



nº 13 - dezembro de 2014

***a.s.a. - associação dos solitários anônimos*, de Rosário Fusco:  
perturbadora ambiguidade**

Marta Dantas\*

**RESUMO**

Este ensaio aborda alguns aspectos do diálogo de *a.s.a. – associação dos solitários anônimos*, romance de Rosário Fusco escrito em 1967 e publicado em 2003, com o surrealismo e o naturalismo brasileiro, e, ao problematizar a apropriação desse passado literário, aponta para a indissociabilidade entre conteúdo e forma nessa obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rosário Fusco; Ficção; Naturalismo brasileiro; Surrealismo; Conteúdo/forma

**ABSTRACT**

This essay discusses some aspects of the dialogue between surrealism, Brazilian naturalism and the novel *a.s.a. – associação dos solitários anônimos*, written by Rosário Fusco in 1967 and published in 2003. It also shows that the book takes possession of its own literary past, something that reveals the impossible dissociation between the form and content of the novel, which is mostly marked by ambiguity.

**KEYWORDS:** Rosário Fusco; Fiction; Brazilian naturalism; Surrealism; Form/Content

---

\* Pós-doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – USP, professora associada do Departamento de Arte Visual e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina – UEL, Londrina, Paraná, Brasil, marta\_dantas@hotmail.com.

## Faíscas do Fusco

*Sobre a parede do meu quarto, que sombra desenha, com um vigor incomparável, a fantasmagórica projeção da sua silhueta encarquilhada? Quando deposito sobre meu coração essa interrogação delirante e muda, é menos pela majestade de forma que pelo quadro de realidade que a sobriedade do estilo se conduz desse modo.*

Lautréamont

A aventura literária de Rosário Fusco de Souza Guerra (1910-1977) começou na cidade de Cataguases, Minas Gerais, onde, aos 15 anos, já colaborava com alguns jornais e, aos 17, com Ascânio Lopes, Cristóphoro Fonte-Boa, Camilo Soares, Enrique Resende, Francisco Inácio Peixoto, Guilhermino Cesar, Martins Mendes e Oswaldo Abritta fundou uma das revistas que eclodiram após a Semana de 1922, a *Verde* (1927-1929), da qual, segundo Mário de Andrade (1976, p. 549), foi “incontestavelmente, o agenciador das colaborações brasileiras e estrangeiras”. Fusco foi funcionário público, jornalista, radialista, tradutor de Dostoievski da língua francesa para a brasileira, colaborador, entre 1940 e 1945, de um dos instrumentos de propaganda do Estado Novo, a revista *Cultura Política* (escrevia na seção Brasil, intelectual, social e artístico), mas sua profissão foi uma só: escritor. Entre os anos 20 e os 60, publicou treze títulos, de diferentes gêneros: *Poemas cronológicos*, em 1928, em parceria com Henrique Resende e Ascânio Lopes, e *Fruta do conde*, em 1929 (poesia); *Amiel*, em 1940, e *Introdução à experiência estética*, em 1949 (ensaios); *Vida literária e Política e letras*, em 1940 (crítica literária); *O agressor*, em 1943, *O livro de João*, em 1944, *Carta à noiva*, em 1954, e *Dia do juízo*, em 1961 (romances); *Anel de Saturno* e *O viúvo*, em 1949, e *Auto da noiva*, em 1961 (peças teatrais). O romance *a.s.a. - associação dos solitários anônimos*<sup>1</sup>, que escreveu em 1967<sup>2</sup>, foi publicado postumamente, em 2003.

Apesar da sua significativa produção, marcada pela ironia, pelo insólito e pelo erótico, Fusco ocupa lugar marginal na literatura brasileira do século XX; seu nome está mais associado à sua personalidade marcante, ao seu comportamento boêmio e ao seu

<sup>1</sup> Segundo Aricy Curvello (2003, p. 24), responsável pela preparação do texto de *a.s.a* para publicação, “o autor [Fusco] sempre o escreveu [o título] em minúsculas, obedecendo a razões do texto”; inclusive, respondendo às críticas (e reforçando-as) ao projeto gráfico da edição, Curvello afirma que ela merecia não só uma capa melhor mas também “um título não em letras garrafais”. Por respeito à escolha de Fusco, *a.s.a.* é grafado aqui com letras minúsculas.

<sup>2</sup> Em sua dissertação, Anthony Heden (2008, p. 5) afirma que *a.s.a* foi redigido em 1966; e Curvello (2003, p. 24), que “o texto foi datilografado pelo próprio Fusco em 1967 (é a data que ele fez constar de uma relação de sua obra)”. Aqui, estamos assumindo 1967 como ano de sua redação (ou redação final) por ser a data que Fusco indicou.

paladar afeito ao uísque do que àquela: de maneira geral, os livros de história de literatura brasileira trazem algumas citações informando sua participação na *Verde*, um comentário ou outro sobre seu trabalho como crítico, ensaísta e ficcionista. Nessa escassa fortuna crítica, o ensaio “Surrealismo no Brasil”, de Antonio Candido, publicado em 1945 no livro *Brigada ligeira*, dedica ácidos parágrafos ao seu primeiro romance, *O agressor*. O ponto focal da crítica está no que Candido (1992) considera apropriação indevida, por parte de Fusco, de modelos europeus, cujo resultado seria a artificialidade, a transplantação do clima kafkiano e do surrealismo para a literatura brasileira, gerando um “mistério pelo mistério”; apropriação que não seria antropofágica porque consistiria numa devoração sem digestão. Dada a importância da voz de Antonio Candido não só entre críticos literários mas no cenário intelectual brasileiro como um todo, seguramente seu ensaio contribuiu muito para a recepção negativa da obra fusquiana, que ainda aguarda outros olhares, outros estudos e leituras que possam responder à questão colocada pelo jornalista e poeta (e amigo de Fusco) Ronaldo Werneck (2013, p. 15): “que coisa é Rosário Fusco? Que coisa entre as coisas, entre todas as coisas é R.F.?”

Buscando contribuir com a discussão sobre a prosa fusquiana, visamos, neste ensaio, apontar alguns aspectos do diálogo de *a.s.a. - associação dos solitários anônimos* com o romance naturalista brasileiro<sup>3</sup> e com o surrealismo; e, ao problematizar a sua intertextualidade com esses dois projetos, apontar para a impossibilidade de dissociar, nela, conteúdo e forma.

### “cada um é um repetindo a todos”

Em 1976, em entrevista ao *Pasquim*, Fusco afirmou que não havia mais lugar para a ficção — a qual concebia como “tessitura mítica do que se sente, pensa e faz” —, uma vez que o mistério estava sendo desmoralizado (entre outras coisas, pela ida do homem à Lua) (1976, p. 11).

Em *a.s.a.*, mundo ficcional tão complexo quanto o mundo real, o mistério não é desmoralizado. Mas a liberdade de imaginação, associada ao diálogo com outros textos — da qual *a.s.a.* é fruto, como toda e qualquer ficção —, não exclui o contexto histórico do qual ela emana; como esclarece o próprio Fusco em *Vida literária*, “não se discute

<sup>3</sup> Neste ensaio, ao nos referirmos ao romance naturalista, ao naturalismo, aos naturalistas, estaremos sempre nos referindo ao romance naturalista brasileiro.

que é sempre a realidade do actual que nos fornece dados para a criação”, e “seria infantil pretender isolar o presente das criações intellectuales” — mas isso não “impede de projetá-lo no passado, ou no futuro, recuando ou avançando na realidade. Si assim não fosse, como explicar os productos da imaginação que se situam num ou noutro plano?” (1940, p. 94) — *a.s.a.* também nos parece uma resposta a essa questão.

No ensaio “Criação e criador”, que compõe *Introdução à experiência estética*, o autor deixa entrever seu projeto literário, que se opõe à ideia de literatura como documento: o “grande êrro de Zola residiu na sua pretensão do ‘documento’”<sup>4</sup> (FUSCO, 1952, p. 28). O projeto de Zola, *O romance experimental*<sup>5</sup>, contaminado pelo positivismo de Auguste Comte, tinha por objetivo a aproximação entre literatura e ciência, para assim alcançar a revelação da “verdade”. Fusco julgava ingênua a pretensão de Zola (e daqueles que dela compartilham) à verdade, e expressa isso com uma anedota:

Uma vez Duhamel — conta Charles Lalo — perguntou a um jovem poeta francês, que se gabava de seu realismo: “O senhor é de fato sincero?” E sem esperar mais: “Pois bem, aprenda a mentir”. Afinal de contas, a arte não passa daquela “sublime mentira” do poeta. E, por mais estranho que pareça, a mentira não reside, tão só, na “construção” que nos é dada apreciar, sob forma acabada de uma expressão qualquer. [...] Pois, essa mentira começa desde o momento da criação. Ou, para ser mais preciso, começa nela (FUSCO, 1952, p. 28-29).

A ideia de “literatura como documento” é inviabilizada pelo processo de criação, que põe em crise a objetividade e o controle do escritor sobre seu projeto de escrita:

Quando penso, penso, em geral, com palavras, fico falando comigo mesmo, mantenho um diálogo silencioso que só eu percebo. Discordo ou concordo, discuto, apresento objeções que aprovo ou recuso. E atrás de tudo isso, apesar da minha concentração intelectual, como um “back-ground”, em surdina, “sinto” que meu pensamento prossegue e a prova evidente disso é que, se me detenho um pouco, há um como que desaparecimento do assunto que me ocupava para ceder lugar àquele pensamento nebuloso e permanente em mim (FUSCO, 1952, p. 31).

Essa descrição da experiência relacionada ao “pensamento nebuloso”, que insiste em se afirmar e interfere no projeto de criação, é análoga à experiência que

<sup>4</sup> No decorrer do texto, todos os grifos constantes das citações fazem parte do original.

<sup>5</sup> Publicado pela primeira vez em 1880, na França.

André Breton relata no primeiro Manifesto do Surrealismo (1924): “Uma noite, portanto, antes de adormecer, eu ouvi, tão claramente articulada que era impossível mudar-lhe uma só palavra [...] uma frase estranha que chegava a mim [...] que me pareceu insistente [...] *que se chocava contra a vidraça*” (2001, p. 36).

Ambas as experiências expressam exterioridade e passividade do “eu” diante da eclosão do pensamento, e ruptura com a escrita “laboriosamente elaborada” em prol da autonomia da linguagem, um movimento de superação da dualidade entre sujeito e objeto (WILLER, 2008a); e não são resultado de um “automatismo puro” nem do controle total da consciência pensante. Para Fusco, o processo de criação, embora envolva “intelectualização, o que significa dizer que não se cria sem refletir, sem discernir, sem escolher”, não pode ser totalmente “dirigido” (1952, p. 24-25):

Se meu pensamento parasse, quando estou entregue ao trabalho criador, penso que só o esforço bastaria para que tudo se processasse, então, como eu desejaria. Como êle, além de não parar, ainda permite a caída de um elo de sua corrente (no caso, a palavra, a idéia ou a imagem intrusa, perturbadora: por si ou pelo que sugere) é que o meu trabalho de criação nunca é o que pretendo e, às vèzes, pode desviar-se para direções jamais suspeitadas. Tôda a arte literária (ou tôda a mentira literária, direi melhor) para mim, estão aí (1952, p. 32).

Nessa perspectiva é que a arte é uma “sublime mentira”, que a “mentira é da criação, de sua arte [do artista], que jamais representa aquilo que quis, ao esboçar a ‘planta’ subjetiva do edifício artístico que pretendia construir objetivamente” (FUSCO, 1952, p. 33).

A criação, por sua vez, deve ser compreendida não como algo absolutamente original, mas como fenômeno análogo ao da natureza: num trocadilho com o célebre princípio de conservação da matéria de Lavoisier (“Na Natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”), Fusco afirma que “na arte, como na natureza, nada se perde e nada se cria” (1952, p. 25). Ideias, pensamentos, palavras, obras não têm proprietário, não são de ninguém: “cada um é um repetindo a todos” (1976, p. 12), e em *a.s.a.* faz alusões, inversões, duplicações de outros textos, de outros autores e gêneros.

## Instruções do jogo

*a.s.a.* é uma obra singular, cuja construção meticulosa visa enredar e desorientar. Seu autor espera que seu leitor<sup>6</sup> preste atenção aos mínimos detalhes, que procure, como um detetive, pistas para desvendar o propósito misterioso de sua narrativa. Antes, porém, oferece instruções de leitura sobre seu jogo de inversões, contradições e duplicações. A começar pelo título, que traz uma irônica contradição, uma vez que a ideia de associação inviabiliza o anonimato daquele que é associado, além de (também de forma irônica) remeter “a outra associação, de caráter nacional, referente aos alcoólatras” (LUCAS, 2003, p. 278).

A epígrafe de abertura do livro, tomada do Eclesiastes (12:12), tampouco deve ser desconsiderada: “Um último aviso, filho meu: Fazer livros é um trabalho sem fim” (FUSCO, 2003, p. 11). Ela insinua que o leitor está diante de uma história inacabada (porque escrever é um trabalho sem fim), cabendo-lhe preencher as lacunas, sobretudo porque a narrativa, para dar conta da multiplicidade de acontecimentos e personagens, é veloz e estonteante<sup>7</sup>.

Na página seguinte, outra epígrafe, de autoria de Fusco, oferece uma das chaves de leitura de *a.s.a.*: “Assim como o sobrenatural é o reverso do natural, o supra-real é o outro lado do real, o ‘por-de-trás’” (2003, p. 12). Eis por que tudo o que existe, sendo natural, é real. Mas nem todo o real é existente”<sup>8</sup>.

A suprarrealidade (o “outro lado” ou o “por-de-trás” do real), consiste num alargamento da noção de realidade para além do universo lógico e objetivo, um além imanente à própria realidade. Nessa chave, Fusco expressa sua filiação ao surrealismo<sup>9</sup> e sua oposição a determinada noção de realidade: aquela que “reduz todas as coisas a um

<sup>6</sup> Estamos nos referimos ao “autor-modelo”, que, distinto do autor empírico, é parte da estratégia narrativa que guia o “leitor-modelo” (ECO, 1994, p. 21), enquanto que este é “uma espécie de tipo ideal que um texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15).

<sup>7</sup> De acordo com Umberto Eco (1994, p. 9), “qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre este mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas”. No caso de *a.s.a.*, a ausência de linearidade e de unidade de espaço e de tempo, e as várias lacunas exigem do leitor, além do preenchimento destas (lacunas), a sua desorientação (do leitor).

<sup>8</sup> Sobre essa epígrafe, Curvello (2003, p. 24) esclarece: “Ao preparar o texto do romance para publicação, [...] observei que o autor, em uma das duas cópias existentes, havia vacilado e riscado a epígrafe (de sua própria lavra) que deveria abrir o romance. Quando recebi a primeira prova gráfica para revisão, tive o cuidado de restabelecê-la”.

<sup>9</sup> Na entrevista ao *Pasquim*, Fusco (1976, p. 11) declarou: “‘realismo fantástico’ é besteira [...] quando, para efeito estético, já existia o ‘supra-realismo’ de André Breton e Appollinaire [sic], muito mais lógico. E lógico por quê? Porque o supra-real, significando algo mais que o real ou o outro lado dele, diz mais do que o ‘realismo’ grudado a ‘fantástico’”.

determinismo sem freios” (1940, p. 93). Como antídoto ao determinismo, ele, como seus colegas surrealistas, vê a realidade como caos organizado pelo acaso, e o homem como ser ambivalente.

As páginas de *a.s.a* são divididas em “seções”, e o título de cada uma é a repetição das últimas palavras de seu parágrafo final, um mecanismo para desorientar o leitor e que o autor já havia utilizado em *O agressor*.

As “seções” possuem certa autonomia, e a primeira é uma espécie de “introdução”, pois apresenta importantes elementos da trama. O narrador inicia a história abruptamente: “De supetão, a vasta sala de pasto foi assaltada por sucessivas levadas de feridos, improperios, choros e blasfêmias” (p. 13). Reconhecemos imediatamente, por meio do mistério, do estranhamento e do elemento surpresa, o insólito<sup>10</sup> como estratégica narrativa. Nesse clima, o narrador, aos poucos, apresenta elementos que permitem compor a imagem do lugar: estalajadeiro, cozinheira, garçom, sala de pasto, povoado mais próximo a 30 km... E o fato: passageiros de um ônibus, que sofreu um acidente, encontram-se numa estalagem de beira de estrada. O narrador mantém o suspense: “De tudo, apurou-se que, além do motorista, liquidado misteriosamente com uma perfuração na nuca, mais cinco pessoas estavam em carência de extrema-unção” (p. 18); e traz ao leitor a expectativa de um romance policial, que logo é quebrada pelo tom de ironia: “Nesse momento, a idéia explodiu na bossa religiosa da cabeça do proprietário da pousada, já disposto a acabar com a indústria de comida e dedicar-se ao comércio do céu” (p. 18).

Embora a história do acidente não tenha continuidade nas páginas seguintes, mistério, morte, assassinato e culpa são elementos nelas presentes, numa história que se desenvolve na contramão de um romance policial, onde tudo deve ser explicado, desvendado no final. E o último parágrafo dessa “introdução” soa como mais uma advertência: “Aos viajantes, o que viam de longe [o movimento de pessoas na pousada] só podia ser uma festa: uma coletiva ressaca de segunda-feira, à frente de uma casa de baile não incluída nos guias turísticos” (p. 18). Em outras palavras, o narrador adverte:

---

<sup>10</sup> Diante da vasta discussão teórico-crítica sobre o insólito na literatura, optamos pela conceituação de Flávio Garcia (2012, p. 14): “categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo, deste modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa presentes na produção ficcional do Maravilhoso — clássico ou medieval [...] —, do Fantástico — genológico [...] ou modal [...], do Estranho — todoroviano [...] ou freudiano [...], do Realismo Mágico [...], Realismo Maravilhoso [...] ou Realismo Animista [...], do Absurdo [...], do Sobrenatural [...], e, ainda, de toda uma infinidade de gêneros ou subgêneros híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja a marca distintiva”.

de uma certa distância ou de uma certa perspectiva, o trágico pode parecer uma festa ou a festa trazer no seu avesso o trágico.

### “Conflitos de taras”<sup>11</sup>

Nada em *a.s.a.* é nítido; tudo e todos “emergem como sombras num mundo enevoadado” (FARIA, 2011, p. 6). O narrador se comporta como espectador que contempla, a distância e com desinteresse, o mundo exterior, que “extraí um fato ou um conjunto de fatos do que é dado como seu normal, para precipitá-los num jogo vertiginoso de relações inesperadas e supra-reais” (RISTITCH *apud* DUPLESSIS, 1963, p. 26). Muitos personagens não têm nome próprio (Fulana, Sicrana, Beltrano, Perneta, Marujo...), podem ser considerados “qualquer um”, e suas histórias surgem como desdobramento da história do protagonista, Fulano, que, por sua vez, é um sujeito sem atributos, sem qualidades e sem coerência, “(e não poderia ser, portanto, representante de algo como uma cultura ou o espírito de uma época) [...] apenas uma potência capaz de instaurar o inédito e o inaudito” (FARIA, 2011, p. 8). Em sua maioria, os personagens têm algo em comum: são errantes urbanos guiados pelo acaso e pelas paixões, e buscam, na experiência erótica, sua outra metade.

O sexo, ou melhor, a busca pelo desejo sexual é de suma importância em *a.s.a.* porque deixa entrever o avesso da sociedade e dos homens: figuras marginais (o agiota, o bicheiro, o cartomante, o cafetão, o homossexual...), todos os tipos de práticas ilícitas, sentimentos, desejos, maneiras de ser consideradas desviantes e partes do corpo que comumente não exteriorizamos.

*a.s.a.* é uma ficção regida, entre outras coisas, pela ação combinada de dois projetos opostos e irredutíveis: o do naturalismo e o do surrealismo.

Na literatura brasileira, foi, sobretudo, o romance naturalista que deu aos “motivos eróticos-sexuais” lugar central, uma vez que, para eles, convergem os elementos narrativos e discursivos (BULHÕES, 2003), haja vista a presença marcante de nossas personagens históricas, que “parece comprometer a imagem de um Brasil desenfreadamente erótico, numa festa carnal permanente e desregrada” (BULHÕES, 2003, p. 214).

---

<sup>11</sup> Expressão utilizada pelo personagem Beltrano (FUSCO, 2003, p. 76).

Fulano, dono de uma fábrica de roupas, casado há vinte anos com Fulana, apaixonada-se por uma jovem mulata, Sicrana (que conhece no cais do porto), e passa a experimentar o erótico em seus sonhos e devaneios. Nessa experiência, descobre um outro de si — ao mesmo tempo, familiar e estranho —, cheio de desejos, e isso gera tamanha perturbação que ele procura a ajuda de Beltrano, o amigo psiquiatra. Fulano é uma paródia<sup>12</sup> invertida das protagonistas do naturalismo, as quais representam o conflito entre os desejos da carne e a moral burguesa, mas, diferente delas, ele vive “a textualidade do corpo passado, parodiando-o, com diferenças” (MONTEIRO, 2012, p. 103); e Beltrano é uma repetição com diferença dos personagens que representam as teorias e as práticas científicas — debocha da crença nessas teorias, das quais os doutores naturalistas se gabam e as quais reproduzem.

Depois de escutar o problema apresentado pelo amigo, no lugar do diagnóstico de histeria para o comportamento sexual feminino “desviante”, Beltrano avalia Fulano como “ser moralmente fragilíssimo, misto de vagina e pênis ao molho escabeche” (p.94); em outras palavras, um homem que carece de macheza — o que pode ser interpretado como deboche à ideologia viril das sociedades patriarcais e dos regimes autoritários, e como impotência do homem diante desses regimes. No lugar do tratamento moral travestido de argumentação científica, o receituário, em *a.s.a.*, é “rezar” e “foder”. Enquanto Fulano é um reprimido, um morto-vivo e um “impotente”, as personagens femininas são sexualmente transgressoras: Fulana tem amantes e vive na cola da empregada, com quem manteve, por um tempo, relações sexuais; Fulva, esposa de um cônsul e frequentadora do cais, paga um homem quando este lhe arruma homens com quem possa se “distrair”; Sicrana é virgem, mas se entrega às carícias do pai e, na ausência deste, às do cônsul. Elas, da mesma forma que os personagens homossexuais, estão insatisfeitas, à procura do outro, da sua outra metade, mas não são julgadas nem rotuladas a partir do binômio “normal/anormal” — tampouco os homossexuais.

A disponibilidade de Fulano, que vive na fronteira entre sonho/devaneio e realidade, em explorar a geografia dos desejos e das práticas ilícitas da cidade é a mesma “que o surrealismo herda do *flâneur* de Baudelaire e do poeta em *état de surprise* de Apollinaire” (MORAES, 2007, p. 9). Sua aventura remete, sobretudo, à de André Breton em *Nadja*: ambos procuram a resposta para a pergunta “Quem sou?” (2007, p. 21) — afinal, o tema da duplicação do eu (vívica por Fulano) traz, no seu

<sup>12</sup> Entendemos paródia “como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 47).

bojo, o problema da identidade. Fulano e Breton erram em busca de suas identidades e, através das mulheres encontradas por acaso, Sicrana e Nadja, têm a “revelação” de que seu eu é um outro, ou melhor, outros, que os perseguem e que eles perseguem — ou seja, estão condenados a viver como almas errantes. As tramas dos romances naturalistas construídas pela relação de causa e efeito são esgarçadas pela ação do acaso, mas, em um “continente descoberto por acaso, é natural que o acaso impere” (FUSCO, 2003, p. 210).

### O segredo do cais

Na aventura de Fulano pelo cais a fim de encontrar Sicrana e a si mesmo, quanto mais ele procura, mais ele se perde no cais labiríntico, espaço metafórico do espaço literário de *a.s.a.*, no qual o leitor, quanto mais avança (em direção à página seguinte), mais se desorienta, e, entre uma sacanagem e outra, surpreende-se com fragmentos de outras histórias, sinistras e misteriosas:

a polícia acabou convencida de que o cortiço era — ou teria sido — o quartel de uma cadeia de crimes cometidos pelo país inteiro, entre os quais muitos considerados insolúveis. No terceiro andar, sempre fechado [...] duas fileiras de quartos guarnecidos de carteiras, quadros e mapas, como salas de colégio, se intercomunicavam por um sistema de botões [...] havia possante rádio-telégrafo, cofres de proporções gigantescas, duas lunetas [...] arquivos de aço e intrigante escada circular de acesso ao teto. [...] Que mãos manipulariam os engenhos? Conclusão dos peritos: “anônimas” [...] Assim é que nada foi encontrado nos arquivos, gavetas e armários cheios de poeira, ninhos de ratos e baratas (FUSCO, 2003, p. 123-124).

Ondas de suicídio e assaltos de todos os tipos são manchetes nos diários populares. Negociações, tratados de assistência militar surgem, entre uma “seção” e outra, como fatos periféricos, ao mesmo tempo próximos e distantes, como neste trecho em que o narrador comenta duvidosas atividades diplomáticas: “As sucessivas Missões Diplomáticas visitantes — em geral rotuladas de intercâmbio cultural e econômico, mas com a incumbência, à margem, de assinar tratados de assistência militar e outros acordos misteriosos” (FUSCO, 2003, p. 175).

Alusão ao contexto político do Brasil dos meados da década de 1960, ao “clima” instaurado pelo Golpe Militar? O cais guarda segredos de um passado sombrio e de um presente incerto. Como em *a.s.a.* as “instituições destinadas a verificar e consolidar a

realidade são grandes embustes” e “o mundo factual é uma ilusão de redes e falcatruas” (FARIA, 2011, p. 8), o desejo que move Fulano e Beltrano na criação da associação dos solitários anônimos (a.s.a.) é o de liberdade: tal “liga do tipo sonhado por ambos teria que ser de especial natureza aberta” (FUSCO, 2003, p. 129).

A constituição da a.s.a se dá pela negação: não deveria ser registrada civil e legalmente (sua clandestinidade lhe conferiria corpo e alma); não deveria ter fins lucrativos; nada de rituais nem juramentos (como fazem as religiões e seitas); nada de sede ou assembleias; nada de cotas ou ações — enfim, uma associação de “seres com seres descomprometidos, comunhão de pensamento e livres regras de ações, que cada um se outorgaria, sem a decretação de um ponto de vista codificado por ambos para impô-los [sic] aos demais” (p. 130). A sonhada associação, na sua forma invertida, é uma crítica a todas as instituições e leis que, em nome da liberdade, priva-nos da mesma: a lei, ao dizer o que não pode ser feito, exonera o indivíduo da culpa, não o responsabiliza desde que ele a cumpra, mas, ao fazer isso, nega a sua liberdade de ser ele mesmo — e os limites de cada indivíduo deveriam ser a sua própria medida, considerando-se que “só há responsabilidade dentro da liberdade” (FUSCO, 2003, p. 135). Na a.s.a idealizada, “Cada qual é livre para construir o céu de seu gosto, sem o temor das sanções: do próximo e do Alto. Quem segue e ‘si’ não erra nunca”, comenta Beltrano sobre as suas diretrizes, e conclui: “Ninguém precisa lutar pela salvação, mas simplesmente *viver e salvar-se*” (FUSCO, 2003, p. 162-163).

Chegando ao final da narrativa, antes da partida de Fulano (para outro estado? para outro país?) como um outro, seguindo instruções da própria polícia, que o acusa de assassinato e lhe propõe, no lugar da prisão, a “liberdade” por meio da mudança de identidade (depois de seu suicídio forjado por aquela), ele e seu amigo Alemão — um autêntico s.a. descoberto por acaso, quando pronunciou a frase que lhe daria, sem que soubesse, acesso ao “mundo” dos solitários anônimos: “Sou eu somente e, *sendo eu, sou anônimo, plural e único*” (FUSCO, 2003, p. 136) — têm uma última conversa a respeito da a.s.a.: falam sobre a existência de “grupos de solitários anônimos que habitam Vênus há bilhões de anos-luz [sic], à espera dos que cumpriam o ciclo das encarnações e desencarnações a que foram condenados”; questionam a necessidade de uma a.s.a. terrena, porque, apesar da possibilidade (dos dois) de se inscrever na sideral, não sabem se estão prontos para o “retorno à alma universal por conta própria”; e decidem que serão “uma s.a. de dois em alguma parte, pioneira e particular” (FUSCO, 2003, p. 264), nem perto do polo norte nem perto do polo sul, mas em algum lugar

“onde não chegam garrafas com recados de navegadores perdidos, nem sinais radiossatélites comunicando o resultado dos jogos de futebol dos astronautas em competição orbital” (p. 266). Assim, a *a.s.a.* parece ter perdido plumagem, e, por isso, a impossibilidade de voos mais altos (ou mais metafísicos, uma ironia sobre a crença numa vida melhor fora desta vida), pairando como sonho terreno de liberdade num clima tropical, nesta vida e para esta vida.

### **Perturbadora ambiguidade**

*a.s.a.*, ao parodiar ironicamente o naturalismo, não está isenta de seriedade e profundidade; apresenta-se, simultaneamente, como sua herdeira e crítica, pois a paródia implica um movimento paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão, e estabelece relação dialógica entre a identificação e a distância (HUTCHEON, 1991). *a.s.a.* herda do romance naturalista o fascínio pelo erotismo, pelo desvendamento do sexo naquilo que nele há de transgressor, mas não tem “a pretensão de tutelar nem censurar os espíritos” (FUSCO, 2003, p. 211); não cumpre, como o romance naturalista, o papel de instrumento moralizador e a serviço do sistema de controle social; mergulha na paixão não para “tratá-la e reduzi-la”, ou para “torná-la a mais inofensiva possível” (ZOLA, 1982, p. 48), mas porque almeja a subversão implicada no erotismo e o estado de embriaguez que ela promove. Enquanto o “desvio da norma sexual é uma metáfora do desvio das normas da literatura e da lógica, praticada no texto” (WILLER, 2008b, p. 29)<sup>13</sup>, a condição suprarreal de Fulano (a ausência de discernimento entre o que é vivido e o que é sonhado, e o confronto entre a banalidade do cotidiano e a irrupção do insólito) é semelhante à desorientação do leitor.

*a.s.a.*, numa postura condizente com o surrealismo, opõe-se a todo realismo positivista e concede todos os direitos à imaginação e à liberdade de espírito; nela, a imaginação é uma força que busca alargar os limites do real e impedir que a vida possa ser reduzida ao determinismo, e, por isso, seus personagens também são ambíguos e sem identidade fixa, e os fatos não implicam relação de causa e efeito. A repetição com diferença dos personagens clichês dos romances naturalistas exprime, ao mesmo tempo, “uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a

<sup>13</sup> Referindo-se aos *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont.

permanência” (DELEUZE, 1988, p. 24). Sob todos os aspectos, *a.s.a* é transgressão porque denuncia o caráter nominal, geral ou conceitual “em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística” (DELEUZE, 1988, p. 24).

Da mesma forma que o surrealismo assumiu ser herdeiro e crítico do romantismo, a adesão de Fusco àquele não está isenta de críticas, as quais podem ser sintetizadas no fragmento de uma de suas poesias: “Meu caro poeta:/ meta/ a lira no cu./ (mesmo que doa)/ e vê se te aquieta” (apud WERNECK, 2013, p. 17). Em *a.s.a*, o lirismo da prosa e da poesia surrealistas é solapado pela linguagem “da praça pública”, esta caracterizada “pelo uso freqüente de grosserias”. Em outras palavras: o uso de “expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial” (BAKHTIN, 1987, p. 15) pelo discurso carnavalesco, que rompe com as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica. Mas, como adverte Fábio Lucas, “não se trata de uma narrativa populista, indulgente com o público massificado” (2003, p. 278). Se interpretarmos essa ruptura como “identidade entre a contestação do código lingüístico oficial e a contestação da lei oficial” (KRISTEVA, 1974, p. 63), podemos afirmar que estamos diante de uma contestação social e política. A questão da linguagem de praça pública vai de encontro à atitude moral e moralizadora dos surrealistas (sobretudo Breton), que busca proteger o desejo de contaminações, das vulgaridades e das “perversões” sexuais, e que concebe o erotismo como prática heterossexual e monogâmica (COLI, 2008). Ao apresentar o avesso da sociedade e do homem, *a.s.a* mostra a relação sexo, violência e morte, o que a coloca mais próxima do surrealismo de Georges Bataille (2013) do que do surrealismo de André Breton. Todavia, ela atualiza a questão central desse movimento: a liberdade.

Mais importante do que a alusão ao contexto histórico em que foi escrita é a maneira como *a.s.a* se opõe a ele. Diferente dos limites impostos por aquele contexto no seu tempo presente, e análoga aos sonhos, onde tudo pode acontecer, desde os desejos mais sublimes aos piores crimes, *a.s.a* é fruto de um regime anarquista de liberdade individual. A anarquia, problematizada no tema da ficção, uma associação de solitários anônimos, faz-se presente também no seu conteúdo tornado forma.

Se concordarmos com o pressuposto de que a liberdade só se configura plenamente quando nos conduzimos em liberdade, nem antes nem depois da ação, mas na ação — porque antes nos encontramos na condição de escravos de nossos desejos e depois porque retornamos à condição de escravos da reprodução dos nossos desejos institucionalizados (ARENDDT *apud* LEVY, 1990, p. 158) —, podemos dizer que o

sonho de liberdade almejado no projeto de criação da *a.s.a.* se realizou na criação de *a.s.a.* E, portanto, a criação artística, “sublime mentira”, apresenta-se como espaço privilegiado da liberdade.

Por isso, o passado literário com o qual *a.s.a.* estabelece relação intertextual é incorporado e modificado, recebe novos e diferentes sentidos, e contribui para que ela seja uma narrativa contraditória e ambígua. A ambiguidade é a sua característica mais marcante, e faz dela uma “obra aberta” (ECO, 1994, p. 123) — para Fusco, cabe à literatura revelar o caráter misterioso da vida, mas, não, desvendá-lo. E a ironia contribui com a ambiguidade “na medida em que remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem” (HUTCHEON, 2000, p. 32); a ironia nada garante, nem mesmo a intenção subversiva do autor, já que depende da interpretação do leitor. É justamente esse caráter deslizante que a torna uma estratégia importante para se opor a um sistema opressor (HUTCHEON, 2000).

A intertextualidade também é uma maneira de estabelecer vínculo com o mundo, pois o autor não representa o mundo: apropria-se dele ao apropriar-se desses fragmentos da realidade que são os outros textos, para então criar outra realidade, ambígua e, portanto, aberta, recusando-se a estabelecer a obra como verdade; afinal, “quem sabe o endereço certo da verdade?” (FUSCO, 2003, p. 85). A paródia parece oferecer “uma perspectiva que permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele” (HUTCHEON, 1991, p. 58). Por meio da paródia, Fusco imprime, em *a.s.a.*, a marca da autonomia artística (porque aquela é tanto um desvio das normas como a transformação destas em fontes de energia propiciadoras de liberdade) e a do crítico.

O leitor, ao se aventurar por *a.s.a.*, é “convidado” a reconhecer os artifícios do texto, a participar como cocriador da narrativa e, também, a ser cúmplice de uma experiência pelo desvio das normas, que, como a embriaguez, pode ser mais perturbadora do que agradável, controlada ou harmoniosa — enfim, *a.s.a.* pode parecer uma festa, cujo traje obrigatório é a ambiguidade.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Cataguases [Diário Nacional, 10 de junho de 1932]. In: LOPES, Telê Porto Ancona (org.). *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura e Tecnologia, 1976, p. 549-550.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1987.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BRETON, André. Manifesto do surrealismo [1924]. In: *Manifestos do surrealismo*. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 13-74.

\_\_\_\_\_. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDIDO, Antonio. Surrealismo no Brasil. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992, p.103-107.

COLI, Jorge. O âmago do desejo. In: GUINSBURG, Jacó ; LEINER, Sheila (org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 751-757.

CURVELLO, Aricy. Um escritor maldito? *Jornal da UBE, O escritor*, São Paulo, n. 1, p. 24, ago. 2003.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DUPLESSIS, Yves. *O surrealismo*. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARIA, Daniel. Uma história em tempos dilacerados: a vida acidentada de Rosário Fusco. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, Brasília, v. 8, n. 2, mai-ago. 2011. 21 p. Disponível em: [<http://www.revistafenix.pro.br/artigos26.php>]. Acesso em: 12 mar. 2014.

FUSCO, Rosário. *Vida literária*. São Paulo: S. E. Panorama Ltda., 1940. v. I (Estudos e Documentos).

\_\_\_\_\_. Criação e criador. In: *Introdução à experiência estética*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952, p. 23-36.

\_\_\_\_\_. Rosário Fusco: o escritor brasileiro é um supercamelô. *Pasquim*, Rio de Janeiro, v. 7, n 351, p.10-14, 1976. (Entrevista concedida a Ronaldo Werneck e Joaquim Branco).

\_\_\_\_\_. *a.s.a. associação dos solitários anônimos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

GARCIA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012, p.13-29.

HEDEN, Anthony. *Rosário Fusco e o Estado Novo*. 2008. 154 f. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEVY, Nelson. Princípio da liberdade. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.155-166.

LUCAS, Fábio. Posfácio: a volta de Rosário Fusco. In: FUSCO, Rosário. *a.s.a. - associação dos solitários anônimos*. Ateliê Editorial, 2003, p. 277-282 (LêProsa).

MONTEIRO, Maria Conceição. Figurações obtusas de sonhos e fantasias: o duplo e o erótico. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012, p. 97-105.

MORAES, Eliane Robert. Apresentação: Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 7-15.

WERNECK, Ronaldo. Rosário Fusco: a tênue densidade dos corpos. *Suplemento - A modernidade perene de Cataguases*, Belo Horizonte, edição especial, p. 14-17, 2013.

WILLER, Claudio. Escrita automática: uma falsa questão? In: GUINSBURG, Jacó ; LEINER, Sheila (org.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008a, p.709-722.

\_\_\_\_\_. Prefácio: O astro negro. In: LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa*. Trad. Claudio Willer. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008b, p. 13-45.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Trad. Ítalo Caroni e Célia Berrettinni. São Paulo: Perspectiva, 1982.

*Data de submissão: 09/08/2014*

*Data de aprovação: 19/09/2014*