

“O CANCRO” E “O ESTUPRADOR” – CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS EM UM DIÁLOGO ENTRE AS ESTÉTICAS REALISTA E PÓS-MODERNA

Luciano de Souza¹

Tornamo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos a ponto de já não sabermos quem somos. Porque, de resto, nós o que somos é esfinges falsas e não sabemos o que somos realmente. O único modo de estarmos de acordo com a vida é estarmos em desacordo com nós próprios.

Bernardo Soares (Fernando Pessoa)

Assumindo a hipótese que reconhece na literatura uma tendência pendular em suas mutações estéticas, o estudo comparativo entre textos oriundos de momentos literários distintos faz-se de grande valia, uma vez que faculta a possibilidade de investigar o grau de inclinação das oscilações desse “movimento do pêndulo”, ou seja, por meio do cotejo entre obras cronologicamente longínquas e potencialmente divergentes no que tange à temática e à diversidade de abordagem, pode-se atentar para as transições pelas quais as tendências literárias passam, conseqüentemente perenizando ou obliterando traços que as caracterizam em um contexto específico. Acerca desse fato, Massaud Moisés (1985: 13) comenta que “a rigor, como tem apontado a historiografia literária [...] é de regra que entre as estéticas haja um liame estreito e profundo”.

Destarte, ainda que sejam irrefutáveis as potenciais discrepâncias existentes entre representações literárias díspares, de modo algum a ocorrência de similitudes é fenômeno estranho quando se instaura um paralelo entre textos de feitios destoantes, pois, por mais que o deslocamento do “pêndulo” estabeleça ângulos opostos, cada um deles nutre uma certa analogia com posições precedentes.

Outrossim, a historiografia da literatura demonstra que sua segmentação em escolas ou tendências específicas se estabelece consoante as características estéticas das obras produzidas em determinado momento, bem como as condições sócio-culturais que dão ensejo a tal

¹ Mestrando do Programa de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

manifestação. Logo, a comparação entre narrativas de períodos históricos diversos propicia a apreensão de formações ideológicas que se modificam ou que perduram no decurso do tempo, materializadas no comportamento do sujeito e na linguagem.

Tal metodologia comparativa torna-se tanto mais eficiente quando se entende a literatura como espelho da roda da História, dada a sua capacidade de apreender, de forma responsiva, alguns dos mais significativos eventos e, por vezes, todo o *Zeitgeist* de um período, fazendo-se possível observar, na dinâmica do “pêndulo literário”, o reflexo do *modus vivendi* em uma determinada conjuntura social.

O escopo do presente ensaio é, pois, tornar manifesta a dialogicidade existente entre os contos “O cancro”, de Fialho de Almeida, e “O estuprador”, de Rubem Fonseca (representantes, respectivamente, das estéticas realista e pós-modernista), investigando o que os aproxima, ou distancia-os, corroborando, assim, o já referido caráter pendular da literatura. A aferição entre os textos citados fundamentar-se-á no *ethos* das personagens, tendo em vista que a natureza das ações por elas desempenhadas permite a cognição dos aspectos particulares de cada tendência literária, assim como do contexto histórico que estas traduzem. É forçoso salientar, ainda, que tal cotejo tem sua exequibilidade potencializada em decorrência da intertextualidade existente entre as duas narrativas, pois é também no dialogismo com Fialho de Almeida que pulsa a pós-modernidade do texto fonsequeano, uma vez que “a literatura pós-moderna é intertextual; para lê-la é preciso conhecer outros textos” (SANTOS, 1986: 41).

Um estudo analítico do conto “O cancro” possibilita a distinção de diversos elementos semântico-estruturais alusivos ao Parnasianismo, posto que a narrativa, de modo geral, seja representativa do cânone realista-naturalista (como é possível deduzir já a partir do título catafórico). Esta simbiose pode ser compreendida ao considerar-se a contemporaneidade das referidas escolas, que, não obstante destoantes em critérios formais e temáticos, estiveram em voga em um período comum:

O Realismo se tingirá de naturalismo, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das ‘leis naturais’ que a ciência da época julgava ter codificado; ou se dirá parnasiano, na poesia, à medida que se esgotar no labor do verso tecnicamente perfeito (BOSI, 1983: 187).

Realismo-naturalismo e Parnasianismo configuram, pois, faces de uma mesma moeda no sistema literário do *fin de siècle* oitocentista.

Isso posto, ao longo do texto observa-se, por meio da exposição do *modus faciendi* da enigmática personagem feminina, a construção da figura da mulher consoante à doutrina parnasiana; ou seja, de modo semelhante ao poeta-escultor advindo do Parnaso, Fialho de Almeida cinzela a *mulher-estátua*, definida por Affonso Romano de Sant'Anna (1993: 66) como “a imagem central da questão erótica e estética dos parnasianos”:

A princípio, os que a viram passar sozinha, os olhos altos com severos vestidos que a moldavam numa impassibilidade morta de estátua [...] muitas vezes tentaram interessá-la num duo de flirtation [...] que ela evitava, já se vê, com algumas daquelas palavras marmóreas (ALMEIDA, s.d.: 105).

Envolta em uma atmosfera de morte e friidez, ao narrador-protagonista a quimérica dama “dava idéia assim dum desses sonhos de pedra, esculturais e inúteis, que se vêem nos peristilos de certos edifícios, ou sobre o mausoléu triunfal de certos grandes mortos” (ALMEIDA, s.d.: 105).

Logo, os sintagmas “impassibilidade morta de estátua”, “palavras marmóreas” e “sonhos de pedra, esculturais e inúteis” metaforizam o aspecto inorgânico, a intangibilidade e a iconicidade imbuídos pela ótica parnasiana à personagem do conto, em especial, e ao signo feminino em um modo geral, visto que “o Parnasianismo se insere nesse quadro de valorização da imagem da mulher” (SANT'ANNA, 1993: 69). J. Guinsburg (2002: 72) comenta que “[...] a mulher, sempre mitificada, conserva uma auréola de pureza, de mistério e de plenitude inacessível ao homem”, como se pode observar da seguinte descrição: “[...] vestida de negro, loira e imortal como uma deusa” (ALMEIDA, s.d.: 106). Sant'Anna (1993: 67) aponta que “a palavra *deusa* semanticamente condensa o significado que a mulher incorporou, sobretudo na estética parnasiana”, sendo o distanciamento e o encanto, portanto, constituintes do receituário da referida estética. Todavia o *ethos* sublime e um tanto arcano da

personagem pode também incitar sobre ela uma cognição disforizada, por desumanizá-la e/ou reificá-la.

Embora em “O estuprador” a descrição da figura feminina abstenha-se de elementos alusivos a matizes e texturas esculturais, a apresentação da personagem Júlia dá-se igualmente com a euforização de sua silhueta, com especial enfoque nos seios, símbolo por excelência da feminilidade, tendo em vista a sua relação com o aspecto maternal: Júlia sempre usava a gola do vestido, ou da blusa, fechada. Seu corpo era muito bem-feito, principalmente os seios (FONSECA, 2001: 49).

Observa-se, assim, que em “O estuprador” o traço feminil também aparece exaltado, porém desprovido da sublimidade vigente em “O cancro”. Em comum, os dois textos apresentam uma tendência a desumanizar a figura feminina, seja elevando-a a um “altar etéreo”, em um claro processo de deificação, ou, de modo diametralmente oposto, reificando-a por meio do realce de seus atributos físicos, imprimindo ao enredo uma acentuada voluptuosidade.

Um outro emblema caro à estética parnasiano-realista jaz, significativamente, na figura da esfinge, empregada de modo manifesto por Fialho de Almeida (s.d.: 104) já ao encetar a narrativa:

Ao segundo entreacto, eu já nem podia conter a impaciência, tanto a beleza dela me exasperava com o seu esplendor de pureza indefinível e aqueles modos de se abandonar esfingicamente aos olhares das salas [...] De feito, nunca um perfil de mulher me dera melhor o banho eléctrico do êxtase ajoelhando implorativamente aos pés do amor e estendendo os pulsos, balbuciante, à servidão incondicional do terrível adeus.

Consoante os preceitos do mencionado cânone “a mulher descrita pelo poeta é um enigma. Como esfinge, sua decifração é impossível. De pedra, impenetrável, inalcançável” (SANT’ANNA, 1993: 82). O símbolo esfíngico, portanto, associa-se no texto à figura feminina que, por seu turno, incorpora o signo do mistério, do oculto, incitando, tal o monstro mitológico, a curiosidade alheia e o desejo do *voyeur* de prostrar-se diante de seus segredos.

Ainda que Fonseca (2001: 50) não utilize elementos lexicais explícitos, também seu narrador-protagonista encontra-se sob a ascendência de uma mulher-esfinge a privá-lo de sua sanidade e a lançá-lo, em desalento, rumo à perda de si mesmo:

Eu era louco por ela [...] Às vezes levantava da cama e ia para a janela gritar o seu nome. Para falar a verdade, já gritei para que a rua ouvisse outros nomes de mulheres, mas não tão alto quanto o de Júlia. [...] Além de gritar da janela eu também batia com a cabeça na parede pensando em Júlia, mas para falar a verdade já bati com a cabeça na parede por outras mulheres, só que não com tanta força.
[...] Comprei umas cordas grossas, que escondi debaixo da minha cama. Se não der certo, pensei, posso me enforcar. Jamais pensei em me enforcar por nenhuma outra mulher.

Evidencia-se a gradual desconstrução da personagem por meio do recrudescimento dos seus atos, que transitam da comezinha anunciação de um sentimento, passando por gestos autopunitivos até, por fim, culminarem em um possível desfecho suicida que ilustra o desespero máximo por ela atingido. Destarte, ainda que de modo velado, incorporar-se-ia também na narrativa pós-moderna “[...] o aspecto angustiante, opressor e castrador da esfinge” (SANT’ANNA, 1993: 86).

Os textos analisados igualmente encontram confluência na discordância existente entre o *ethos* feminino e masculino. Evocando, uma vez mais, o caráter parnasiano enxertado na prosa naturalista de Fialho de Almeida, faz-se possível reconhecer uma relação desarmoniosa entre a bela e misteriosa figura e seus pretendentes, uma vez que se denota no texto que “ao impulso do desejo [...] procurando um *aquecimento*, um *movimento* e uma *proximidade* em relação ao corpo da mulher, sobrevém sempre uma situação de *esfriamento*, *imobilidade* e *distanciamento*” (SANT’ANNA, 1993: 73), ou seja, as reações de um elemento mostram-se diametralmente opostas às ações de outro:

De todas as aventuras que teve, das paixões dolorosas que incitou, escusado é contá-las por detalhe, sabido como, chegado o momento de dar-se, súbito inutilizava a obra que fizera, e partia, partia sempre mercê duma obsessão inexplicável (ALMEIDA, s.d.: 106).

Em Rubem Fonseca (2001: 49-50) a amada do narrador-protagonista igualmente frustra-lhe os avanços, obstando a consumação de um contato maior: “Júlia mantinha a gola fechada e só me deixava beijar o seu pescoço, que era muito bonito [...] quando tocava em seus seios, Júlia segurava com força a gola fechada da roupa que usava”.

Acerca de ambos os textos “bem se poderia reproduzir aquela afirmativa lacaniana, de que a simples presença do desejo já é também o sinal de sua interdição” (SANT’ANNA, 1993: 76); inexoravelmente tolhido, o desejo do homem pela mulher encarna, portanto, o eixo em torno do qual os dois enredos paradoxalmente gravitam. Contudo, a inércia gerada pelas forças que compõem esse sistema gravitacional finda por catalisar um processo de desgaste cuja decorrência é a radicalização dos atos das personagens-narradoras: “O sujeito não pode, nos tempos que correm, ficar apenas afagando os seios e beijando o pescoço da mulher amada” (FONSECA, 2001: 50) e “O fatalismo da sua lenda havia irritado a minha curiosidade, e o seu mistério alucinara-me; e começou a roer-me o peito uma violenta impulsão de a possuir!” (ALMEIDA, s.d.: 107).

O personagem-narrador de ambos os contos, portanto, ao conscientizar-se da interdição imposta ao seu anseio (e do aniquilamento a que estava sendo submetido pelas esfingicas mulheres), abandona o papel de vítima, passando a elaborar ardis e, como *ultima ratio*, anamorfiza-se no predador exaltado pela teoria evolucionista determinista de Darwin, tão em voga à época do Realismo-Naturalismo e também sob grande estima nas sociedades capitalista-devoradoras dos nossos tempos pós-modernos:

[...] comecei a perder a noção dos contornos do seu vulto, a sentir galgar por mim uma raiva adusta de carnívoro [...] e, como um lobo, atirei-me, houve um tumulto, e em dois segundos rolávamos ambos na alcatifa...Eu tinha-a cingido toda de encontro ao meu tronco, e torturava-a amordaçando-a, rasgando-a, enquanto ela se debatia com gemidos de rola (ALMEIDA, s.d.: 109 – grifo nosso).

Só me restava uma medida drástica.

Comprei umas cordas grossas, que escondi debaixo da minha cama [...]eu a agarrei com força, subjuguiei-a, levei-a para a cama e a amarrei com as cordas (FONSECA, 2001: 50).

Tanto o engendro da ação a ser posta em prática como o assalto a que as figuras femininas são submetidas invocam os requintes de uma “caçada, que, ambigualmente, pode ser lida não apenas como esporte, mas como metáfora da realização agressiva do desejo” (SANT’ANNA, 1993: 79). Assim, do cotejo entre os dois textos, apreende-se que no Realismo, tal como no receituário pós-modernista fonsaqueano, a mesma mulher que é euforizada, exaltada, pode vir a ser reificada como se fora mera presa em uma caça.

Todavia, posto que haja convergência no *modus operandi* dos dois “predadores”, seus comportamentos, ao travarem contato com uma situação imprevista no percurso da “caça”, divergem diametralmente, espelhando as diferenças entre o sujeito egresso de um contexto Parnasiano-realista e aquele cujo panorama se situa no Pós-modernismo:

É que essa estátua de carne, maravilha suprema de beleza, é que essa mulher ideal e branca como um lírio, tinha no seio uma úlcera cancerosa, de malignidade hereditária, de que sua mãe já morrera, e que lhe fazia da beleza um fruto podre, cadaverizando-lhe a vida lentamente, entre as paixões e as festas, num pavoroso inferno de agonia (ALMEIDA, s.d.: 109).

Júlia continuou gritando enquanto eu tirava a sua blusa. Quando ficou nua, com os seios à mostra, começou a chorar. Na altura da clavícula havia um pequeno tumor, purulento [...]. Curvei-me e chupei a pequena pústula, várias vezes. Um homem apaixonado não tem nojo da mulher amada (FONSECA, 2001: 51).

Se o sujeito narrador do conto realista interrompe sua investida e reveste-se mesmo de uma certa comiseração ao tomar conhecimento do tumor no seio de sua “musa de alabastro”, o “estuprador” de Fonseca, ao contrário, segue sem demonstrar sinais de repulsa pela pústula que sua amada porta.

No primeiro caso, a gradação disforizante que permeia o trecho descritivo da descoberta do tumor é reveladora do assombro que se abate sobre a personagem-narradora, assombro este ocasionado pelo *pathos* desvelador da verdade sobre a natureza da “presa” e também do “predador”, que se deixara agir guiado pelo mais puro instinto animal (o que o qualifica como um tipo naturalista em alto grau). O silêncio que se segue a esta epifania marca, pois, o término da narrativa, assinalando a ruptura do protagonista com o já referido caráter instintivo

e seu retorno à antropomorfia. Neste trânsito ocorre, então, o processo de reflexão e de avaliação do ato, no qual o eu-narrador se autocensura e compreende o conflito interior que aniquila a sua existência, ao mesmo tempo em que esta é destituída de seu feitio de estátua, de coisa, e humaniza-se.

Diferentemente do que ocorre no texto realista, em “O estuprador” o êxito do ataque é consumado. A este remate favorável ao protagonista, no entanto, segue-se um desinteresse gradativo do “caçador” por sua vítima, visto ele ter obtido aquilo a que aspirava. É o prazer da conquista e o desafio que a “caça” representa que o induziram a adotar uma postura agressiva. Com o objetivo alcançado, o interesse diminui.

[...] agora [o tumor] havia desaparecido, ela estava boa. [...]
Passamos a frequentar a praia e as piscinas. Continuamos vendo os filmes clássicos, mas depois íamos para a cama. Ela tirava as suas roupas para que eu contemplasse seu corpo antes de fazermos amor. Dizia que se eu quisesse podíamos nos casar, mas eu pedia para esperarmos um pouco (FONSECA, 2001: 51).

É importante, por fim, atentar às flutuações atitudinais do eu-narrador ao longo da narrativa (a princípio exprimindo uma resignação contemplativa, em seguida incorporando uma índole mais resoluta e agressiva e finalmente imbuído do fastio decorrente da realização do intento almejado), uma vez que elas denotam a volubilidade do seu *ethos*, característica por meio da qual pode-se apreender uma “crise de identidade” emblemática da pós-modernidade:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas.
O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente (HALL, 2004: 12-13).

A análise dos dois textos mostra que, de modo geral, “O cancro” pode ser visto como uma crítica à exposição da sociedade burguesa enquanto um organismo crônico cujo exterior resplandece – excitando a curiosidade e o anelo daqueles que a observam apenas superficialmente – porém que amiúde é corrompido por mazelas, que, ao serem expostas,

causam reações as mais díspares. “O estuprador”, por seu turno, traz em si a desconstrução pós-modernista e o cinismo dos tempos hodiernos ao apresentar a degradação como elemento não mais causador de repulsa, mas de atração. Afinal, no pós-modernismo, “temas como drogas, perversão, loucura, sexo, violência, pesadelo tecnológico, inclinam as narrativas para o grotesco, o escabroso, isto é, aproximam o homem da sua *natureza animal*” (SANTOS, 1986: 40-41 – grifo nosso). Ademais, pode-se entender tanto o cancro do conto lusitano como a pústula do conto brasileiro como alusões àquilo que jaz oculto, dissimulado pela beleza ou pelo mistério, variando, nestes casos, a reação do narrador.

Outrossim, a análise das duas narrativas, no tocante à reificação e dominação da figura feminina, aponta a irrelevância do abismo temporal que as distancia. Buscando uma explicação para tal fenômeno, Affonso Sant’Anna (1996: 16) estabelece que “não é outra, aliás, a direção do discurso filosófico e estético ocidental: a verdade é uma mulher atrás de um véu, e cabe ao pensador viril despir, possuir ou violentar esse ser desejável e desejante com seus *logos spermaticos*”. Assim, ainda que os subterfúgios empregados pelos protagonistas-narradores e também o desfecho difiram entre si, os escopos que os levaram a agir de tal modo assemelham-se em natureza, pois se enquadram no *ethos* próprio do segmento sócio-cultural a que pertencem e que não se alterara drasticamente em duzentos anos.

Referências

- ALMEIDA, Fialho de. *O país das uvas*. s.l.: Biblioteca ulisséia de autores portugueses. s.d.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.
- FONSECA, Rubem. *Secreções, excreções e desatinos*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira - Realismo*. São Paulo: Cultrix, 1984.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986.