

## A VIOLÊNCIA SOBRE OS INVISÍVEIS NA NARRATIVA DE WANDER PIROLI: UMA LEITURA DE “A PORTA É A SERVENTIA DA PEIXEIRA”

*VIOLENCE ON THE  
INVISIBLES IN WANDER  
PIROLI'S NARRATIVE: A  
READING OF “A PORTA É A  
SERVENTIA DA PEIXEIRA”*

**Thainara Cazelato Couto**<sup>1</sup>  
(UNINCOR)

**Cilene Margarete Pereira**<sup>2</sup>  
(UNINCOR)

<sup>1</sup> Mestranda em Letras, Mestrado em Letras, Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Três Corações, Minas Gerais, Brasil. E-mail: thaicazelato@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP), Docente dos Programas de Mestrado em Letras e Profissional em Gestão, Planejamento e Ensino, Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Três Corações, Minas Gerais, Brasil. E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br

**RESUMO:** O livro *É proibido comer a grama*, do escritor mineiro Wander Prioli, publicado em 2006, ano de sua morte, é composto por 18 narrativas, nas quais se destaca o temário da violência. Essa violência se apresenta, na obra do escritor, a partir do espaço urbano, tendo como cenário principal a capital mineira, sobretudo seu centro nevrálgico e arredores boêmios, entre os anos 1960 e 1980. As personagens que aparecem nos contos de Prioli são seres invisibilizados socialmente (violentos e violentados), que são colocados, pelo autor, num processo de visibilidade e de empatia com o leitor. Para discutirmos o processo de invisibilidade social na obra de Prioli, escolhemos o conto que encerra o livro *É proibido comer a grama*, “A porta é serventia da peixeira”, no qual temos o “confronto” entre um fotógrafo, experiente no registro da miséria humana, e um migrante desempregado, em luta pela sobrevivência de sua família.

**PALAVRAS-CHAVE:** Wander Prioli. Narrativa. Violências. Invisibilidade.

**ABSTRACT:** The book *É proibido comer a grama*, from Minas Gerais writer Wander Prioli, published in 2006, the year of his death, is composed by 18 narratives, which highlights the theme of violence. This violence is presented, in the writer’s work, from the urban space, having as main scenery the Minas Gerais capital, especially its neuralgic center and bohemian surroundings, between the 1960s and 1980s. The characters that appear in Prioli’s tales are socially invisible beings (violent and violated), which are placed by the author in a process of visibility and empathy with the reader. In order to discuss the process of social invisibility in Prioli’s work, we chose the tale that ends the book *É proibido comer a grama*, “A porta é serventia da peixeira”, in which we have the “confrontation” between a photographer, experienced in the record of human misery and an unemployed migrant fighting for the survival of his family.

**KEYWORDS:** Wander Prioli. Narrative. Violence. Invisibility.

## Introdução

A coletânea de contos *É proibido comer a grama*, do escritor mineiro Wander Pirolí, foi publicada postumamente em 2006, ano de sua morte. O livro é composto por 18 narrativas, nas quais se destaca o temário da violência, que se apresenta, na obra, a partir do espaço urbano, tendo como cenário principal a capital mineira, sobretudo seu centro nevrálgico e arredores boêmios, entre os anos 1960 e 1980.<sup>3</sup> As personagens que aparecem nos contos de Pirolí são seres invisibilizados socialmente (violentos e violentados), que são colocados, pelo autor, num processo de visibilidade e de empatia com o leitor.

No conto “A porta é a serventia da peixeira”, objeto de reflexão deste artigo, um desempregado é fotografado por um repórter-fotográfico vendendo uma porta, parte de sua casa, comprada no BNH e ainda não quitada. A venda do objeto é feita para que ele possa sustentar sua família. Antes disso, a personagem revela ter vendido outros objetos. A partir do conto, propomos uma reflexão sobre o processo de invisibilidade social a que estão sujeitas pessoas como o migrante desempregado do conto, sobretudo por meio de um discurso letrado que confirma as relações de desigualdade entre ele e o fotógrafo que registra sua miséria.

## Fotografar a miséria alheia?

O conto “A porta é a serventia da peixeira”, que encerra o livro *É proibido comer a grama*, narra a história de um fotógrafo que observa um homem simples vendendo uma porta. No conto, Vargas, o fotógrafo, vê primeiro a porta:

Vargas viu primeiro a porta. Depois o homem. O homem segurava a porta. Havia uma inscrição na porta, feita a giz, e com mão de quem não

está habituado a escrever. Vargas leu: “Vendo. Dez cruzeiros”, e reparou no homem. Uma cabeça chata, nordestina. (PIROLI, 2006, p. 125).

No trecho, o homem invisível se torna mesmo visível a partir do estranhamento de Vargas ao ver uma porta na rua. Sua visibilidade só se torna possível por meio do objeto porta. É ela que, primeiramente, recebe a atenção do fotógrafo, que, antes de enxergar o homem, vê o anúncio escrito na porta: “Vendo. Dez cruzeiros”.

A visão que Vargas tem do homem, após dar conta de sua existência, é fragmentada, pois ele projeta sua cabeça e não seu corpo inteiro, reduzindo-o a “uma cabeça chata, nordestina” (PIROLI, 2006, p. 125). A visão de Vargas, anunciada no primeiro parágrafo do conto, exemplifica o próprio processo de invisibilidade social a que são submetidos os marginalizados,<sup>4</sup> da mesma forma que trabalha com a composição de estereótipos relativos a regiões brasileiras. Fernando Costa define o fenômeno da invisibilidade pública e social como desaparecimento intersubjetivo de um homem no meio de outros homens”, expressa na “humilhação social” e na “reificação” (COSTA, 2004, p. 64). “Para ele, a “humilhação social” é um “fenômeno histórico” porque “construído e reconstruído” ao longo do tempo e que atinge em cheio o “cotidiano de indivíduos das classes pobres” (COSTA, 2004, p. 64). Ao mesmo tempo, dá-se o processo de reificação do ser, na medida em que a porta é o objeto que presentifica a personagem:

A reificação configura-se como processo pelo qual, nas sociedades industriais, o valor (do que quer se seja: pessoas, relações inter-humanas, objetos, instituições) vem apresentar-se [...] como valor sobretudo econômico [...] tudo passa a contar, primariamente, como mercadoria. (COSTA, 2004, p. 64, *italico do autor*).

Se a humilhação social vem da condição de não existir do ponto de vista humano (o sujeito passa a não ser visto pelo outro),

a reificação o apresenta como coisa, que pode ser descartada, negada, objetificada. Esses dois aspectos (humilhação social e reificação) são expostos no conto de Piroli por meio da caracterização da personagem migrante, que não tem importância social, sendo invisibilizado pelas pessoas e pelo fotógrafo.

No trecho do conto citado acima, a condição de exclusão intelectual do sujeito invisibilizado é observada no fato de que o anúncio é feito por mãos “de quem não está habituado a escrever” (PIROLI, 2006, p. 125), mas apenas a trabalhar. Isso expõe, de acordo com Ginzburg, “um contraste entre o domínio intelectual e a vivência da miséria.” (GINZBURG, 2010, p. 111). De um lado temos Vargas, o fotógrafo, parte de um mundo letrado e integrado ao sistema trabalhista; do outro, o “cabeça-chata”, migrante, desempregado, iletrado, pobre e invisibilizado. É a partir da visão do primeiro, de suas lentes, que tomamos conhecimento do segundo.

A cena inicial do conto é observada por Vargas a uma certa distância, que se materializa, na narrativa, no uso que o narrador faz de expressões como “cabeça chata, nordestina”, referindo-se à consciência do fotógrafo:

Vargas desceu do carro com a **máquina engatilhada**. O homem percebeu e escondeu-se atrás da porta. A **foto foi executada assim mesmo**, e Vargas sentiu que **conseguiu um excelente flagrante**. Dava para ver a inscrição e as mãos de um homem escondido atrás da porta. (PIROLI, 2006, p. 125, grifos nossos).

O contato inicial entre fotógrafo e personagem é feito como uma espécie de abordagem policial, referida pelo uso das expressões “máquina engatilhada”, “foto executada” e “excelente flagrante”. Essa abordagem constrange o sujeito que se esconde “atrás da porta” (PIROLI, 2006, p. 125). Mesmo escondido, a foto é tirada sem permissão, colocando o homem em uma situação de submissão ao registo fotográfico/desejo de outro, distante de seu mundo. Há,

aqui, uma relação que se apresenta assimétrica e que reproduz as condições de dominação social.

Após o “flagrante excelente”,

Vargas pôs ordem na casa e entrou direto:

– Que bobagem, meu irmão. Está tudo bem, e esta porta, como é que é que você está vendendo por dez mangos, é isso, é?

O cabeça-chata não respondeu. Ficou na expectativa, as duas mãos segurando a porta. (PIROLI, 2006, p. 125).

Colocar “ordem na casa” sugere também uma relação de autoridade, na qual aquele que detém o poder do registro (sem permissão) “entra direto”, irrompe porta adentro, invade a privacidade, os negócios e a vida do outro. No trecho, vemos que após a abordagem ríspida, Vargas tenta se aproximar do homem, chamando-o de “meu irmão”, usando um vocabulário próprio da linguagem popular, como, por exemplo, a palavra “mangos” para se referir à moeda corrente na época. No entanto, ao tentar se igualar, aproximar-se do outro, ele reforça ainda mais a relação de desigualdade antes estabelecida.

Para Marilena Chauí, “quando a desigualdade é muito marcada, a relação social assume a forma nua da opressão física e/ou psíquica”. (CHAUI, 2000, 93). Nesse sentido, a abordagem autoritária e a foto tirada sem permissão configuram “práticas que ocultam a determinação histórica ou material da exploração, da discriminação e da dominação” (CHAUI, 2000, p. 94), que naturalizam as relações de desigualdade. Ao utilizar as expressões “meu irmão” e “mangos” como recurso para se aproximar, o fotógrafo submete o “cabeça-chata” ao seu domínio, estabelecendo uma relação assimétrica entre quem detém o poder (a “máquina engatilhada”), dado inclusive pela linguagem, devido ao fato de saber adaptá-la, e quem é submetido a ele. Trata-se, nesse caso, de uma violência cultural, entendida como “*legitimadora* ou *justificadora* de uma violência”, seja ela física,



psicológica, etc., e que está “embutida na própria linguagem.” (CONTI, 2016, s/p, grifo do autor). Desse modo, a assimetria entre as personagens se dá ao nível da linguagem que “legitima” a postura de Vargas em relação à outra personagem.

Só após obter a resposta do “cabeça-chata” (a palavra “chata” que antes era um adjetivo para se referir a uma característica da personagem, agora é um substantivo usado no lugar do nome, classificando-a de forma pejorativa e preconceituosa), o fotógrafo percebe seu “erro de abordagem”:

Com seu faro de vinte anos de miséria humana, Vargas percebeu que havia cometido um erro de abordagem. E, ao mesmo tempo, veio a dúvida: e se a porta tivesse sido roubada? Era uma outra história, mas ainda aproveitável. O pior, ele pensou em seguida, é se a porta não passa de uma porta de outra pessoa, de uma casa demolida. (PIROLI, 2006, p. 125).

No trecho citado, dois aspectos são importantes para configuração da cena e do embate entre as personagens construídas por Pirolí: (1) a profissão de Vargas e sua relação com a “miséria humana”; (2) a qualificação “cabeça-chata” como um ser invisibilizado, que vive a “miséria humana”, apenas fotografada/representada por Vargas. Observamos que, apesar de Vargas lidar com a “miséria humana” há vinte anos, isso não impede que ele cometa um “erro de abordagem” e um ato autoritário em relação ao homem da porta. Isso pode indicar que o fotógrafo é apenas um espetacularizador da “miséria humana”, levada aos jornais com tintas de sensacionalismo e dramaticidade, convertendo a violência ao outro como um objeto a ser negociado/vendido. Para Maria Rita Kehl, toda “imagem tem um poder comunicativo”, e quanto maior for a sua capacidade de representar a realidade, quanto mais verossímil for a imagem, “maior este poder” (KEHL, 2015, p. 86):

[...] em todas as sociedades, o poder se vale do espetáculo para se consolidar nos corações dos súditos. O espetáculo é muito mais eficiente, para estabilizar o poder, do que as armas. Ele é capaz de dotar o poder de visibilidade, torná-lo convincente, consistente, necessário. Dos cézares romanos aos monarcas absolutistas, de Hitler a Stalin, de Bush a Lula, o poder sempre dependeu de uma boa dose de espetacularização, de uma grande produção imaginária para se estabilizar [...] (KEHL, 2015, p. 88).

Assim, a imagem expressa um “sentimento de impotência, de inutilidade dos homens diante da realidade que se apresenta como totalitária pela força da imagem” (KEHL, 2015, p. 87), caracterizando assim uma violência que se concretiza na desigualdade de poder. No conto, isso aparece na atitude de Vargas ao “engatilhar a máquina” e colocar o “cabeça-chata” em posição de impotência diante da espetacularização de sua miséria.

Essa perspectiva de valorização da foto e da notícia que ela anuncia é acionada pelo próprio fotógrafo em relação à origem da porta:

– Olha aqui, meu irmão – propôs Vargas –, me responde só uma coisa. Se você tirou essa porta de sua casa e veio vender ela na rua, eu te dou logo as dez pratas. E você ainda pode ficar com a porta. Tirou ou não tirou?” (PIROLI, 2006, p. 125).

Independente da resposta da personagem, o que importa, para o fotógrafo, nesse momento, é legendar a foto tirada. Para conseguir isso, mais uma vez, ele lança mão de uma linguagem mais popular, escolhendo as palavras com cuidado para não acusar o vendedor de ladrão, explicitamente. Vargas ainda oferece dinheiro pela porta em troca da informação. Sua postura pode refletir dois aspectos: a de um profissional do jornalismo, acostumado a negociações com informantes, ou a de assistencialismo ou tutela, na medida em





que a compra da porta financia a miséria alheia, que estampará o jornal diário. No segundo caso, ressalta-se uma situação de desigualdade entre as personagens.

Essa relação desigual acontece em todo o conto, materializada na expressão verbal do fotógrafo, que utiliza, sobretudo, verbos com sentido imperativo: “– **Toma** aqui o dinheiro. Agora você **encosta** a porta na parede. **Encosta** ela aí e vamos bater um papo.” (PIROLI, 2006, p. 125, grifos nossos). Novamente, a abordagem de Vargas é feita como expressão de sua autoridade em face do outro, a quem não é dado o direito de vender a porta e cair fora. Ele precisa se explicar quanto à origem da porta, o porquê de sua venda, o porquê de sua miséria. A expressão “encosta ela aí” faz alusão a uma situação de revista policial, na qual se busca identificar um objeto ou algo ilícito, a fim de incriminação do sujeito.

Essa relação de autoridade se dá em face de um homem pobre, iletrado, migrante, que detém um lugar social desprestigiado relativo ao fotógrafo, homem certamente estudado, de classe média, empregado. Vargas ocupa, no conto, um lugar que podemos remeter ao intelectual, que mesmo fazendo parte do mundo letrado, dotado de conhecimento e capacidade de reflexão, pode não possuir uma ética relativa à existência do outro. Nesse sentido, Ginzburg afirma que “o campo intelectual é [...] um tenso campo de contradições. Nele podem ser encontradas vozes solidárias aos direitos humanos [...], vozes apáticas, indiferentes”, assim como aquelas “interessadas em utilizar recursos de inteligência para preservar, defender e reforçar a exclusão.” (GINZBURG, 2010, p. 115). A afirmativa de Ginzburg pode explicar a postura do fotógrafo de aproveitar a situação do “cabeça-chata” para vantagem própria num primeiro momento. No decorrer do conto, Vargas transita entre a solidariedade e a preservação da exclusão do homem da porta.

Ao inquérito jornalístico-policial, o homem da porta responde com frases curtas, materializadas pelo narrador por meio de um discurso indireto:

Era de sua casa, sim. Do quarto dos meninos. Tirou ela para vender. Trabalhava em fundição. Um montão de gente dispensada. Está sem serviço há seis meses. Muito difícil. Cansou de bater perna na cidade. O único biscate que conseguiu durante esse tempo foi capinar lote. Mora no Conjunto Riacho. É BNH. Prestação em atraso? Tem cinco meses. (PIROLI, 2006, p. 126).

O trecho revela a condição social do migrante nordestino, que desempregado na cidade, tem de vender partes da casa para manter a família. O trabalho assalariado não existe, os biscates acabaram e as necessidades dos filhos e da mulher continuam sem cessar. Segundo Regina Dalcastagnè, o processo de urbanização do país aconteceu de forma muito rápida – “o censo de 1960 registrava 45% de brasileiros vivendo em cidades, número que chegaria a 56% em 1970 e a 81% em 2000” –, e a “migração para as grandes cidades” pôs em relevo “as dificuldades de adaptação [dessas pessoas], a perda dos referenciais e os problemas novos que foram surgindo com a desterritorialização”, acompanhados e representados pela literatura (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 12).

A personagem sem nome ressoa, assim, a massa de desempregados e subempregados anônimos que desfilam pela obra de Piroli, a quem não resta sequer uma porta para vender. O tempo da fartura do emprego assalariado possibilitou ao homem da porta a melhora de vida, simbolizada pela compra da casa no “Conjunto Riacho” pelo “BNH”,<sup>5</sup> mas que, agora, está em atraso: “Tem cinco meses”. O trabalho qualificado da Fundição é trocado por subempregos, tal como “capinar lote”. De acordo com Fernando da Costa, em todas essas funções mecânicas e braçais, podemos “reconhecer ingredientes psicológicos e sociais profunda e fortemente marcados pela degradação e pelo servilismo. São atividades cronicamente reservadas a uma classe de homens proletarizados; homens que se tornam historicamente condenados ao rebaixamento social e político”. (COSTA, 2008, p. 2).

Outro ponto a ser pensado sobre o trecho citado é a estrutura e disposição das frases. Apesar de ser um discurso indireto, no qual a fala da personagem é dita pelo narrador, é possível perceber que as frases não estão conectadas por conjunções ou preposições. Elas representam um pensamento fragmentado, indicando a dificuldade do “cabeça-chata” em elaborar verbalmente sua expressão. Isso demonstra que seu processo de letramento foi prejudicado, interrompido ou não iniciado, já atestado pelo cartaz anexado à porta.

Posteriormente, a narrativa passa a usar o discurso direto, projetando a voz da personagem subalternizada. A mudança de discurso evidencia algo não percebido no discurso indireto: a dificuldade da personagem em seguir a norma padrão da língua, confirmando a impressão de Vargas de que suas mãos não estão habituadas a escrever.

– A primeira coisa que eu vendi – continuou o cabeça-chata, mais à vontade – foi os galos de briga. É o que mais gosto. Desde menino. Vendi a criação toda, um a um, até os pintos e as galinha, tudo. Depois vendi a televisão. Uma mixaria. Pegava o dinheiro e comprava as coisa de comer. Tenho mulher e cinco filho. Tudo miudeza. O mais taludo tem sete anos e asma. (PIROLI, 2006, p. 126).

Apesar do uso das frases curtas sem conectivos para a construção do texto, chama a atenção expressões como “foi os galos de briga”, “até os pintos e as galinha”, “comprava as coisa de comer” e “tenho mulher e cinco filho” que indicam a dificuldade da personagem em manter a concordância verbal padrão da língua, optando por formas oralizadas e menos prestigiadas. No entanto, a fala do “cabeça-chata” é resignada, ele abdica do que mais gosta, os galos de briga, para suprir as necessidades da família e manter o seu papel de homem provedor. De acordo com Saffioti, essa atribuição reservada ao homem da casa acarreta um sobrepeso que é difícil carregar:

O *macho* é considerado o *provedor das necessidades da família*. [...] quer seja o único provedor das necessidades familiares, quer seja o principal deles, não lhe é permitido fracassar. A ideologia dominante impõe ao homem a necessidade de ter êxito econômico, independentemente do número de empregos oferecidos pela economia nacional [...] Como, então, exigir de todos os homens que tenham sucesso no campo econômico? Como impor-lhes a necessidade de ganharem seu próprio sustento e o de toda a sua família? Como responsabilizá-los pelo seu “fracasso”? Sem dúvida, e demasiadamente 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? (SAFFIOTTI, 1987, p. 24-25, itálicos da autora).

Primeiro, a personagem, a fim manter o sustento da família e assumir os estereótipos relativos ao papel masculino, tira aquilo que é considerado de valor e ao mesmo tempo de luxo (os galos de briga) para depois vender a televisão, objeto de lazer de famílias menos abastadas. Os bens vendidos, luxuriosos para a condição de desempregado, se convertem em “dinheiro” e “coisa de comer”. Os pintos e as galinhas se tornam mercadoria de troca por bens considerados de primeira necessidade. A descrição é toda voltada para a subtração: “o cabeça-chata vendeu a geladeira. – Só tinha água dentro. Vendi o despertador. Minha cama e as dos menino. Os colchão estão no chão. É a mesma coisa, a gente dorme do mesmo jeito.” (PIROLI, 2006, p. 126). Não tendo mais o que vender de supérfluo, o homem da porta passa a se desfazer de bens necessários, que se tornam também acessórios:

- Aí então chegou a vez da porta?
- Não, senhor. Ainda tinha o fogão a gás e o botijão. O dinheiro deu para mais duas semanas.
- E como é que vocês faziam comida?
- Eu fiz um fogão de pedra debaixo da cobertura. Primeiro nós queimou as gaiolas dos galos. Agora a mulher e o menino mais velho cata graveto nos mato. E tem dia que eu levo um bocado de tábua, resto de construção. (PIROLI, 2006, p. 126).

Tendo já se desfeito de bens necessários para a manutenção da casa e da família, a personagem se desfaz também do fogão e do botijão de gás, levando o preparo das refeições a modos rudimentares. Neste trecho, fica evidente que o que mais importava para o “cabeça-chata” era o tempo conquistado com a venda dos objetos e dos móveis. Com o dinheiro, ele e a família ganham mais tempo de sobrevivência e subsistência.

Outro ponto que merece ser destacado é a forma como o nordestino se refere a Vargas usando o substantivo “senhor”, que remete às noções de autoridade, proprietário, chefia, dominação, etc. Ao nomeá-lo assim, a personagem reforça a relação de desigualdade estabelecida pelo fotógrafo, apesar deste chamá-lo de “meu irmão”. Desse modo, as duas personagens reconhecem em Vargas essas características, mas a partir de lugares sociais diferentes: o “cabeça-chata” vê o fotógrafo como superior a ele, como uma pessoa provida de poder e autoridade, e Vargas vê o nordestino como alguém inferior do ponto de vista social e do letramento.

Após a venda do fogão e do botijão, o “cabeça-chata” enumera outros itens vendidos:

- Depois eu vendi minha aliança e vendi também a aliança da mulher. Até que chegou a vez da porta. Tem dois dias que estou vendendo ela. Eu tava pedindo vinte. Tá difícil. Baixei direto pra dez. O senhor comprou a porta. Tudo bem.
- Você acha que está tudo bem?
- É jeito de falar. Eu tenho mais duas porta pra vender. Fora as duas de fora. Vou vender elas também. (PIROLI, 2006, p. 126-127).

Antes de vender a porta, objeto a partir do qual o conto se desenrola, a personagem vende as alianças dele e da esposa. Aquilo que tem mais valor financeiro, e que poderia, facilmente, ser vendido primeiro a um preço justo, também tem maior valor afetivo. As alianças representam a união do casal e da família. A troca de alianças no matrimônio sela o acordo conjugal/social estabelecido

culturalmente no casamento, no qual o casal concorda em se manter juntos diante as dificuldades. A venda das alianças simboliza, nesse caso, o desmembramento familiar próprio, evidenciando a entrada de todos na multidão de desalentados e despossuídos.

Desesperado em conseguir o dinheiro que garantiria a sobrevivência de sua família, o “cabeça-chata” decide abaixar o preço da porta: “– Até que chegou a vez da porta. Tem dois dias que estou vendendo ela. Eu tava pedindo vinte. Tá difícil. baixeí direto pra dez. O senhor comprou a porta. Tudo bem.” (PIROLI, 2006, p.126-127). Nessa passagem é possível perceber duas questões: a primeira diz respeito à atitude de Vargas em aceitar o menor valor pela porta, mesmo depois de saber toda a história do homem por trás dela. Nesse caso, a postura do fotógrafo só reforça a condição de pobreza do “cabeça-chata”. A segunda questão se refere ao fato de o nordestino aceitar a compra da porta pelo fotógrafo dizendo que está “tudo bem”. Ao dizer isso, o “cabeça-chata” aceita o lugar em que se encontra, atrás da porta, não há nenhuma reivindicação de mudança, nenhuma indignação ou raiva, nenhum sentimento de injustiça. Vargas ainda o questiona, provocando sua reflexão, mas o nordestino não entende, responde que “é jeito de falar”, numa tentativa de se redimir, se desculpar, como se tivesse cometido um erro de linguagem, e continua dizendo que ainda tinha mais portas para vender. Em outras palavras, tudo continuaria bem enquanto tiver coisas para vender.

Essa dificuldade da personagem em compreender os próprios direitos (como o direito à moradia e à alimentação, por exemplo) aponta para a dificuldade em conseguir formulá-los e expressá-los. De acordo com Jaime Ginzburg, esse processo de anulação do sujeito decorre de sua própria condição iletrada, visto não ser “possível aos excluídos do letramento uma consciência plena de sua própria situação de excluídos sociais”, não há “o exercício da fala de reivindicação de condições íntegras de existência” (GINZBURG, 2010, p. 111), exercício este só alcançado através da reflexão crítica

da própria realidade vivida. Para Ginzburg, a falta de recursos para uma reivindicação dos “excluídos do letramento” é uma manipulação da sociedade. Isso porque o “distanciamento com relação aos recursos linguísticos necessários para firmar transformações sociais é um fato decisivo na sociedade brasileira” (GINZBURG, 2010, p. 111):

A criação e circulação de palavras está associada a necessidades e interesses sociais. Em casos em que os interesses se direcionam à exclusão social, criar condições para que não se desenvolva uma linguagem propícia à resistência pode ser oportuno e conveniente para o controle conservador das relações sociais. (GINZBURG, 2010, p. 108).

Nesse caso, a linguagem funciona como mecanismo de exclusão social, como vemos no conto de Piroli, que violenta e alija a personagem que não domina os códigos necessários para o exercício de direitos e de sua cidadania.

Se alguns itens são colocados à venda para subsistir a família; outros não estão dispostos a negociação mercantil, tais como “as panela e os pano”, assim como a peixeira:

- Fica as panela e os pano. Isso eu não vendo. E não vendo também a minha peixeira.
- Por que você não vende a peixeira?
- Vou precisar dela.
- Pra quê?
- Não quero nem pensar nisso não. Mas eu tenho a certeza de que vou precisar dela. (PIROLI, 2006, p. 127).

A frase de encerramento do conto, dita pela voz direta da personagem desempregada, responde à pergunta feita por Saffioti: “Quantos homens não perdem o desejo de viver em face da impossibilidade de cumprir o destino que a sociedade lhes reserva?”

(SAFFIOTI, 1987, p. 25). Ao dizer que não se desfaz da peixeira, pois pode precisar dela, a personagem pode sugerir a ação premeditada de matar a si e/ou a sua família, pondo fim ao seu sofrimento por não conseguir desempenhar o papel que a sociedade lhe reserva: o de manutenção da família. Ao mesmo tempo, é possível pensar que a alusão à peixeira pode apontar a violência “como uma estratégia de sobrevivência num contexto onde as desigualdades sociais são gritantes” (OLIVEN, 1983, p. 23).

Se num primeiro momento a violência que se apresenta no conto teria como agente a personagem migrante, configurando assim uma violência direta/física, aquela que aponta atores sociais (violento e violentado) por meio de uma intenção (ainda que sugestionada ao leitor); num segundo momento, é compreensível que a projeção desses atos violentos sejam respostas a uma violência maior, presente na espoliação do Estado, no desemprego, na fome, entre outras condições básicas de sobrevivência e que são violações dos Direitos Humanos. Nesse contexto, a personagem marginalizada é aquela que está às margens das relações formais de trabalho, ocupando subempregos com baixa remuneração ou fazendo parte da massa de alentados, que, inserido dentro de uma sociedade capitalista, não tem acesso ao capital financeiro e intelectual.

## **Considerações finais**

O conto aqui analisado, protagonizado por um ser desvalido (desempregado), pontua a experiência violenta da invisibilidade pública, alicerçada no que se pode chamar de violência estrutural, aquela que se dá por meio de um “processo onde o sujeito que pratica a ação ou não existe, ou não é claro ou não é relevante para o processo em questão”, aponta Conti (2016, s/p.). Em outras palavras, “não há o sujeito visível da violência, não se constata o ato violento de imediato e direto, pode-se apenas supor uma violência mascarada ou invisível”, que está presente “no próprio





interstício do social, no plano das relações sociais, interpessoais e intersíquicas estabelecidas.” (AMORETTI, 1982, p. 42). Ou seja, os invisíveis seriam invisibilizados por uma violência também invisível, que ocorre de maneira indireta. Esse tipo de violência “é embutida na estrutura e aparece como desigualdade de poder e consequentemente como chances desiguais de vida” (GALTUNG apud CONTI, 2016, s/p.).

Essa violência estrutura/invisível se torna direta, em alguns momentos, e cultural, em outros, na medida em que reforça estereótipos relacionados à pobreza, como vemos na configuração do “cabeça-chata” por meio da visão do fotógrafo Vargas.

Pirolí expõe, em sua narrativa, os mecanismos de opressão e exclusão sociais presentes na sociedade de classes. A situação vivida pela personagem migrante pode ser entendida a partir do fenômeno da “invisibilidade pública”, resultante de “um processo histórico de longa duração”, que “rebaixa a percepção de outrem, especialmente a percepção de alguém vinculado à forma baixa do trabalho assalariado, o trabalho desqualificado, alienado e alienante.” (COSTA, 2008, p. 6).

## Referências

AMORETTI, Rogério. “Bases para leitura da violência”. In: AMORETTI, Rogério (Org.). *Psicanálise e violência: metapsicologia, clínica, cultura*. Petrópolis: Vozes, 1992, cap. 4. p. 36-46.

CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CONTI, Thomas. “Os conceitos de violência direta, estrutural e cultural”. 2016. Disponível em: <<http://thomasvconti.com.br/2016/os-conceitos-de-violencia-direta-estrutural-e-cultural/>>. Acesso em: 17 jan.2019.

COSTA, Fernando Braga da. *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Globo, 2004.

COSTA, Fernando Braga da. Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis. Um estudo de psicologia social a partir de observação participante e entrevistas. 2008. 403f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-09012009-154159/en.php>>. Acesso em: 21 jan. 2019.

GINZBURG, Jaime. “Literatura e Direitos Humanos: notas sobre um campo de debates; A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa”. In: *Crítica em tempos de violência*. 2010. Disponível em: [https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/tese-de-livre-docencia-jaime-ginzburg-a\\_copy.pdf](https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/tese-de-livre-docencia-jaime-ginzburg-a_copy.pdf). Acesso em 14 mar. 2019.

KEHL, Maria Rita. “Imagens da violência e violência das imagens”. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.1, n. 26, 2015, p. 86-96. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/20101/14399>>. Acesso em: 13 abr. 2019.

OLIVEN, Ruben George. “As vítimas de violência no Brasil”. In: OLIVEN, Ruben George (Org.). *Violência e cultura no Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 20-25.

PIROLI, Wander. *É proibido comer a grama*. Belo Horizonte: Leitura, 2006.

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

## Notas

<sup>3</sup> Apenas a narrativa “A morte do Coronel Rosendo” remete ao ambiente rural.

<sup>4</sup> O termo “marginalizado” ou “marginalizada” parece-nos mais adequado ao explicitar que as relações de marginalização são construídas historicamente, visto que ninguém escolhe ser “marginal”.

<sup>5</sup> Essa informação contextualiza historicamente a história, visto que o Banco Nacional de Habitação funcionou entre os anos de 1964 e 1986. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/banco-nacional-da-habitacao-bnh>. Acesso em 10 de set. 2019.

Recebido em 15/09/2019

Aceito em 30/10/2019

