de “O poema do beco”, 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. Assim como se dá com a poética de Manuel Bandeira, a preocupação de Piroli com o cotidiano e com a emergência do Outro pode ser associada não só à plataforma modernista, sobretudo no desdobramento desta (no caso de Piroli), mas provém também de vivência familiar.¹¹

Nessa perspectiva, seria possível pensar Wander Piroli como um discípulo de Manuel Bandeira? Em caso afirmativo, talvez resida, aí, sua herança literária, aquela que não se deslumbra diante da paisagem, da Glória, da baía e da linha do horizonte... a Wander Piroli só importava/importava também o beco.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1980.
- AMORETTI, Rogério. Bases para a leitura da violência. In: AMORETTI, Rogério (org.). *Psicanálise e violência*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.

¹¹ Para Bandeira, a figura paterna seria em parte responsável pela crença de que a manifestação poética está em tudo: “Assim, na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa ideia que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas.” (BANDEIRA, 1984, p. 19).

- BAROSSO, Luana. (Po)éticas da escrituragem. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 51, mai/ago. 2017, p. 22-40. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182017000200022&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em 01 de jul. 2018.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 198-214.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2012.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Tendências da prosa literária. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac, 2005, p. 41-95.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letteratura iberica e ibero-americana, 2, 2012, p. 199-221. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/viewFile/2790/2999>. Acesso em 10 de abr. 2018.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2013.
- MARQUES, Fabrício. *Wander Piroli: uma manada de búfalos dentro do peito*. Belo Horizonte: Conceito editorial, 2018.
- GOFFMAN, Irving. *Estigma: notas sobre manipulação da identidade deteriorada*. Tradução de Mathias Lambert. Rio de Janeiro: LTC, 2004.
- PELEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, São Paulo, v. 1, n. 21, 2005, p. 132-153. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/critica21-A-pelegrini.pdf. Acesso em 28 de fev. 2018.
- PEREIRA, Leczy. A desesperança em Wander Piroli. Disponível em: http://www.gostodeler.com.br/materia/19037/a_desesperanca_em_wander_piroli.html. Acesso em 01 de jul. 2018.
- PIROLI, Wander. *A mãe e o filho da mãe*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- PIROLI, Wander. *Eles estão aí fora*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006a.
- PIROLI, Wander. *É proibido comer a grama*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2006b.
- PIROLI, Wander. Um homem se explica. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Edição Especial: O áspero lirismo de Wander Piroli. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2011.
- RAGGIO, Victor. Concepção materialista da história, psicanálise e violência. In: AMORETTI, Rogério (org.). *Psicanálise e violência*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.
- REIS, Thaís Lopes. *Entre dois mundos: uma leitura de Eles estão aí fora*, de Wander Piroli. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde. Três Corações/MG, 2016. Disponível em: http://www.unincor.br/images/imagens/2016/DISSERTACAO_THAIS.pdf. Acesso em 20 de jun. 2018.
- 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.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O poder do macho*. 6. ed. São Paulo: Editora Moderna, 1992.
- SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. O saber da Lagoinha na narrativa de Wander Piroli. *Cadernos de Estudos Culturais*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, 2011, p. 89-96. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4539/3477>. Acesso em 01 de jul. 2018.

SPIVAK, Gayatry Chakravorty. *Pode o subulterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulard Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (org.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005.

Suplemento Literário Do Estado De Minas Gerais. Edição Especial: O áspero lirismo de Wander Piroli. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2011.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

VARELA, Glória. Mestre de ética e de dignidade. *Suplemento Literário Do Estado De Minas Gerais*. Edição Especial: O áspero lirismo de Wander Piroli. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2011.

Artigo recebido em novembro de 2019.

Artigo aceito em dezembro de 2019.