

Assassinato, preconceito social e rememoração em “Terça-feira gorda”, de Caio Fernando Abreu.

André Luiz Gomes de Jesus¹ (IBILCE-UNESP)

Resumo:

A presente comunicação objetiva abordar a representação da morte na obra de Caio Fernando Abreu, por meio da análise do conto “Terça-feira gorda”, inserido no livro Morangos mofados (1982). No conto, a morte, tematizada em uma de suas formas violentas – o assassinato – torna-se elemento de denúncia do preconceito, bem como instrumento de uma crítica às estruturas sociais, políticas e culturais predominantes no Brasil. Para isso, Abreu cria um narrador personagem (homodiegético), que, por meio da memória, conta uma história em que desejo, homoerotismo, preconceito social e violência se articulam de modo a flagrar um aspecto crítico da sociedade brasileira contemporânea. Os conceitos benjaminianos de memória e de experiência são, nesse caso, importantes para a compreensão do papel do narrador na organização das lembranças relatadas. A representação da morte ganha, no conto, uma dimensão simultaneamente poética e política.

Palavras-chave: experiência, memória, morte, representação, violência.

Introdução

As representações da morte e do morrer estão presentes na obra de Caio Fernando Abreu desde a sua estréia como escritor. Em seu primeiro romance, *Limite branco* (1971), o tema da morte já aparece como elemento desencadeador dos conflitos e questionamentos do jovem personagem principal, Maurício. Posteriormente, a morte e o morrer ganham relevância na produção literária de Abreu, especialmente durante a ditadura militar e a emergência da AIDS, tornando-se dados importantes para a leitura da obra do escritor por dizerem respeito aos conflitos e às crises identitárias de suas personagens. As representações da morte e do morrer se tornam ainda, em alguns textos de Abreu, um fato mais amplo e coletivo, ganhando uma dimensão política e tornando-os, desse modo, elementos de crítica social.

Na presente comunicação privilegiou-se a perspectiva política e social de representação da morte na obra do autor gaúcho, especialmente na articulação desse tema com os motivos da violência, da memória e da experiência na sociedade brasileira contemporânea. Para isso, utilizamos, principalmente, os conceitos benjaminianos de memória, de experiência e, em certa medida, de barbárie. Nossa hipótese, desse modo, baseia-se na idéia da construção, pelo narrador, de um testemunho que em última instância se presta a comunicar a dor da vivência traumática e a comoção do leitor/ouvinte diante de tal vivência, sendo, por essa razão, os conceitos benjaminianos acima citados importantes para a análise do conto.

Abordamos no trabalho, de maneira sucinta, algumas peculiaridades da narrativa da década de 1960 a 1990, período no qual Abreu escreveu sua obra. Para isso, utilizamos alguns conceitos presentes em Antônio Cândido (2000), enfatizando, sobretudo, os conceitos de impacto e choque¹ que o crítico utilizou para caracterizar a narrativa desse período, tangenciando algumas proposições feitas por Flora Sussekind (1985) e Tânia Pellegrini (1996)

¹ É importante frisar que consideramos narrativas impactantes uma parte da produção literária contemporânea, privilegiando, aquelas obras que buscam representar/apresentar as vivências traumáticas e violentas. Caio Fernando Abreu, Rubem Fonseca e Renato Tapajós são alguns exemplos de autores brasileiros que tiveram um posicionamento político na representação da violência em suas obras. Essa maneira de trabalhar os temas da violência, do autoritarismo e do preconceito faz com que haja a assunção de uma forma literária focada em um narrador que testemunha a violência e a narra como forma de reconstrução da memória. Basta pensarmos em livros mais recentes tais como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Capão pecado*, de Ferrez que narram o cotidiano de regiões periféricas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Analizamos, ainda, o choque e o impacto como elementos importantes para leitura de parte da narrativa contemporânea, especialmente na obra de Caio Fernando Abreu, objeto do nosso trabalho. Procuramos esclarecer alguns conceitos defendidos: as noções benjaminianas de experiência e memória que serão fundamentais para a leitura do conto escolhido. Além disso, falamos, também, da proposta de Walter Benjamin (1986) de uma narrativa que deveria procurar, por meio do choque e da barbárie, criar algo novo e reivindicar o seu lugar como portadora de uma vivência comunicada que se transformaria em experiência coletiva. E, por fim, analisamos, partindo dos conceitos expostos, o conto “Terça feira gorda”, inserido no livro *Morangos mofados*.

1 Narrativa da barbárie e do impacto.

Há muitas formas de se compreender a narrativa brasileira contemporânea. Para alguns estudiosos, entre eles Flora Sussekind (1985), o período de afirmação da literatura brasileira contemporânea caracterizou-se pela assunção de formas narrativas em que os procedimentos literários teriam sido deixados de lado, surgindo, daí, uma literatura para-jornalística focada no “eu” do narrador personagem e considerada, por essa razão, vazia de efeito literário no sentido canônico do texto, já que por meio de uma espécie de relato jornalístico que se propunha realista, os narradores dessas histórias contavam suas vivências no período da ditadura militar. Esse tipo de forma literária é duramente criticado por Sussekind que chama esse período de Vazio Cultural. Outros estudiosos, tais como Tânia Pellegrini (1996), defendem a idéia de que não se pode caracterizar como vazio um período que teve tantas publicações, ainda que elas estejam distantes de uma forma canônica de literatura. Pellegrini, portanto, defende uma posição diametralmente oposta a Sussekind ao afirmar que os recursos denominados vazios seriam na realidade inovações estéticas, trazidas pelos escritores da década de 60 e 70, responsáveis por um novo capítulo da literatura brasileira dos períodos posteriores. Além disso, Pellegrini ainda afirma que qualquer trabalho com a linguagem não deixaria de ter implicações estéticas e políticas, sendo, por isso, impossível afirmar a existência de um período de vazio cultural.

Porém, embora os estudos de Sussekind e Pellegrini sobre a narrativa brasileira tenham surgido em meados da década de 1980 e 1990, foi Antônio Cândido um dos primeiros estudiosos a pensar esse tema em uma palestra proferida no final dos anos 70 nos EUA e transformada mais tarde em um capítulo de um livro de ensaios. Nesse ensaio, Cândido reflete a respeito da narrativa latino-americana, traça um histórico da literatura brasileira e, finalmente, apresenta a literatura contemporânea do Brasil, a qual ele denomina a Nova Narrativa. A narrativa brasileira escrita durante a vigência da ditadura militar, segundo Cândido (2000), era caracterizada pela predominância do conto, pelo surgimento de uma pesquisa experimental na linha do realismo mágico hispano-americano, pela contestação da ordem estabelecida no plano temático, lingüístico e ideológico. De acordo com crítico, essa contestação levava ao surgimento de uma narrativa do contra que tinha como objetivo o instante de perplexidade e de impacto, ao invés da fruição da harmonia e do belo. Vejamos as palavras do crítico:

Ao mesmo tempo, nos vemos lançados numa ficção sem parâmetros críticos de julgamento. Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor, mas não se deixam avaliar com facilidade (CÂNDIDO, 2000, p. 214).

Para Cândido, a chamada nova narrativa brasileira é uma espécie de produto da barbárie, da violência, pois usa a emoção do leitor, não no sentido de causar alegria, mas de criar um sentimento de perplexidade diante da vivência violenta e, muitas vezes, traumática, ali, representada. Não há como discordar do crítico em relação à escolha de temas impactantes por parte dos escritores con-

temporâneos, porém pode-se entender tal procedimento² como um dos objetivos centrais de alguns desses escritores, que visavam como produto final um painel que mostraria a desesperança em face de um mundo *nonsense*, uma narrativa que penetraria no centro da barbárie e da violência, mimetizando-as para melhor criticá-las. Foi essa a maneira que esses escritores, entre eles Caio Fernando Abreu, conseguiram abordar as fraturas de nossa sociedade.

Nesse sentido a “barbárie” literária seria algo positivo para esses escritores, como também a entendia Walter Benjamin (1986), uma vez que cria uma forma literária que representa uma “absoluta desilusão com a própria época e ao mesmo tempo uma total identificação com ela” (BENJAMIN, 1986, p.196). A criação de tais procedimentos demonstra uma consciência criativa e estética que se apropria das imagens violentas, as elabora e com elas desautomatiza o leitor. Há, nesse caso, a emergência de uma narrativa que pretende ser “portadora” da voz de vencidos e marginalizados, alvos dos acontecimentos traumáticos representados nas narrativas atuais. Veremos a seguir os conceitos acima citados e entender de que maneira são representados na obra de Caio Fernando Abreu.

2 Rememoração, testemunho e experiência em “Terça-feira gorda”

Em ensaios como “O narrador” (1975), “A imagem de Proust” (1985), “Experiência e pobreza” (1986) e “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1989), Walter Benjamin analisa detidamente alguns aspectos importantes da Modernidade, especialmente aqueles aspectos ligados à Filosofia da arte e a uma concepção social da História.

De acordo com Benjamin (1975), a sociedade medieval e a sociedade pré-capitalista se caracterizavam pela presença de narradores ou contadores de histórias que, por meio de uma autoridade delegada pelos demais e pautada em sua experiência pessoal, narravam fatos que se tornavam uma espécie de patrimônio coletivo dos ouvintes, ou seja, ouvir histórias e memorizá-las era, segundo o pensador alemão, uma forma de construção da identidade humana. Desse modo o narrador, através de sua voz, de seus gestos e, enfim, de seu corpo expunha uma história que apreendida em outros tempos trazia uma lição que deveria ser descoberta, internalizada e utilizada pela vida toda. Desse modo, a narrativa antiga seria, para Benjamin, “uma forma artesanal da comunicação” (1975, p.69). A finalidade dessa narrativa não era, portanto, “transmitir a substância pura de um conteúdo” (p.69), mas tomar esse material bruto (a própria narrativa) e transformá-lo em um outro elemento que somado à vida do narrador, revelaria a sua marca e traria valores humanos subjacentes que seriam eternos.

Ora, para narrar um acontecimento, é necessário antes de tudo memorizá-lo. Por isso, segundo o pensador da Escola de Frankfurt, o trabalho de esquecimento e rememoração é fundamental para a construção da experiência humana. Benjamin, em seus ensaios, estuda a memória, demonstrando como inúmeros pensadores a conceituaram, evidenciando a noção de memória involuntária e de memória voluntária, presentes na obra de Proust. A primeira seria o resultado de uma sensação que traz uma série de acontecimentos esquecidos e que evocam a mesma emoção do momento passado, num trabalho que se equipararia ao de tecer, ou como o próprio Benjamin afirma, “o trabalho de Penélope da reminiscência” (1985, p.37) ou do esquecimento, pois só é possível se lembrar daquilo que foi memorizado e esquecido. A segunda forma de memória tem a ver com as lembranças que possuímos e que afloram ao consciente de maneira voluntária por um esforço da vontade e que, segundo Benjamin, não traria as mesmas emoções que a memória involuntária, pois se equiparariam a fotografias que cristalizam lembranças em uma cena congelada.

Entretanto, Benjamin deixa claro, em “O narrador” (1975), que a consolidação da sociedade capitalista inviabilizou a finalidade última da narrativa: a de transmitir uma vivência que se torna

² Chklovski (1976, p.45), conceitua como singularização ou desautomatização a escolha do escritor por recursos que fazem o leitor, por meio do impacto, da descoberta ou da emoção, refletir sobre o que é narrado. Desse modo, para os escritores atuais, em uma coletividade em que predomina violência é preciso demonstrá-la de um modo monstruoso para causar, com essa representação, o horror nos leitores. Cândido, em certa medida, discorda dessa porposta.

experiência coletiva, já que as técnicas de produção, o advento da indústria e automatização das atividades profissionais impossibilitou o homem de elaborar sua vivência, tornando-o uma espécie de máquina desumanizada programada para produzir e consumir. Por essa razão, as experiências humanas teriam se desvalorizado, uma vez que já não é possível contar histórias e depreender destas alguma lição. Para Benjamin, a narrativa moderna, impressa e produzida em larga escala³ não era capaz de fornecer ao leitor outra coisa que não fosse entretenimento. Por essa razão, em seu ensaio “Experiência e pobreza” (1986, p. 196), Benjamin afirma que diante de uma nova forma de barbárie que surgia no horizonte da história humana, era preciso uma nova forma de narrativa que representasse. São esses conceitos – **experiência e rememoração do vivido** – que serão usados por muitos escritores contemporâneos.

É possível afirmar que as narrativas atuais pretendem transmitir experiências ao representarem, por meio da construção de narrativas fragmentárias e do uso de procedimentos que criam a impressão de testemunho, um universo marginalizado, marcado por experiências traumáticas e desagregadoras. É o que se percebe no conto “Terça-feira gorda”, no qual Abreu, por meio da construção de um narrador homodiegético e a elaboração, por este narrador, de um relato memorialista que se presta a testemunho e objetiva impactar o leitor pela violência. Esses procedimentos tornam o texto um elemento de exposição da dor causada pela violência sem sentido e, de algum modo, uma denúncia dos aspectos problemáticos da sociedade brasileira.

O conto “Terça-feira gorda” narra o encontro de dois jovens em um baile no último dia de carnaval de uma cidade litorânea. Durante o baile, os dois jovens se sentem reciprocamente atraídos, iniciam um processo de sedução nesse espaço, vivem uma experiência erótica em uma praia e, por essa razão, são ali agredidos por um grupo de pessoas, sendo que um deles é linchado. Após os acontecimentos, sem que saibamos o tempo decorrido, o narrador-protagonista, por meio da rememoração, relata sua vivência, sem tirar desses acontecimentos nenhuma conclusão, tampouco emitir um juízo de valor. O leitor, por sua vez, representa uma espécie de testemunha que conhece os fatos à medida que o narrador os apresenta.

O conto inicia-se no espaço do baile carnavalesco onde o narrador percebe a presença do jovem de tanga vermelha e branca que o observa e pede, por meio do olhar, a confirmação do seu interesse erótico para, a partir daí, estabelecer uma espécie de jogo de sedução cujas expressões serão o olhar, a dança e a aproximação gradual dos corpos. Vejamos isso no trecho a seguir:

De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo para mim. Me olhava nos olhos quase sorrindo, uma ruga tensa entre as sobrancelhas, pedindo confirmação. Confirmei, quase sorrindo também, a boca gosmenta de tanta cerveja morna, vodca com coca-cola, uísque nacional, gostos que eu nem identificava mais, passando de mão em mão dentro de copos de plástico (ABREU, 1995, p. 50).

O narrador toma a voz e conta uma vivência, focalizando um momento importante na sua memória afetiva: narra a aproximação do jovem de sunga que o inquirir por meio do olhar. Ele nos apresenta o outro personagem que estabelece o jogo de sedução, pedindo a ele que confirmasse o seu desejo; confirmado o desejo os dois estabelecem uma espécie de comunicação que se traduz pela expressão corporal, especialmente pela dança.

As marcas temporais predominantes no texto (pretérito imperfeito e pretérito perfeito) deixam claro que o narrador relata uma experiência que faz parte de seu passado afetivo. Podemos perceber, ainda, na escolha dessas marcas temporais, a presença de um distanciamento do narrador em face do que narra, ou seja, o fato representa uma reminiscência do narrador que nos conta sua vivência como um testemunho, de maneira objetiva, porém restrita ao seu modo de ver e julgar as situações vividas. Esse homem que nos conta sua história em “Terça-feira gorda” é capaz de reviver os

³ Os folhetins, formas populares de romance no século XIX são exemplos de narrativa de entretenimento a que nos reportamos. Essa narrativa se consolidou em fins do século XVIII, atingindo seu auge em meados do século XIX.

acontecimentos passados, porém, encontra-se subordinado às suas lembranças e, por conseguinte, subordina o seu leitor/ouvinte⁴ a esse modo de percebê-los; não pode demonstrar os fatos sob a ótica do companheiro assassinado ou dos seus agressores. Sua função no conto é de um narrador protagonista, não tendo, por essa razão, acesso ao estado mental e às emoções de outras personagens, pois “narra de um ponto fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos”. (LEITE, 2006, p.43). Se por um lado o uso foco narrativo impossibilita o acesso às vozes ou às imagens mentais das outras personagens, por outro lado temos uma ênfase na memória, dando uma caráter de verdade ao relato ou como afirma Franco Junior:

A escolha de um narrador protagonista funciona como estratégia de construção de empatia: o conto convida o seu leitor a partilhar, ao ler, da dor e da experiência de violência vivida, que registra o fascínio do jogo erótico e o horror da surpresa que sobre ele se abate, conquista o leitor pela pungência. Trata-se de uma estratégia de comção [...] (FRANCO JUNIOR, 2000, p.91)

O leitor é tratado como um ouvinte que presta atenção à voz do narrador, perplexo pela vivência narrada, o que é reforçado pela predominância do sumário narrativo, caracterizando a função memorialista do conto, pois no relato, as “vozes” das outras personagens são dadas por meio da voz narrativa em primeira pessoa. O conto se torna, então, um depoimento de uma vivência anterior, daí a importância da memória na reconstituição do vivido

O narrador, depois de nos apresentar a situação em que ele e o outro rapaz estão envolvidos, passa a descrever o outro homem e as ações que realiza para conseguir seu intento que é o de seduzi-lo:

Usava uma tanga vermelha e branca, Xangô, pensei, Iansã com purpurina na cara, Oxaguiã segurando a espada no braço levantado, Ogum Beira-Mar sambando bonito e bandido. Um movimento que descia feito onda dos quadris pelas coxas, até os pés, ondulado, então olhava para baixo e o movimento subia outra vez, onda ao contrário, voltando pela cintura até os ombros. Era então que sacudia a cabeça olhando para mim, cada vez mais perto (ABREU, 1995, p.50).

A dança é representada por meio de uma gradação e se afirma como uma maneira de chamar a atenção do narrador, que se rende ao jogo do outro. A aproximação e a empatia estabelecidas anteriormente pelo olhar são, agora, confirmadas pela atitude de desejo mútuo que o narrador e o jovem de sunga expressam. Para comunicar essa atitude recíproca, ele utiliza alguns recursos, tais como a focalização do jovem; a descrição de seus corpos; as falas que, de certa forma, são ininteligíveis, devido ao barulho no espaço do baile:

Eu estava todo suado. Todos estavam suados, mas eu não via mais ninguém além dele. Eu já o tinha visto antes, não ali. Fazia tempo, não sabia onde. Eu tinha andado por muitos lugares. Ele tinha jeito de quem também tinha andado por muitos lugares. Num desses lugares, quem sabe. Aqui, ali. Mas não lembraríamos antes de falar, talvez nem depois. Só que não havia palavras. Havia o movimento, a dança, o suor meu e dele se aproximando mornos, sem querer mais nada além daquele chegar cada vez mais perto (ABREU, 1995, p. 50).

O jogo do rapaz de sunga se completa quando o outro homem – **o narrador** – rende-se à sedução e passa, também, a acompanhar a dança com os mesmos movimentos ritmados. Ainda no espaço do baile, os dois homens se aproximam e deixam claro aos demais o desejo e, por isso, são agredidos verbalmente em um primeiro momento e depois empurrados: “Apertou, apertamos. As nossas carnes duras tinham pêlos na superfície e músculos sob as peles morenos de sol. Ai-ai, alguém falou em falsete, olhas as loucas, e foi embora. Em volta, olhavam” (ABREU, 1995, p.51).

⁴ Como a narrativa representa a rememoração e testemunho de um fato vivido pelo narrador, podemos depreender que esse narrador trata o leitor como uma espécie de ouvinte.

A atitude de desejo mútuo dos dois jovens e sua independência em relação à opinião das outras pessoas presentes no baile incomodam os outros foliões que iniciam as agressões que, num primeiro momento, serão somente verbais como pudemos verificar no trecho acima; entretanto, essas agressões se intensificarão, tornando-se agressões físicas. As atitudes de preconceito se intensificam ainda no espaço do baile por meio de empurrões e palavras ofensivas que fazem com que os dois homens saiam do salão para o espaço da praia: “[...] mas ai-ai repetiam empurrando, olha as loucas, vamos embora daqui, ele disse. Veados, a gente ainda ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar” (p.52). Nesse momento, o narrador como que fazendo uma reflexão, no presente, a respeito do momento que vivera, exprime a metáfora das máscaras:

Foi então que percebi que não usávamos máscaras. Lembrei que tinha lido em algum lugar que a dor é a única emoção que não usa máscara. Não sentíamos dor, mas aquela emoção daquela hora ali sobre nós, e eu nem sei se era alegria, também não usava máscara. Então pensei devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no Carnaval (ABREU, 1995, p. 52).

O narrador faz, com o uso da metáfora da máscara, uma espécie de crítica sutil à sociedade; além ironizar, nessa crítica, a própria existência do Carnaval que, apesar de ser uma festa de apelo aos sentidos, ao desnudamento da carne, configura-se como uma festa em que existem o preconceito e a brutalidade, especialmente diante de alguns comportamentos considerados inadequados, daí a exigência do uso de máscaras. A máscara ganha, no contexto do conto, um sentido metafórico que representa o quanto o indivíduo faz ou não faz o jogo das aparências sociais. Por meio desse jogo de aparências, as pessoas se consideram incluídas em um padrão de normalidade, ainda que, às escondidas, tenham os comportamentos ditos “inadequados”. Não usar máscara, no conto (no que tange ao desejo, os jovens não usam máscara nem no sentido literal nem no metafórico), significa, por um lado, não se submeter às representações sociais e, por outro lado, abrir-se às sanções e aos castigos que tal atitude pode causar.

Os dois jovens concretizam, no espaço da praia, o desejo recíproco. O jogo corporal permanece inalterado, todavia, ganha uma conotação de consumação da sedução iniciada ainda no baile. Aqui, mais uma vez, os gestos serão mais importantes do que as palavras, como podemos verificar no trecho a seguir:

A língua dele lambeu meu pescoço, minha língua entrou na orelha dele, depois se misturaram molhadas. Feito dois figos apertados um contra o outro, as sementes vermelhas chocando-se com um ruído de dente contra dente. Tiramos as roupas um do outro, depois rolamos na areia [...] (ABREU, 1995, p.53).

A imagem do figo que surge, no início do conto, como promessa de afeto, reaparece como indício do encontro sexual dos dois homens. A ênfase nas imagens eróticas tem por finalidade demonstrar, mais uma vez, o quanto o narrador considera natural a sua maneira de desejar. As atitudes se encaixam em um padrão sexual humano. Temos, aí, a retomada do mito platônico do andrógino⁵, reiterado na seguinte afirmação: “A gente se apertou um contra o outro. A gente queria ficar apertado assim porque nos completávamos desse jeito, o corpo de um sendo a metade perdida do corpo do outro. Tão simples, tão clássico” (p.53). A relação sexual é metaforizada em uma imagem da natureza: “Plâncton, ele disse, é um bicho que brilha quando faz amor” (p.53) e em seguida o narrador afirma: “E brilhamos” (p.53). O afeto dos dois rapazes ganha uma dimensão lírica, quebrada pela aproximação do grupo que os agredirá: “Mas vieram vindo, então, e eram muitos” (p.53).

⁵ Em *O banquete*, Platão afirma, por meio da explanação de Aristófanes, a possibilidade do afeto homossexual e o caráter de normalidade de tal afeto na sociedade grega. De acordo com o texto, os homens teriam sido criados em pares fundidos: casais mistos, casais de homens e casais de mulheres (esses dois últimos denominados andróginos). Entretanto, como esses seres ameaçassem o poder do Olimpo, Zeus determinou que fossem separados e condenados a buscar a sua outra metade por todo sempre. Essa seria, então, a origem da busca a que chamamos Amor.

Diante da agressão, a única escolha das personagens é sair dali, entretanto o parceiro do narrador não consegue fugir, tornando-se, então, vítima da truculência gratuita do grupo: “Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que levantasse. Ele ficou no chão” (p.53). A violência realizada pelo grupo é resultado do anonimato garantido pela coletividade, é da ordem de uma psicologia de grupo. Tal fator garante aos agressores, segundo Becker (1973, p.65), a liberdade de agir violentamente.

Há, ainda, a questão da imposição de regras comportamentais pela sociedade: os indivíduos são educados pela sociedade para se adequarem a padrões comportamentais e pretendem se verem refletidos, por meio desses padrões, no outro. Todavia, ao se depararem com maneiras alternativas de se posicionar diante da vida eles se sentem ameaçados. Daí a violência quando determinados padrões de comportamento negam a uniformidade da realidade exterior, revelando a diversidade. Tal posicionamento dos indivíduos reflete um preconceito em relação a determinados comportamentos e serve de base para inúmeras formas de perseguição. Não se deve esquecer que foi essa forma de pensamento uniformizador da sociedade burguesa que produziu pequenos e grandes crimes da humanidade: as perseguições a negros, homossexuais estão em pé de igualdade com as perseguições dos governos nazi-fascistas, com as guerras religiosas, com as perseguições efetuadas pela Igreja contra as mulheres na Idade Média. Tudo isso é o reflexo do crime de ódio pela diferença, sendo, portanto, resultado do preconceito social e da impossibilidade de se aceitar o outro em suas particularidades. No caso do conto, o preconceito se configura como uma violência contra a diferença sexual. A violência, no conto de Caio Fernando Abreu, consoma-se como uma forma de negar a individualidade e a diferença e tem por objetivo, como já dissemos, flagrar um momento problemático, denunciando, desse modo, as estruturas autoritárias e preconceituosas de nossa sociedade:

Ele ficou no chão. Estavam todos em volta. Ai-ai, gritavam, olha as loucas. Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras dos homens. A boca molhada afundando no meio duma massa escura, o brilho de um dente caído na areia. Quis tomá-lo pela mão, protegê-lo com meu corpo, mas sem querer estava sozinho e nu correndo pela areia molhada, os outros todos em volta, muito próximos (ABREU, 1995, p.53).

A personagem revisa, por meio da lembrança, os momentos que vivera ao lado do outro. Essa revisão é realizada pela retomada de três imagens que remetem aos episódios vividos pelo narrador:

Fechando olhos então, como um filme contra as pálpebras, eu conseguia ver três imagens se sobrepondo. Primeiro o corpo suado dele, sambando, vindo em minha direção. Depois as Plêiades, feito uma raquete de tênis suspensa no céu, lá em cima. E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos.

A revisão feita pelo narrador, após os acontecimentos, tem por finalidade demonstrar três momentos de sua memória afetiva. A imagem do figo, retomada no final do conto, configura-se não mais como metáfora da promessa e da concretização do desejo, mas funciona como metáfora e metonímia que representam o rapaz linchado: metonímia porque representa a boca ensanguentada e metáfora porque representa o próprio corpo esfacelado do rapaz morto. Tais imagens servem como elementos que retornam à memória do narrador depois dos acontecimentos ocorridos. Ele, com a autoridade de alguém marcado pela violência sem sentido, toma a palavra e conta a sua vivência. Entretanto, diferentemente das memórias proustianas, a memória afetiva do narrador é marcada pela dor, pela perplexidade, pelo trauma, pelo silenciamento, pela negação de sua individualidade e reconstrói por meio de seu testemunho a vivência dolorosa da agressão sem sentido e do assassinato de seu companheiro, pedindo ao seu ouvinte/leitor um mergulho nessa “realidade”, criando desse modo uma empatia perplexa com a sua dor.

Conclusão

Como pudemos verificar os conceitos benjaminianos de experiência e de memória são úteis na leitura de “Terça-feira gorda”. O narrador que rememora a vivência violenta e testemunha sua experiência dolorosa é, no conto, um porta-voz que denuncia as estruturas sociais, culturais e políticas do Brasil; a agressão e o assassinato são, além de veículos de crítica social, formas de representação da dor do narrador-personagem diante da vivência brutal. Outro dado importante é a ironia usada na construção do conto: as personagens são agredidas em uma festa carnavalesca que representa, segundo as tradições populares, uma forma de liberação dos interditos sociais. Isso deixa claro que as pretensas liberdade e tolerância tão apregoadas no Brasil não existem na realidade. Nesse sentido, o carnaval pode ser interpretado como a grande máscara, pois ele promete a admissão dos mais diferentes comportamentos para depois excluí-los e puni-los, daí o título do conto. A retomada do acontecimento, por meio da memória e da representação da truculência tem por finalidade demonstrar o quanto preconceituosa é a nossa sociedade. Os temas da morte e do morrer em articulação com a violência urbana e com o testemunho figuram, nesse caso, como elementos importantes, representam uma sociedade fragmentária, individualista, autoritária, conservadora e preconceituosa que leva o homem à desumanização.

Referências Bibliográficas

- [1] ABREU, C.F. *Morangos mofados*. 9.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 50-53.
- [2] BECKER, E. *A negação da morte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- [3] BENJAMIN, W. O narrador. In: ADORNO, T. W. et al. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p.
- [4] _____. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 37-49.
- [5] _____. Experiência e pobreza. In: _____. *Documentos de cultura, documentos da barbárie*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, p. 195-198.
- [6] _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149.
- [7] CÂNDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. 3.ed. São Paulo, 2000, p. 199-215.
- [8] CHKLOVISKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura: Formalistas russos*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.
- [9] FRANCO JUNIOR, A. Intolerância tropical: homossexualidade e violência em Terça-feira gorda, de Caio Fernando Abreu. *Expressão*. Santa Maria n.1, p. 91-96, 2000.
- [10] PELLEGRINI, T. *Gavetas vazias: Ficção e política nos anos 70*. São Carlos: Editora da UFS-Car/Mercado das Letras, 1996.
- [11] SUSSEKIND, F. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 42-87

¹ **André Luiz GOMES DE JESUS (Mestrando)**. Bolsista da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, de São José do Rio Preto –SP. (IBILCE-UNESP).
Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários.
E-mail andregomes_79@yahoo.com.br