

A VIOLÊNCIA NAS RELAÇÕES DE GÊNERO EM *É PROIBIDO COMER A GRAMA*, DE WANDER PIROLI

THAINARA CAZELATO COUTO (UNINCor)*

CILENE MARGARETE PEREIRA (UNINCor)**

RESUMO: Este artigo reflete sobre a relação entre violência e gênero em dois contos de Wander Pirolí, presentes no livro *É proibido comer a grama* (2006). No conto “Oh Deus de misericórdia”, se a violência física alcança a personagem feminina, que é morta pelo marido, um outro tipo de violência, a simbólica (BOURDIEU, 2011), é a responsável pela primeira, na medida em que naturaliza as relações de dominação entre dominantes e dominados. No conto “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”, a violência contra a mulher se dá por meio de um estupro, revelando assimetrias que dizem respeito ao gênero e à classe social das personagens, circunscritas a universos sociais diferentes.

PALAVRAS-CHAVE: Violência; Gênero; Contos.

VIOLENCE IN GENDER RELATIONS IN *É PROIBIDO COMER A GRAMA*, BY WANDER PIROLI

ABSTRACT: This article seeks to reflect on issues related to gender violence in two short stories by Wander Pirolí, present in *É proibido comer a grama* (2006) In the short story “Oh Deus de misericórdia”, if the physical violence reaches the female character, who is killed by her husband, another type of violence, the symbolic (BOURDIEU, 2011), is responsible for the first, insofar as that naturalizes the relations of domination between dominant and dominated. In the short story “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”, the violence against woman occurs through rape, revealing asymmetries that concern gender and the social class of characters, circumscribed to different social universes.

KEYWORDS: Violence; Gender, Tales.

* Mestre em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UninCor), bolsista CAPES. E-mail: thaicazelato@gmail.com

** 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). E-mail: polly21@terra.com.br/cilene.margarete.pereira@gmail.com.

O livro *É proibido comer a grama* (2006), do mineiro Wander Piroli, é composto por dezoito narrativas, nas quais se ressalta o tema da violência, localizada, em seus contos, na capital mineira e seus arredores boêmios, como o bairro operário da Lagoinha. A violência é, aliás, uma das tópicas de nossa produção literária atual, assumindo “o papel de protagonista destacada da ficção brasileira urbana a partir dos anos [19]60 do século XX, principalmente durante a ditadura militar, com a introdução do país no circuito do capitalismo avançado.” (PELLEGRINI, 2005, p. 137). Para Beatriz Resende, o temário continua em destaque na literatura brasileira produzida a partir de 1990, associando-se a uma urgência dos escritores em tratarem do tempo presente, com predomínio da expressão trágica, denotando “em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade”, que se torna “o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais” (RESENDE, 2008, p. 33).

Considerando o temário da violência, este artigo objetiva discutir a relação entre violência e gênero em dois contos de Wander Piroli, “Oh Deus de misericórdia” e “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”. No conto primeiro, observamos que, se a violência física incide sobre a personagem feminina, que é assassinada pelo marido, representando aquela que acontece no espaço doméstico, um outro tipo de violência, a simbólica, conforme a entente Pierre Bourdieu (2011), é a responsável pela primeira, na medida em que naturaliza as relações de dominação entre dominantes e dominados; no caso da história, a existente entre homem e mulher, demarcando a reprodução de estereótipos masculinos e femininos. No segundo conto, uma professora é estuprada por um serralheiro. A partir da violência praticada contra a mulher é possível refletir sobre assimetrias que dizem respeito ao gênero e à classe social das personagens, circunscritas a universos sociais diferentes, e como há uma objetificação do corpo feminino pelo agente da violência.

A EXPRESSÃO DA “VIOLÊNCIA SIMBÓLICA” EM “OH DEUS DE MISERICÓRDIA”

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

No conto, Maria é caracterizada como uma moça “afogueada, predisposta para as artes do corpo”, aludindo ao “perigo em dar asas à sexualidade feminina” (PINSKY, 2012, p. 473), que criara, no imaginário social, a imagem de uma mulher “‘ávida’, ‘voraz’ e ‘insaciável’”, avalia Carla Pinsky (2012, p. 473). Para manter a boa reputação da moça e a “honra do ‘pai de família’” (PINSKY, 2012, p. 482), os pais de Maria propõem o casamento. Por ter “umas economias” e poder se casar, o narrador pode ser classificado como um “‘bom partido’, capaz de manter a futura esposa com conforto” (PINSKY, 2012, p. 482). Essa hipótese é confirmada, no conto, pela

“casinha no jeito, limpa”, dada a Maria, e pelos “seis filhos encarrilhados”, criados pelo narrador a partir de seu trabalho. O lugar de provedor, assumido pelo homem e pela perspectiva masculina, acaba por demarcar também o lugar feminino no casamento, os cuidados com a casa e com os filhos, colocando-a sob seu domínio, atendendo a um modelo familiar tradicional (patriarcal). Nas palavras de Pinsky, esse modelo familiar tornou-se uma grande referência, construindo a ideia de família nuclear, “com uma nítida divisão de papéis femininos e masculinos (aos homens, a responsabilidade de prover o lar; às mulheres, as funções exclusivas de esposa, mãe e dona de casa) e baseada na dupla moral” (PINSKY, 2012, p. 480), que dava ao homem “direito à extrapolação dos limites da união conjugal como forma de defesa do próprio casamento” (PEREIRA, 2011, p. 74).

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

[...] divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres [...] (BOURDIEU, 2011, p. 18).

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

Na perspectiva de Cilene Pereira, há, no conto, uma articulação entre a violência física e simbólica, visto que a primeira “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 Saffioti chamou de ‘poder do macho’ (em obra homônima), dado pela estrutura patriarcal de nossa sociedade.” (PEREIRA, 2020, p. 12).

Acionando o conceito de violência simbólica, de Bourdieu, compreendida dentro das relações sociais de gênero, a ensaísta aponta para a cristalizações de papéis sociais masculinos e femininos, que são naturalizados. Nas palavras de Saffioti, “a identidade social da mulher, assim como a do homem, e construída através da atribuição de distintos papéis, que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo.” (SAFFIOTI, 1987, p. 8). A ideia

de violência simbólica se dá, a propósito do conto, quando há a aplicação de “categorias construídas do ponto de vista dos dominantes”, por parte dos dominados, “às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais.” (BOURDIEU, 2011, p. 46). A respeito do questão do de gênero, inscrita nas relações de dominação, Bourdieu afirma que “a divisão entre os sexos parece estar ‘na ordem das coisas’, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável [...]” (BOURDIEU, 2011, p. 17).

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

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

O narrador, ao naturalizar o papel culturalmente reservado ao homem de provedor das necessidades da família, sofre dessa violência a partir do momento em que não pode exercer esse papel do ponto de vista sexual. Isso porque, lembra Saffioti, ao “*macho* e considerado o *provedor das necessidades da família* [...] não lhe é permitido fracassar.” (SAFFIOTI, 1987, p. 24, itálicos da autora). Para Pereira, 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.” (PEREIRA, 2020, p. 14) e que coloca em questão sua masculinidade, concebida em associação com seu papel masculino. Isso significa acolher um “conjunto de atitudes e expectativas que definiam a masculinidade ‘apropriada’ que não permitia perceber as complexidades no interior da masculinidade e as variadas formas de masculinidade como a hegemônica e as subalternas”, avaliam Christina Nogueira e Marcelo Miranda (2017, p. 125). Tem-se, assim, um longo processo de aprendizado cultural sobre o que é ser homem e como exercer seu papel social, distanciando-se de características associadas à mulher. Raewyn Connell observa, a esse respeito, que “A masculinidade não cai do céu; ela é construída por práticas masculinizantes, que estão sujeitas a provocar resistência [...] que são sempre incertas quanto a seu resultado. É por isso, afinal, que se tem que pôr tanto esforço nelas” (CONNELL, 1990, p. 90).

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

Mas foi aí que veio o maldito desastre com a betoneira. Sem mais nem menos. Podia bater em tudo quanto é lugar. Podia até arrancar um braço, uma perna. Até perder um olho eu não incomodava. Mas veja o meu azar. Foi bater exatamente no lugar

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

A fala da personagem, enumerando todas as opções que poderia ocorrer, evidencia a sua preocupação em satisfazer o desejo sexual de sua mulher, ao passo que também escancara o seu sentimento de ser menos homem ou um homem nulo. Ao acordar e se deparar com a nova realidade, a personagem chora e se desespera, demonstrando a fraqueza proibida aos homens. Contudo, o faz diante a perda daquilo que, simbolicamente, representava sua masculinidade. Isso indica, segundo Saffioti, que “a sexualidade masculina foi culturalmente genitalizada.” (SAFFIOTI, 1987, p. 19). Isso é deflagrado pelo desespero da personagem ao tentar tirar a própria vida, já que aquilo que o tornava “homem” havia se perdido.

Em outro trecho do conto, a personagem tenta recorrer a outra alternativa para sua miséria, referindo-se a um “doutor da cabeça e espírita”, que faz o discurso da salvação pela provação:

Oh Deus de misericórdia e bondade. Quis arrancar os cabelos de desespero, correram comigo pro tal médico que eu tinha o endereço. Ele, o médico, foi legal, conversou, explicou. Ele era doutor da cabeça e espírita, sim, o espírito era eterno, formidável. E o médico continuou falando. Devia dar graças a Deus por ter sido escolhido pra esse tipo de provação. Havia desgraças muito piores neste mundo. Eu era um homem de sorte. Era casado, tinha uma boa mulher e seis filhos, tudo com saúde. Agora precisava ter humildade e paciência, começar uma nova vida. (PIROLI, 2006, p. 69).

Assim, além de tentar diminuir o sofrimento do homem como um acaso do destino, o médico também reduz o casamento a uma visão cristã, na qual a relação sexual tem o objetivo único da procriação. Considerando que ele já “tinha uma boa mulher e seis filhos”, o órgão sexual não era mais necessário, devia “ter humildade e paciência”.

Ronaldo Vainfas, ao analisar a construção do casamento a partir de uma trajetória histórico-religiosa, afirma que as relações sexuais dentro do matrimônio seguem a lógica do modelo cristão de sacramento do leito do casal. Segundo o autor, “o leito conjugal, uma vez sacramentado, tinha de ser devassado e ordenado”, havendo prescrições e observações para a relação sexual conjugal:

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

Desse modo, a humildade e a paciência recomendadas ao narrador-personagem referem-se quase a um celibato imposto sobre ele (e a Maria). Já que havia cumprido a função de procriação do casamento e “cortado” os excessos das relações sexuais com a esposa, devia se abster dos desejos carnavais.

Impotente sexualmente, o narrador se vê incapaz de satisfazer a esposa: “a castração do órgão masculino é ao mesmo tempo uma violência física e simbólica, que problematiza a lógica de um discurso que condiciona a ereção do pênis ao ‘poder do macho’. Sem a ereção, não há poder, não há homem.” (PEREIRA, 2020, p. 15). Diante disso, o marido mata Maria, “exterminando aquela que atestava, cotidianamente, por meio de lágrimas e de noites insones, sua não masculinidade.” (PEREIRA, 2020, p. 15).

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

Perguntei o que era, embora soubesse que o problema era eu, minha miséria. Maria disse que estava tudo bem. Eu disse que não. Depois do desastre, nossa vida tinha mudado. Falei que ela estava acostumada de um jeito, agora era de outro. Maria ainda era jovem, ferosa, precisava, mas que eu, infelizmente, não podia fazer nada. Aí ela enxugou as lágrimas com as costas da mão e disse que estava difícil, que não aguentava mais, ficava o dia inteiro inquieta, não conseguia dormir de noite, virava na cama. Na hora de tomar banho, ela via seu corpo, pegava nele, mas não adiantava nada, era feio, diferente.

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

O assassinato da esposa pode ser entendido como uma resposta à reflexão proposta por Saffioti: “quantos [homens] não se tornam sexualmente impotentes pela impossibilidade de desempenhar sua função de *macho*, segundo reza a cartilha das classes dominantes?” (SAFFIOTI, 1987, p. 25, itálico da autora). Não é fácil para o homem (assim como para a mulher) encarnar os papéis que a sociedade impõe e cristaliza e ainda desempenhá-los segundo os padrões da ideologia dominante. O narrador, ao perceber a perda de sua virilidade, atestada pela esposa que “não aguentava mais”, decide colocar fim à miséria dos dois.

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

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2011, p. 31).

Desde o início do conto, o narrador insiste na demarcação dos espaços feminino e masculino. Por esse motivo, os locais da casa passam a ganhar outros sentidos. A cena do assassinato da esposa se dá nos limites do quarto, local de privacidade e intimidade do casal, não exposta ao leitor. Para Pereira, estaria aí, na não exposição crua da violência, uma das formas de Piroli se distanciar da obra de Rubem Fonseca, paradigma do “realismo feroz” (a que podemos associar a obra de Piroli),¹ pois ele “fala dela [da violência] sem mostrá-la, terminando o conto com a sugestão da morte de Maria, sem descrevê-la” (PEREIRA, 2020, p. 16).

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

Saffioti, ao discutir como se dá a violência de gênero, mais especificamente, a violência doméstica contra a mulher, observa que

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

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

O conto “Oh Deus de misericórdia”, ao representar a violência de gênero, expõe como se dá as relações no interstício da sociedade, e como esta insiste na naturalização de papéis designados ao homem e à mulher, construindo uma família que atende aos estereótipos de gênero e

¹ Termo cunhado por Antonio Candido para se referir àqueles que exerciam, nas décadas de 1960-70, um “ultrarrealismo sem preconceitos” (CANDIDO, 1989, p. 211), que corresponderia a violências nas grandes cidades. Sobre o “realismo feroz”, Pellegrini afirma que os “ferozes” “apontam para a torpeza e a degradação que norteiam a vida de setores enormes da população, em que se cruzam a barbárie existencial e a sofisticação tecnológica, produzindo frutos específicos.” (PELLEGRINI, 2005, p. 138), constituindo um “novo realismo”, que se caracteriza “acima de tudo pela descrição da violência entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do ‘baixo mundo’” (PELLEGRINI, 2005, p. 137).

que, por não pensá-los criticamente, exerce a violência simbólica.

“O SERRALHEIRO ZUENIR E A PROFESSORA HELENA”: VIOLÊNCIA NAS RELAÇÕES DE GÊNERO

Essa violência relacionada a espaços sociais e ao gênero também pode ser vista no conto “O serralheiro Zuenir e a professora Helena”. O título do conto já sugere três tipos de relações que perpassam a narrativa. A primeira diz respeito ao grau de instrução das personagens. Enquanto Zuenir é apresentado como serralheiro, uma profissão que não requer uma formação acadêmica específica, vinculada à classe operária e ao trabalho braçal; Helena é professora, profissão intelectual, que exige estudo universitário. Assim, o ofício de lecionar estabelece também uma relação de poder, pois aquele que ensina e detém o conhecimento está colocado acima daquele que aprende e apreende o saber. A segunda relação possível de se estabelecer (e que deriva da primeira) é a de classes sociais. A profissão serralheiro comumente é reservada para as pessoas de classes sociais mais baixas, muitas vezes vinculada à prestação de serviços, bicos, sem os direitos e garantias do regime celetista. Já a profissão professora, por exigir graduação universitária, se reserva a uma certa parcela da população que tem acesso à formação superior. Ou seja, essas duas relações iniciais estabelecem uma certa hierarquia social entre as personagens, colocando a professora Helena como alguém em condição superior a Zuenir. Por meio do estudo e da profissão, há, aqui, uma inversão na lógica da relação de dominação, na qual ao homem é reservado uma posição de domínio. É possível perceber essa inversão da lógica de dominação logo no título do conto que apresenta um paralelismo, demarcando o papel social de cada personagem.

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

No início do conto é possível perceber como a relação referente ao gênero começa a aparecer: “A primeira vez que o serralheiro Zuenir viu a professora Helena sentiu uma estranha bolinagem no cerebelo e disse Maria Santíssima. Sem perceber, enfiou a mão esquerda no bolso do macacão.” (PIROLI, 2006, p. 45). No trecho, o narrador se refere ao órgão sexual masculino como “cerebelo”, parte inferior do cérebro, principal órgão do corpo humano. É possível dizer que as capacidades de pensar, raciocinar, sentir pertinentes ao cérebro são designadas

ao pênis, vinculando-se à questão da virilidade e da potência sexual masculinas, que apontam a atração que a professora exerce sobre o serralheiro, que sente “uma estranha bolinagem”. O termo “Maria Santíssima” parece sugerir o susto que a própria personagem tem com a atração exercida pela professora.

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

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

Esse processo de sexualização e objetificação do corpo feminino podem ser entendidos, de acordo com as considerações de Guacira Louro:

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

Desse modo, a diferenciação dos corpos é feita a partir do reconhecimento de uma série de atributos reforçados culturalmente para cada gênero, e não necessariamente pelas características pessoais e essenciais de cada pessoa. Essa diferenciação “implica a instituição de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias, e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade.” (LOURO, 2000, p. 12). Assim, a percepção de

outra pessoa, “que não partilha dos atributos que possuímos”, é feita “a partir do lugar social que ocupamos.” (LOURO, 2000, p. 12). Isso explica a visão assimétrica que o serralheiro tem da professora, pois ocupando lugares sociais diferentes, o reconhecimento do outro é hierarquizado.

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

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

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

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

Afinal, principiando a escurecer, a professora Helena desceu. O vestido agora era branco, mas sempre justo. Ela veio caminhando com suas pernas adjetivas.

Zuenir respirou fundo, criou coragem, emparelhou-se com ela e disse tudo o que conseguiu dizer. A professora foi mais do que educada: agradeceu os elogios, sim, trabalhava no grupo, com licença, tinha que dar aula, boa noite. (PIROLI, 2006, p. 45-46).

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

À negação feminina, o homem responde com a assunção de hábitos considerados culturalmente como masculinos (“deu no garrafão de cachaça”) e com a quebra de sua rotina de trabalho (“e nem sequer terminou uma grade na parte da manhã.”) (PIROLI, 2006, p. 46), evidenciando a dificuldade em lidar com a recusa feminina. A decisão de Zuenir é fazer aquilo que já se anunciava no primeiro momento em que viu o corpo da professora Helena: “pôs uma faca (BOURDIEU, 2011, p. 30-31).

indecisa na cintura, debaixo da camisa, e postou-se no portão”. Dessa vez a professora estava “com um vestido vermelho de bolinhas, um pouco mais curto.” (PIROLI, 2006, p. 46):

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

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

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

Aqui, a estratégia masculina é fazer uso da violência e colocar-se à frente da mulher, invertendo a relação de assimetria existente entre ele e a professora. A abordagem de Zuenir é feita com uma faca, arma branca e símbolo fálico, que demonstra a dominação masculina pela força sexual e pela violência: “não quero te ferir, mas estou precisando de você”. O corpo da mulher é materializado, aqui, como um objeto de desejo e excitação masculinas, dispostos para o uso. A utilização da conjunção “mas” expressa uma ideia de contraste com a oração anterior, “não quero te ferir”. Nesse sentido, para conseguir o que precisa, o serralheiro é capaz de usar a “faca indecisa”. A decisão da faca depende da cooperação ou não da professora Helena. De acordo com Saffioti, cabe ao homem, “segundo a ideologia dominante, a função de caçador. Deve perseguir o objeto de seu desejo, da mesma forma que o caçador persegue o animal que deseja matar.” (SAFFIOTI, 1987, p. 18). Nesse sentido, a mulher é, para o homem, a sua presa, “o objeto de seu desejo”. Para o homem não importa que a mulher também tenha desejo, “basta que ela consinta em ser usada enquanto objeto.” (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

Carlos Gomes aponta que “além do espaço doméstico, a violência contra a mulher é praticada como parte da violência urbana”, configurando crimes como “estupro e agressão sexual, quando a mulher é vítima de desconhecidos” (GOMES, 2013, p. 7). Há, segundo o autor, uma “susceptibilidade do corpo feminino aos perigos da violência urbana e aos desejos masculinos incontrolados.” (GOMES, 2013, p. 8), conforme vemos no conto de Piroli:

Meia hora depois, eles saíram. A professora na frente, os olhos de quem havia chorado, e ele logo atrás, *tranquilo*, como se não tivesse acontecido nada de anormal. Zuenir pôs a mão no ombro da moça e acompanhou-a *calmamente* até a entrada do grupo. Regressou sobre os mesmos passos e jogou-se na cama, *feliz*. (PIROLI, 2006, p. 47, grifos nossos).

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

(BOURDIEU, 2011, p. 30-31).

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

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

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

Nesse caso, impõe-se, aqui, outro tipo de relação de domínio, a do Estado sobre o sujeito, especialmente o iletrado, que não tem condições de transpor a relação de dominação. A esse respeito, Jaime Ginzburg observa que a condição de iletrado não permite o exercício de reivindicação de seus direitos, visto que para isso é preciso refletir sobre a própria realidade de modo crítico e dominar a linguagem. (Cf. GINZBURG, 2010, p. 111). No conto, a aceitação que Zuenir tem de sua sentença vai muito além do simples reconhecimento do erro, ela é uma resposta automática de aceitação do lugar em que é colocado pelo outro, dotado de poder, é um lugar social “merecido” pela estratificação e estrutura social.

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

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

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

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

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

Levando essa discussão para a ótica do gênero, é importante pensar o conceito de “interseccionalidade”, definido por Kimberlé Crenshaw, como a busca em “capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação”, como “o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe”, que ao estabelecerem “desigualdades básicas”, “estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras.” (CRENSHAW, 2002,

p. 177). Isso pode ajudar a explicar a relação existente entre dominante e exercício do domínio, visto que a subordinação seria derivada a partir da ótica das categorias gênero, classe e raça. No conto, Zuenir exerce o poder masculino sobre a categoria feminina, invertendo, momentaneamente, a relações de “hierarquização”. Nesse caso, ele é capaz de submeter a professora a seu domínio, deixando de ser o dominado para ser aquele que domina. Essa inversão de poderes, ainda que provisória, aponta para o modo como figura no imaginário coletivo um “fascínio” pelo exercício do poder, inclusive para aqueles que não o detém no cotidiano. Paulo Freire percebeu bem esse movimento relativo ao poder ao identificar que há uma dualidade nos oprimidos, que “‘hospedando’ o opressor, cuja ‘sombra’ eles ‘introjetam’, são eles e ao mesmo tempo são o outro.” (FREIRE, 2005, p. 54).² Ainda que a discussão de Freire esteja bastante atrelada às formas sociais de classes, ela nos ajuda a compreender esse movimento empreendido no conto de Piroli, materializado na violência do estupro. Ser branca³ e estudada (categorias que oprimem a condição de Zuenir) são características, no entanto, que efetivam a ação policial, que detém o serralheiro.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.
- CONNELL, Raewyn. *Como teorizar o patriarcado*. Educação e Realidade, 16(2), 85-93, 1990.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011/8774>>. Acesso em: 03 dez. 2019
- FREIRE, Paulo. Justificativa da pedagogia do oprimido. In: *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 31-64.
- GOMES, Carlos Magno Santos. Marcas da violência contra a mulher na literatura. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 01-11, 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3981/15576>>. Acesso em: 06 nov. 2019.
- LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade In: LOURO, Guacira Lopes (Org.).

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

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

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

NOGUEIRA, Christina Gladys de Mingareli; MIRANDA, Marcelo Henrique Gonçalves de. A (re)produção das masculinidades hegemônicas: homens, famílias populares e violações dos direitos humanos. *Revista Interterritórios*, Caruaru, v. 3, n. 5, 120-140, 2017.

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

PEREIRA, Cilene Margarete. *Jogos e Cenas do Casamento*: estudo das personagens e do narrador machadianos em Contos Fluminenses e Histórias da meia noite. Curitiba: Appris; Prismas, 2011.

PEREIRA, Cilene Margarete. Uma poética da violência: considerações sobre a narrativa de Wander Pirolí. *Três Corações*, Revista Recorte, v. 15, n. 1, p. 1-18, 2020.

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

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.

REIS, Thaís Lopes; PEREIRA, Cilene Margarete. Família e violência em Eles estão aí fora, de Wander Pirolí. *Revista Língua & Literatura*, Frederico Westphalen, v. 17, n. 28, p. 163-179, 2015. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/1625/1866>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

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

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

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

RECEBIDO EM 29/04/2020 E ACEITO EM 16/10/2020

