



## UMA HISTÓRIA EM TEMPOS DILACERADOS: A VIDA ACIDENTADA DE ROSÁRIO FUSCO

Daniel Faria\*

Universidade de Brasília – UnB

[danielbafaria@unb.br](mailto:danielbafaria@unb.br)

**RESUMO:** Em 2003, foi publicado, postumamente, o livro **a.s.a, Associação dos solitários anônimos**, de Rosário Fusco. O autor foi apresentado como um marginal escritor esquecido. Seu livro tratava da dilaceração da consciência, dos acidentes do tempo e do caos da história. Anos antes, entre 1941 e 1945, porém, como autor de editoriais da seção “Brasil intelectual, social e artístico” da revista **Cultura Política**, Fusco defendia a tese de que o tempo histórico corresponderia a uma forma evolutiva passível de ser dominada pela consciência. Sua trajetória é intrigante. Em que medida as ficções de Fusco, acompanhadas das oscilações de sua trajetória, revelam uma espécie de crise da consciência historicista?

**PALAVRAS-CHAVE:** Acidente – Tempo Histórico – Biografia – Rosário Fusco.

**ABSTRACT:** In the year of 2003, the book by Rosário Fusco **a.s.a, Associação dos solitários anônimos** was posthumously published. The author was presented as a bohemian forgotten writer. His book discussed the questions of the destruction of conscience, the accidents of time and the chaos on history. Year before, between 1941 and 1945, as the author of editorials on the section “Brasil intelectual, social e artístico” of **Cultura Política**, Fusco advocated the thesis that historical time would correspond to an evolutionary form mastered by consciousness. His life is intriguing. How his fictions, kept up with the oscillations in his trajectory, reveal some sort of crisis by the historicist consciousness?

**KEYWORDS:** Accident – Historical Time – Biography – Rosário Fusco.

### PRIMEIRA SITUAÇÃO: ROSÁRIO FUSCO, SOLITÁRIO ANÔNIMO

Iniciemos nosso percurso com um conhecido poema de Manuel Bandeira, **Gesso**, o qual será citado, novamente, ao fim do artigo:

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova  
— O gesso muito branco, as linhas muito puras —  
Mal sugeria imagem de vida  
(embora a figura chorasse).

---

\* Professor doutor do Departamento de História da Universidade de Brasília.

Há muitos anos tenho-a comigo.  
O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina  
[ amarelo-suja.  
Os meus olhos de tanto a olharem,  
Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.  
Um dia mão estúpida  
Inadvertidamente a derrubou e partiu.  
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos,  
[ recompus a figurinha que chorava.  
E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo  
[ mordente de pátina...

Hoje esse gessozinho comercial  
É tocante e vive, e me fez agora refletir  
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.<sup>1</sup>

Neste poema, o acidente é tratado como evento produtor de sentido e não como mera fissura no tempo. Num claro viés alegórico, a estátua de gesso revela, nas cicatrizes, que o tempo da vida não é homogêneo, tranqüilo ou previsível. Os acontecimentos (a queda, as manchas) irrompem sobre a estátua, que passa a ter vida exatamente por estar submetida à passagem do tempo como paixão, padecimento. A integridade inicial corresponde à frieza, à banalidade do gesso ainda mera mercadoria, *souvenir*. Claro que algo no início anunciava uma potência de vida: o fato de a estátua chorar. Mas, a potência, adverte-nos Giorgio Agamben,<sup>2</sup> não significa necessariamente uma essência a ser despertada com a passagem do tempo, porque só há potência quando o vir-a-ser e o não-vir-a-ser convivem. Os acidentes, e não simplesmente um destino inerente à estátua, atualizam a sua potência de sofrer a vida. O poema de Bandeira nos indica uma forma de pensarmos os tempos da biografia e da história, comumente encarados como expressões ou mesmo representações de uma totalidade (por vezes até localizada na origem, no futuro ou num contexto qualquer). Caso sigamos essa linha de reflexão, o imprevisto não é aquilo que corrói a pretensa coerência da historicidade, organizada seja em épocas, períodos ou regimes, e que por isso deveria ser ignorado pelo historiador, preocupado (ao menos hegemonicamente) com regularidades ou contextualizações orgânicas. Mas o intempestivo: a ruptura que atinge o tempo coeso e que assim testemunha toda uma vitalidade submersa na história.<sup>3</sup> E este é o tema central

<sup>1</sup> BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 45-46.

<sup>2</sup> AGAMBEN, Giorgio. Potentiality. In: \_\_\_\_\_. **Potentiality**: collected essays in philosophy. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 177-241.

<sup>3</sup> Leitura inspirada por: PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. Imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2010.

deste artigo: o acidente produtor de sentido. Que, no caso da vida de Rosário Fusco, ganhou expressão sob a forma de uma instigante autocrítica da consciência historicista.

Em 1976, o **Pasquim** publicou uma entrevista com o escritor Rosário Fusco. O autor, já com fama de maldito, arredo, marginal, falaria aos entrevistadores num tom desabusado. Na descrição que antecedia a entrevista, a conversa de Fusco era apresentada como elíptica, fugidia, cheia de interditos e entrelinhas.<sup>4</sup> Sua fala seria a de um escritor errante, que passara de *ghost writer* de políticos de sua terra natal, Cataguases, a garoto prodígio quando, aos 17 anos, esteve entre os organizadores da **Revista Verde** (um dos marcos da história do modernismo da década de 1920); de autor de um livro tido como exploração pioneira do realismo fantástico no Brasil, num viés kafkiano (**O agressor**, publicado em 1943) e tradutor de Dostoiévski a maldito esquecido e abandonado pelas editoras. As qualificações prosseguiam, sempre nessa toada de composição do personagem esquivo, mutante: de menino paupérrimo a advogado competente, de advogado a “excelente crítico literário” nos anos 1940.

Personagem inquietante o Rosário Fusco, diziam os editores do **Pasquim**, autor de doze livros, entre romances, poesias, ensaios e reflexões estéticas, mas que deixara de publicar depois de 1961. Talvez, sugeria o texto, devido à sua aversão consciente pelas badalações e negociações do meio literário – porque, de fato, Fusco continuava escrevendo, trabalhando em seus romances madrugada a dentro, embalado por doses infundáveis de uísque. Entre aspas vinha uma afirmação de Fusco, ele seria “fruto da fusão e confusão de mulata com italiano”, como a confirmar sua faceta multifária. Por fim, como detalhe adicional para causar ainda mais incertezas, vinha a declaração de **O Pasquim** de que Fusco detestava gravadores, por isso a entrevista publicada era mais uma espécie de colagem de respostas esparsas dadas pelo escritor durante noites “inteiramente etílicas”.

A primeira pergunta da entrevista, tal como apresentada, foi exatamente por que motivo Fusco não publicava mais. O autor teria dito que não o fazia porque não tinha conseguido em sua vida arregimentar uma “clientela fixa” e que, diante disso, tinha se resignado a ser autor de livros cujos títulos nem mesmo aos íntimos revelava. Questionado sobre a relação entre literatura e vida, Fusco dizia ter observado em si um

---

<sup>4</sup> A entrevista está disponível, como apêndice, em: CARDOSO, Cassiana Lima. **O dia do juízo: ironia e tragédia nos infernos de Rosário Fusco**. 2008. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, p. 113-121.

desacerto existencial, a vontade de querer durar num mundo em mutação; por outro lado, via em si mesmo uma “unidade na incoerência vital”: a unidade da miséria, que perpassava, como temática, todas as suas obras. Mais adiante, ao ser perguntado novamente sobre o seu silêncio, Fusco teria dito que “na verdade já morri. O que eu gosto mesmo é de ser”.

Ao que se poderia somar o que o autor diria em outra resposta sobre a condição de romancista, atividade digna de um “louco varrido”, “arte do diabo, sábio e adivinho, do profeta e do canalha”. E o romance, procura do *mistério*, do “outro lado do real”, comumente ignorado por uma sociedade tacanhamente racionalista. Na entrevista, Fusco destacava o fato de que o real não se deveria confundir com os fatos, com a efetividade daquilo que existe, porque o real não corresponderia aos limites do verificável ou de um estado determinado de coisas. A vida, seria, por isso, confusa, fusional. Em suas palavras: “E ai de nós se a existência não fosse confusa, dusa, dusal, dissível, fusca, fusco”.

Mas, é necessário aqui dar uma idéia da dicção de Fusco, porque sua fala elíptica deslizando, correspondia a essa imagem do real transbordante, incontrolável. Perguntado sobre a importância do criador para a obra, o autor teria dito que:

Quem escreveu o Cântico dos Cânticos? Shakespeare nasceu quando? Era mesmo Shakespeare ou Bacon, ou um francês, Jacques Pierre? Qual é mais importante a criatura ou o criador, Dom Quixote ou Cervantes? As coisas essenciais não são de ninguém: por pensamentos, palavras e obras. Mas há essenciais que podem ser analisados e, da análise, acabar não sendo essenciais. O sal era, ou já foi, um elemento simples, do qual todos os outros sais derivavam. Descobriu-se que o sal (sal de cozinha) não é apenas cloreto de sódio, mas sódio, cloro e um elenco de mais treze derivados, se submetido à eletrólise. Donde se concluiu – *mutatis mutandi* e pulando daqui prali – que amei a verdade, aplicada a literatura esta com o vosso parente e chato Jorge Luis Borges: cada escritor cria os seus precursores, ou, trocando a coisa em miúdos para explicação mais larga: cada um junto é um repetido a todos. Daí caímos no soado dito do nosso caro Pitágoras: o homem é a medida de todas as coisas, dito que eu reedito e modifico por conta e riscos: cada homem é a medida de suas coisas. Agora, entendam tudo, porque vou parar lero – puxa – lero. As vogais tinham cor antes de Rimbaud? Não. Passaram a ter: coisas que até a física moderna comprova e já não é mais considerado troço de poeta. Et voilà.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Apud. CARDOSO, Cassiana Lima. **O dia do juízo**: ironia e tragédia nos infernos de Rosário Fusco. 2008. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, p. 116.

Poderíamos tentar parafrasear assim: o autor cria a obra, mas a obra transborda os limites da consciência autoral; o autor cria a obra, mas não a cria por si mesmo nem para si mesmo, cria porque participa da criatividade comum, criar é comunicar-se, extraviar-se. O que não se confunde com a morte do autor porque, afinal de contas, *alguém* está criando. Apenas esse alguém, apesar da permanência do nome, não deve ser confundido com uma unidade, um todo vital.

Mas ainda não é exatamente assim, porque Fusco recobria tudo com sarcasmo. Desde o apego furioso das pessoas às palavras, no intuito de tentarem, em vão, criar para si um lugar no mundo, até as aventuras literárias, tudo era visto com derrisão pelo escritor. Mesmo o modernismo, tido e havido como eixo estético da literatura e das artes nacionais, teria sido mero evento inconseqüente em que alguns artistas julgavam inventar a roda que já tinha sido inventada por inúmeros outros iludidos antecessores. “O historiador da letra ou não é um arbitrário montador dos epitáfios para enfeitar compêndios”, segundo Rosário Fusco.

Teríamos assim, portanto, uma confluência entre distintas dimensões do caos: as fronteiras incertas do real; os limites imprecisos da existência; a incoerência como única unidade vital; os erros e as inconseqüências da história e da linguagem. Arrematando, ainda, com a biografia do autor entrevistado que teria feito tais análises, em palavras, recorde-se, que seriam resultado de anotações esparsas realizadas em noites de embriaguez:

A biografia de Rosário Fusco? Quá, quá, quá: homem comum não tem biografia – sobre nada no mar existencial e já é muito. Não o lamentem, por favor. O homem está em estado de dentadura postiça e já não pode rir como antes ria de fazer inveja ao Newton Braga. Mais alguma coisa? Gracias, já estou intoxicado. Vou tomar um necroton. Et voilà.<sup>6</sup>

Contudo, mesmo diante de tamanha instabilidade gerada pelas esquivas de um sujeito que parecia não querer ser agarrado por uma biografia (o que, em termos literários, equivale a uma quase recusa de se tornar um autor), pelo menos um dos inéditos comentados durante a entrevista viria a ser publicado, ainda que postumamente: o romance **A.S.A. Associação dos Solitários Anônimos**<sup>7</sup> finalmente viria a público em 2003. Quando da publicação, as mesmas imagens sobre a figura do autor foram

<sup>6</sup> Apud. CARDOSO, Cassiana Lima. **O dia do juízo: ironia e tragédia nos infernos de Rosário Fusco**. 2008. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, p. 120.

<sup>7</sup> FUSCO, Rosário. **A.S.A. Associação dos Solitários Anônimos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

retomadas: marginal, esquecido, desafortunado. Por outro lado, além de ser ele mesmo um “fora dos esquemas”, o seu romance abordava personagens também obscuros, errantes, boêmios, solitários.

O enredo de **a.s.a** é simples: os caminhos e descaminhos de Fulano e Beltrano, entre separações, bebedeiras, paixões e mortes, percorridos em cortiços, bares, mercados. Porém, apesar da simplicidade da trama, o cenário e os personagens emergem como sombras num mundo enevado. Nada é claro, nítido, tudo é confuso. A começar pelos nomes dos personagens, Fulano, Beltrano, Sicrana, chegando ao espaço narrativo e à própria trama, nada tem contornos definidos no romance.

Não tendo, exatamente, nomes próprios, os personagens podem ser considerados *qualquer um*. Característica reforçada pelo fato de inexistir uma figuração mais precisa de sua aparência e, mais ainda, pelo teor uniforme do discurso. Se num romance, por seu estatuto polifônico,<sup>8</sup> os personagens são desenhados como diferentes perspectivas existências, éticas, sobre o mundo encenado, expressas por diferentes idiomas, estilos, atitudes discursivas, a polifonia de Rosário Fusco é estranhamente monocórdia. O narrador e todos os personagens adotam o mesmo tom discursivo: a fala alusiva, elíptica, evasiva – expressão de uma atitude filosófica entre cética e cínica. É como se todos estivessem o tempo todo divagando, uma situação qualquer sendo tratada como alegoria de uma outra e esta por sua vez alegoria de outra, e assim por diante, potencialmente até o infinito. O mesmo estilo, diga-se, adotado na entrevista ao **Pasquim**. Ou seja: todos são distintos, porém falam a mesma língua, a do autor Rosário Fusco.

Somente a título de exemplo, a seguinte citação:

Leia os jornais. Viagem. Mar manso na alma, tempestade no mar. Não devemos desprezar os bens terrestres; mas usá-los com parcimônia. Tudo o que se toma em demasia é nocivo: até água. Além de ingratos, os cristãos são incoerentes: pregam o desdém pela vida mundana e dão graças diárias por vivê-la. Vou repetir: mar manso na alma. Apesar de séria concorrente trigueira vir interceptando rendoso e novo amor à vista. Uma víbora é uma víbora: mas só se revela à hora do bote.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. A teoria do romance. São Paulo: HUCITEC/Unesp, 1990.

<sup>9</sup> FUSCO, Rosário. **A.S.A.** Associação dos Solitários Anônimos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 235.



Estilisticamente, ela poderia pertencer a qualquer um, inclusive o narrador ou o protagonista. Quem o diz é uma cartomante.

Vejam os detalhes mais detalhadamente como os personagens são construídos: numa das raras alusões mais descritivas, Fulano, o protagonista do romance, diz que poderia ser chamado de Basilisco – a mítica serpente com asas, capaz de matar uma pessoa com um simples olhar. Potência da morte e do nada. No mais, Fulano tomava sua mistura preferida, “vazio de preocupações”: bebia o mar, copiava o céu azul, “especial para místicos, invertidos em pane, astronautas e suicidas virtuais em olor de santidade ou de álcool”. Fulano é um ser sem-identidade, mas não aquilo que entenderíamos como um João Ninguém. Seu anonimato não é o daquele que poderia submergir na confusão das massas urbanas. Porque é de seu lugar de morto-vivo que ele fala como um quase-ninguém dotado de vitalidade. Fulano não é *qualquer um*, ele é *alguém*.

Mesmo sua condição de vivente parece incerta, em vários momentos o romance indica sua condição de *falecido*. Restando-nos a dúvida sobre se se trata de morte física ou social, até porque, como nos diz o narrador numa de suas inúmeras descrições: “são os vivos que “inventam” os (seus) mortos”. Daí, também, o dom ou o castigo de Fulano para a invisibilidade. O tempo todo, porém, o narrador nos adverte que o real não coincide com a realidade: assim, a invisibilidade de fulano pertenceria à dimensão supra-real visível apenas para os videntes – aqueles capazes de enxergar a vida para além dos fatos. Na supra-realidade, que não é a irrealidade, uma pessoa poder ser morta e viva; visível e invisível.<sup>10</sup>

O procedimento adotado na escolha dos títulos dos capítulos, contraditoriamente, reforça a desorientação do leitor. Contraditoriamente porque os títulos correspondem, letra a letra, à última frase de cada capítulo. Sendo assim, o leitor inicia a leitura sabendo, de antemão, como ela se concluirá. Porém, o enigma reside exatamente no percurso, no como, por exemplo, o capítulo iniciado com a frase “Mais uma vez, abriu a porta da rua cautelosamente e subiu como quem ensaia um assalto, verificando tudo com minúcias de mão-leve profissional” chegará por fim à frase, apresentada no título: “não dou abrigo a qualquer um”.

O romance de Fusco deixa entrever uma curiosa teoria do sujeito (que alcança a escrita da história, uma vez que essa tem os seus atores ou heróis). A morte, como o

---

<sup>10</sup> O narrador usa a expressão “seres reais sem existência”.

mostra Agamben,<sup>11</sup> não é simplesmente a cessação da vida vegetativa: há uma zona de indefinição, porque associamos a idéia de vida não somente ao funcionamento dos órgãos vitais, mas também à consciência, ao *logos*. Mortos-vivos, seriam, por exemplo, as pessoas em estado de coma, potenciais alvos de eutanásia; morto-vivo seria o estado do *homo sacer*, o expulso do corpo político, corpo matável, aquele cuja morte violenta não é nomeada como assassinato. Como Fulano, o sujeito não teria atributos, qualidades, não apresentaria coerências (e não poderia ser, portanto, representante de algo como uma cultura ou o espírito de uma época)<sup>12</sup>: o sujeito seria apenas uma potência capaz de instaurar o inédito e o inaudito.

O romance de Fusco tem, ainda, um viés político. A dita sociedade dos solitários anônimos é um projeto de Fulano e Beltrano, jamais implementado – se é que não seria de sua própria natureza a ausência de implementação. Os solitários constataam que o mundo factual é uma ilusão, uma rede de falcatruas. As instituições destinadas a verificar e consolidar a realidade são grandes embustes. A polícia, por exemplo, instituição-chave na condução e verificação do que seria ou não real, opera em meio a burburinhos, falsas pistas, pressa, conveniências, acordos, subornos e perseguições. Todo documento pode ser falsificado e ninguém sabe o “endereço da verdade”. Se a criminologia, por exemplo, estuda os atos e as motivações dos criminosos, o crime é aquilo que o rei decretar como tal. Como diz Beltrano: “Deus dispensa provas e a justiça as fabrica”. Um solitário percebe isso porque ele está fora das convenções sociais. Vê o mundo como se estivesse morto para ele. É assim que, observando sua biblioteca, Fulano via que nela nada havia de passatempo: somente elogios e louvações a poderosos, biografias de nulidades que se julgavam responsáveis pelo destino do mundo e dos homens.

Resumindo as marcas principais da **a.s.a**, Beltrano diz que:

Distintivo? Nunca. Toda discriminação é vaidade, e vaidade é a véspera do orgulho. Não uso anel nem usaria aliança por isso. Senha? Por que senha, se nada foi preciso para que o alemão se revelasse ser dos nossos sem querer nem saber? Grupos? Por que grupos que rotulam, nivelam, ou separam as pessoas pelo próprio conceito de grupo? Grupo, no caso, é equivalente ao anel que identifica e marca. Boletim? Por que divulgar uma idéia, que não se pretende impor pela

---

<sup>11</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Humanitas, 2007.

<sup>12</sup> MICHON, Pascal. **Éléments d'une histoire du sujet**. Paris: Kimé, 1999.



leitura subliminar de argumentos dispensáveis para quem já é, tendo nascido sendo?<sup>13</sup>

*a.s.a* seria uma associação totalmente anti-convencional. Sem ritos de iniciação, sem convocatórias. Seus membros seriam *natos*: não teriam que assinar papéis e nem mesmo saber que pertenciam à associação. Uma anti-sociedade e uma anti-política, portanto (não uma apolítica). Além disso, nada de testes ou questionários para averiguar se a pessoa teria ou não os atributos necessários para ser aceita no grupo. Afinal, como esclareceu Beltrano, se ele fizesse perguntas para as quais sabia, de antemão, as respostas, que seriam dadas segundo sua dupla natureza, física e metafísica, ele não passaria de um “ditador travestido de psicólogo”. Fulano e Beltrano, concluíram, assim que só conversariam sobre o assunto com alguém que começasse uma conversa dizendo “se eu fosse você faria isso ou aquilo”: conversa corretiva e não fraterna, porque o “se eu fosse” você denunciava o desejo de dominar, de fazer da consciência do outro um abrigo da própria subjetividade. Numa confusão entre liberdade e crença na “infallibilidade particular”.

Beltrano morre, Fulano é acusado de um crime que não cometeu – e ouve do delegado o seguinte conselho: simular um suicídio e assumir outra identidade, fugir. Indícios que quase compõem uma trama. Quase, porque no final das contas, tudo no romance é fugidio. O fluxo narrativo não é contínuo. Quase sempre um capítulo se inicia com a descrição de alguém andando em algum lugar, detendo-se em sensações e evocações. Muitas vezes é quase impossível se saber de quem se trata, quem está andando e onde. Tudo se resume, a princípio, aos indefinidos *ele* ou *ela* fazia *isso* ou *aquilo*. Uma reunião espírita de convocação dos mortos: não poderia ser também uma reunião inaugural da associação? O leitor fica sempre em suspenso, na incerteza. O que não é despropositado, porque o tema do romance e sua filosofia implícita é o ceticismo, o império do acaso, a marginalidade não no sentido da exclusão social e sim da imprecisão das fronteiras. Quase ao fim do livro, o narrador constata: “num continente descoberto por acaso, é natural que o acaso impere”.

Há uma tensão entre a linguagem e os assuntos explorados pelo romance de publicação póstuma de Fusco e o modo como a obra foi tratada pela crítica e pela publicidade. A tensão entre a figura do marginal como figura mutante, alheio às

---

<sup>13</sup> FUSCO, Rosário. *A.S.A. Associação dos Solitários Anônimos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 96.

classificações sociais e o marginal como tipo social bem delimitado. Tensão que retoma, em novos termos, a ambigüidade da idéia moderna de boêmia. Se o boêmio, num primeiro sentido, é o sujeito nômade, sem lar, por outro lado, a boêmia pode se tornar um estilo de vida cultuado, um fetiche, entre outros, a ser oferecido como exotismo nas prateleiras das mercadorias culturais, para consumidores cansados com suas vidas banais.<sup>14</sup> Que a marginalidade e a boêmia tenham se tornado, do século XIX para cá, duas marcas do artista e escritor: isso diz muito sobre o lugar ambíguo da literatura frente ao mercado editorial – o lugar de uma contestação quase inócua e mesmo desejável. No caso de Fusco, poderíamos resumir assim: há um paradoxo em ser, ao mesmo tempo, solitário anônimo e escritor reconhecido por ser o marginal autor dos solitários anônimos.

Teríamos, então, o Fusco como um marginal a mais para composição de uma galeria de personagens típicos, cujo inconformismo funcionaria, paradoxalmente, apenas como construção de certa imagem a ser vendida para um público conformado. Curiosamente, a marginalidade seria, então, o signo do sucesso, do reconhecimento definitivo, da canonização do autor. Neste sentido, as afirmações extravagantes e polêmicas ditas na entrevista ao Pasquim apenas reiterariam o que a descrição realizada no início da entrevista indicava: estamos diante de um *marginal*. Uma voz excêntrica. Singularidade que, paradoxalmente, concederia aura à banalidade. Ao mesmo tempo em que emergiria como uma espécie de concessão dada aos chamados seres de exceção. Se os anônimos do romance de Fusco podem ser todos e qualquer um e não reivindicam para si nenhuma posição de exterioridade social, sua marginalidade, neste momento, é outra. O anonimato de Fusco, comemorado pelo **Pasquim**, seria, por sua vez, apenas uma estratégia de criação de uma nova celebridade.

Porém, ironias da história, as coisas não acabaram aí. No **Jornal da União Brasileira de Escritores**, o poeta Aricy Curvello, um dos responsáveis pela iniciativa da publicação da obra de Fusco, tendo, segundo suas palavras, indicado ao filho e herdeiro Rosário François Fusco a precedência que deveria ser dada a **a.s.a** como primeira publicação póstuma, apresentou uma resenha marcada pelo tom da decepção e

---

<sup>14</sup> SEIGEL, Jerrold. **Bohemian Paris**. Culture, politics and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

com uma dose de agressividade.<sup>15</sup> A capa escolhida pela editora não faria jus à qualidade do texto. Pior ainda: a obra de Fusco tinha sido traída quando o título foi publicado em maiúsculas, **A.S.A.**, quando o autor deixara claro, em vida, que as letras deveriam ser minúsculas. Aricy Curvello não comenta, mas fica claro que a traição altera o sentido dado pelo romance à associação sem sócios, sem normas, sem ritos ou símbolos, conferindo-lhe uma identidade social definida, um nome próprio (o que seria paralelo à transformação do marginal em Marginal). Aricy Curvello, sugere, ainda, um conflito sobre o controle dos parâmetros editoriais. Sem entrarmos no mérito da questão, pois o que temos é apenas uma acusação, mas podemos concluir de acordo com o poeta mineiro: Fusco não seria, exatamente, um autor maldito, mas um amaldiçoado<sup>16</sup> – exceto naquilo que Curvello diz sobre a causa de tal maldição: o fato de Fusco ter nascido no Brasil, o país dos acasos. Isto porque, neste caso, o contexto explicaria o acidente, tornando-o previsível e mesmo necessário (deixando de ser, portanto, um acidente).

## SEGUNDA SITUAÇÃO: ROSÁRIO FUSCO, ESCRITOR NEGRO

Em 1961, Rosário Fusco foi outro. Ao menos na coletânea de textos dramáticos **Dramas para negros e prólogo para brancos**, organizada e apresentada por Abdias do Nascimento. O autor figurava na coletânea com a peça **Auto da Noiva** e foi apresentado por Abdias não como um escritor que abordava a temática negra, como outros presentes no livro, mas como escritor negro.<sup>17</sup> O texto introdutório apresenta um grande panorama, portanto, não podemos lhe atribuir uma interpretação mais precisa e específica sobre a peça de Fusco. Por outro lado, Fusco foi explicitamente situado no campo da negritude, o que tinha implicações estéticas, éticas e históricas. Ou seja: estamos diante de outra inscrição social, outra contextualização para a vida e a obra de Fusco.

Em primeiro lugar, porque haveria, segundo Abdias, uma forma dramática negra específica, derivada da religiosidade e da cosmovisão não individualista,

<sup>15</sup> CURVELLO, Aricy. Um escritor maldito? **Jornal da União Brasileira de escritores**, n. 104, p. 24. agosto de 2003.

<sup>16</sup> *Maldito*, como substantivo, indica uma condição, uma caracterização. *Amaldiçoado*, como verbo na forma passiva, implica o padecimento de um gesto alheio lançado contra si.

<sup>17</sup> NASCIMENTO, Abdias do. Prólogo. In: \_\_\_\_ **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Edição do teatro experimental do negro. Rio de Janeiro: TEN, 1961, p. 9-25.

ritualística, das culturas africanas; donde o teatro tratado não como forma artística separada da vida, e sim como encantamento, celebração. Um teatro feito para ser encenado, cantado, vivido, ao invés de mera reprodução de uma estrutura letrada. Em segundo lugar, a dimensão ética viria do fato de a negritude ser, segundo Abdias, ao mesmo tempo, uma condição e um juramento, um ser e um dever ser. No caso, dever ser condicionado pela situação de exílio da negritude dentro do Ocidente. Histórica, por fim, porque o drama negro seria ainda uma forma de luta, de afirmação anti-racista.

O Teatro Experimental do Negro foi fundado em 1944, a peça de Fusco é datada de 1946 – e, até onde pude apurar, esta foi a única figuração do autor como militante negro. Mas, antes de entrarmos mais detalhadamente no texto de Fusco, uma observação se faz necessária. Como o bem demonstrou Rita Segato: raça é signo.<sup>18</sup> Em seu prólogo, Abdias do Nascimento procura construir uma viés específico e afirmador para um signo, constantemente, usado para desqualificar. A inclusão de Rosário Fusco no campo da negritude não implica, necessariamente, mera manipulação aleatória. A não ser que acreditássemos em algo como uma essência definitiva e sempre reiterada sobre a condição racial. É da natureza do signo o deslizamento, a mutação. Não podemos afirmar, na falta de outros elementos, que esta tenha sido a única vez que Fusco foi tratado como negro em sua vida – apesar de, no **Pasquim**, ele se definir como mestiço. Só destaque, novamente, o dado que ter sido um militante negro não é algo que faça parte da memória constituída sobre Rosário Fusco (e que, se assim o fosse, ou vir a ser, toda sua obra ganhará novos significados).<sup>19</sup>

Por ser signo, e não natureza, nem por isso a racialização é menos eficaz, menos performática. Inclusive, a peça de Rosário Fusco pode ser lida como uma alegoria sobre a racialização como processo de constituição de identidade (e não como algo dado). Portanto, e aqui uma tensão com o prólogo de Abdias do Nascimento, a peça fala não, exatamente, da condição do *negro*, mas de alguém que almeja a *negritude*. Seu pano de fundo é uma história de amor. O teor é trágico, uma vez que se trata de um drama amoroso que atravessa gerações, repetindo-se nas vidas da Mãe e da Filha (como em **a.s.a** os personagens não têm nome próprio: são, simplesmente, a Mãe,

---

<sup>18</sup> SEGATO, Rita. Raça é Signo. **Série Antropológica**, n. 372, Brasília, 2005.

<sup>19</sup> Durante minhas pesquisas, mais voltadas à produção de Fusco durante o Estado Novo, em momento algum me deparei com a afirmação de que o autor fosse negro. Sua condição racial era oscilante, incerta.

a Filha, a Vizinha, o Branco etc). O drama reside no fato de ambas, Mãe e Filha, viverem dilaceradas entre o amor de um Branco e de um Negro. A Filha, ela mesma, tem o Branco como pai. Na peça fica explícito que, caso ela se case com o Branco, apenas dará prosseguimento à marcha do “branqueamento” da família. Por outro lado, a dilaceração não se refere apenas ao desejo amoroso, uma vez que ela se dá em termos éticos: qual destino se dar, qual destino dar aos descendentes? Esse aspecto ético emerge no nível discursivo, em que termos como brancura, limpeza, clareza, oscilam entre seus inúmeros sentidos de saúde, racionalidade, pureza. Assim, por exemplo, diz a Voz:

Alveja, negra, limpa, negro,  
Lava negra:  
- seu destino é clarear.  
Seu destino é fazer branco  
Aquilo que o branco sujar.<sup>20</sup>

Ou a Filha: “Meu coração é tão branco, branco como a espuma do mar”. A Filha vive a tensão de ser mestiça, também no sentido, tão comumente usado na tradição intelectual brasileira<sup>21</sup> de que a condição de *desraçado* (provavelmente, tradução do termo francês então em voga entre intelectuais ligados ao movimento fascista **Action Française**) seria a pior de todas as possibilidades raciais, a que criaria um tipo humano marcado pela indefinição, pela falta de objetivos, pela confusão e pela mentira.

<sup>20</sup> FUSCO, Rosário. O Auto da Noiva. In: NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Edição do teatro experimental do negro. Rio de Janeiro, 1961, p. 131.

<sup>21</sup> Como exemplos, tomemos Mário de Andrade e Graça Aranha. Mário, em texto sobre Aleijadinho, dizia que a maior prova de um “surto coletivo da racialidade brasileira” era a ascensão do mulato, notada sobretudo nas realizações estéticas. Porém, como naquele momento a consciência coletiva ainda estava em estado embrionário, o Brasil ainda não conformava uma raça. Para Mário, os mulatos eram representantes híbridos, sem caráter racial definido, sendo, no neologismo criado pelo autor, “desraçados”, nem senhores nem escravos, desfrutando, portanto, de uma “liberdade vazia”. A partir deste suposto mal-estar, de uma consciência fragmentária tentando se impor, Aleijadinho teria criado suas obras de arte. Elas seriam expressão, além da excepcionalidade técnica de um artista plástico, da psicologia nacional em formação. ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, s.d, p. 15-46. Nesta mesma perspectiva, Graça Aranha propôs um sentido histórico para o Brasil. Este estaria marcado, desde a Proclamação da República, pela morte do espírito de mocidade, o qual seria expressão do idealismo e da vitória dos sentimentos sobre o cálculo racional. Para Graça Aranha, tanto a Proclamação da República quanto a Abolição haviam sido realizadas pelo espírito de mocidade, corajoso e generoso, tendo sido inspiradas pela atuação intelectual emancipadora do positivismo. Contudo, com o advento da República, ainda segundo o autor, os instintos mais grosseiros teriam assolado o país. Isto teria se dado pela vitória de um “homem novo”, mestiço, corrupto, interesseiro, para quem toda forma de vida espiritual seria inconcebível. A derrota, cultural e política, destes “homens novos” seria a tarefa da mocidade modernista, gerada pelo efeito devastador da Grande Guerra, cheia de vigor e inspirada pela força do espírito moderno. Ver: GRAÇA ARANHA. Mocidade e Estética. In: \_\_\_\_\_. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: INL, 1969, p. 761-766.

Condição comparável, de acordo com Graça Aranha (um dos mais influentes pensadores da questão racial no Brasil daqueles anos), à dos judeus na Europa. Em solo europeu os judeus seriam responsáveis pela “praga do masoquismo”, pelo rebaixamento da cultura, agindo como destruidores da civilização, exercendo papel semelhante ao dos “desraçados” que teriam tomado o poder com o advento da República no Brasil.<sup>22</sup>

Como diz o coro da peça de Fusco: “Mulato nunca foi gente. É bicho que mente, mente. E faz tudo à traição”. Afirmção que, na peça, ganha um estatuto de traço discursivo apresentado para a reflexão, num sentido paródico. A trama apresentada e as contradições explicitadas indicam que a peça não simplesmente reafirma a tradição, mas a põe em perspectiva e faz dela um problema.

Até porque, por outro lado, o claro não é o transparente, é uma variação do turvo. O mundo é confuso – como se conclui da conversa entre as Vizinhas: “-Verdades de amargar? – Claro. – Escuro: pra mim sinceridade vale na hora em que é dada”. Se o claro é o puro, o limpo, por outro lado, é o negro que alveja as sujeiras do branco. Assim, ao mesmo tempo em que retoma as metáforas do claro e escuro em seus usos mais usuais, o discurso dramático os inverte, subverte. Fazendo do claro um signo da obscuridade, da incerteza. Tornando o claro escuro e o escuro, claro. Assim, por exemplo, as coisas ficam claras para a protagonista quando ela se casa com o Negro.

No drama de Fusco, a solução para os impasses situados entre tantos matizes é violenta. Mas, trata-se uma violência simbólica: o pretendente Negro mata o Branco, esfaqueando um coração de papelão. A Filha amará o Namorado negro e cumprirá o seu destino. É o que diz o Coro, ao se encerrar o drama, enquanto as luzes vão sumindo, gradativamente, “até a treva mais completa”. Ou seja, no final da peça, a racialização almejada se completa, como salvação para aqueles que corriam o risco de serem marcados pela falta de identidade, caindo numa espécie de anonimato racial. Aqui, o anônimo não é mais um solitário.

### **TERCEIRA SITUAÇÃO, ROSÁRIO FUSCO PORTA-VOZ DO CHEFE.**

Uma rápida olhada na coletânea de artigos críticos **Vida Literária**, (São Paulo: Panorama) publicada em 1940, revela-nos um Fusco jovem, com seus 29 ou 30 anos,

---

<sup>22</sup> GRAÇA ARANHA. Brilhos de Frase. In: \_\_\_\_\_. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: INL, 1969, p. 862.



extremamente produtivo. O que se anunciava era um futuro promissor? Como livros prontos ou prestes a sair: **O assunto Amiel**, *Introdução à experiência estética, Os temas eternos (vida, ciência, arte)*, *História subterrânea da literatura brasileira (em louvor dos esquecidos)*. Naquele mesmo ano, 1940, Fusco lançaria o livro **Política e letras**, pela José Olympio (uma tentativa de síntese histórica sobre a relação entre literatura e Estado no Brasil, tendo como eixos os momentos do romantismo e do modernismo). Em 1943, Fusco lançaria o seu primeiro romance, **O agressor** – no ano seguinte, sairia o segundo, **O livro de João**. Como tradutor, Fusco ficou responsável pela biografia de Dostoievski escrita por Henri Troyat, em 1943. Em 1949, sairia, por fim, a tradução de **Crime e Castigo**, de Dostoievski, pela José Olympio – feita a partir de versões espanholas e francesas, de acordo com Brito Broca.<sup>23</sup> Mas não é só isso: Rosário Fusco foi ainda o responsável pela seção de literatura na revista **Cultura Política** (o principal órgão intelectual do Estado Novo). Autor, ainda, de ensaios sobre a figura do chefe Getúlio Vargas, presentes nas páginas daquela publicação.

Temos, portanto, uma reviravolta flagrante entre o crítico, tradutor e romancista extremamente produtivo, embora ainda tratado como promissor nos anos 1940 (se eram muitas as publicações, maior ainda era o número de livros anunciados), bem situado nas relações sociais do meio literário, afinado com os centros do poder político-cultural, figurando tanto entre editores do porte de José Olympio quanto entre intelectuais com postos chave na produção intelectual do período e, mais tarde, o anônimo, o marginal das publicações póstumas e das entrevistas controversas. O amaldiçoado, mais do que maldito. O que teria acontecido entre as duas situações-limite? A própria escassez de informações, típica quando se trata de autores mais ou menos apagados da história e, portanto, cujas memórias não estão amparadas por instituições específicas (museus, universidades etc), contribui para a construção da imagem de uma incoerência biográfica quase vertiginosa.<sup>24</sup>

Por exemplo, na edição de **a.s.a** de 2003, de passagem, Luiz Ruffato afirma, em texto na orelha do livro, que a franca adesão de Fusco à ditadura de Vargas teria

---

<sup>23</sup> Tenho a segunda edição, de 1952. BRITO BROCA. Introdução. In: DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Crime e castigo**. Acompanhado do Diário de Raskolnikov. Tradução de Rosário Fusco. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1952, p. 25.

<sup>24</sup> Seria, então, um bom antídoto contra as ilusões biográficas? Assim, por exemplo, a vida de alguém como Mário de Andrade hoje parece coerente, plena, porque uma instituição, o IEB/USP, organizou seus documentos, papéis, cartas, de acordo com princípios facilmente identificáveis, “lógicos”?

lançado o escritor em desgraça, “durante o getulismo” (uma ambigüidade, não se sabe se intencional, uma vez que, se pensarmos na consagração iminente, Fusco teria caído em desgraça *após* o getulismo; por outro lado, se pensarmos no *miasma* fascista, faz sentido pensar numa desgraça *durante* a ditadura e *concomitante* ao sucesso). O já citado Aricy Curvello diz o mesmo, mas pela via da denegação: mesmo depois de lembrar que Fusco foi, durante o Estado Novo, o crítico literário oficial, Aricy afirma que como tantos outros, ele era apenas um funcionário público que precisava sobreviver. Não um ideólogo, portanto. Ainda assim, o autor teria caído em desgraça, diferentemente de outros intelectuais, como Drummond, por exemplo – de quem se tornou lugar-comum dizer que “serviu ao Estado”, mas não “alienou a sua dignidade de poeta”. A hipótese complementar lançada por Curvello é o fato de Fusco ser “mulato, pobre e dado ao álcool”.

Talvez uma mistura disso tudo. Uma vez que, sem dúvida, houve no Brasil uma espécie de seleção que separou os escritores autoritários, os assim chamados falsos modernistas,<sup>25</sup> dos heróis da brasilidade, embora quase todos tenham “servido ao Estado” e apresentado idéias de viés autoritário. Mesmo a colaboração ou não com o Estado Novo não parece ser criteriosa o suficiente - em primeiro lugar, porque o Estado Novo não é um entreato ditatorial de um governo democrático (desde 1930, foram quinze anos de governo implementado com base em leis de exceção, perseguição política, tortura e assassinato)<sup>26</sup>; em segundo, porque intelectuais que foram perseguidos pelo mesmo Estado Novo também caíram na mesma vala do esquecimento (por exemplo, Plínio Salgado e Gerardo Mello Mourão). A questão racial, por si só? Dois companheiros de esquecimento similar ao de Fusco (relacionado ao fim do Estado Novo) eram brancos: Cassiano Ricardo e Menotti DelPicchia. O álcool? Mas o álcool não figura no **Pasquim** e nas figurações de outros escritores como elemento consagrador do *boêmio*?

Talvez estejamos diante do insondável da vida, do acaso, do mistério tematizado por Fusco em suas obras póstumas: o que não exclui as condicionantes aqui citadas (o pobre, mulato, bêbado e colaborador do regime ditatorial), apenas retira delas

---

<sup>25</sup> PRADO, Antônio Arnoni. **1922**: Itinerários de uma falsa vanguarda. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>26</sup> CANCELLI, Elizabeth. **O mundo da violência**. Brasília: EdUnB, 1993.

qualquer pretensão *explicativa*. Então, é como se o sujeito jamais fosse plenamente capturado pelas delimitações vindas de contextos e biografia.

O que nos interessa mais de perto aqui, portanto, não é encontrar uma causalidade que, supostamente, explique os acidentes da vida de Fusco, mas pensar sobre como tais *acidentes* geraram profundas inflexões em suas escritas – porque, queremos evitar, também, uma leitura simplista que leva a crer que o texto literário estaria voltado sobre si mesmo, separado da vida e da história. O tema central tratado, tanto na peça teatral **O Auto da Noiva**, quanto em *a.s.a.* é o da identidade, mas não no sentido da mera construção de um lugar social para o sujeito, e sim no dos contrapontos, confrontos e confluências entre aquilo que a consciência de um sujeito diz sobre ele e seu lugar no mundo e as contingências, os abalos, as intermitências, que revelam que esse sujeito é ou um ninguém apto a se tornar qualquer um ou uma força que luta por conferir um sentido, um destino, para si mesma.

Sob esse prisma, **a.s.a** pode ser lido como uma inversão satírica, crítica e intensa dos ensaios de Fusco, crítico literário oficial a serviço de Getúlio. E isso porque o tema central desses ensaios era exatamente o da subjetividade consciente do soberano, senhor do seu destino pessoal e de toda a coletividade (nacional). Vejamos algumas passagens do livro **Política e letras**, em que o autor sintetiza suas teorizações sobre as relações entre estética literária, história e constituição do Estado Nacional. Assim, sobre o romantismo e o século XIX:

E esse romantismo social, filho do romantismo literário, faz contraponto com o romantismo político, derivado de ambos. As utopias românticas representadas pelo sufrágio universal, a unidade da soberania e o equilíbrio do mandato, inspiram os políticos do tempo que fazem tudo derivar e tudo explicam através dessa trindade liberalíssima. O povo não está preparado para coisa alguma: não há uma consciência nacional, mas os políticos querem, à viva força, improvisá-la. Querem que a massa pense com as idéias que recebem por intermédio dos vapores morosos que nos chegam, escassamente, de além mar. Querem brilhar, também, como brilham os europeus, como brilharam, sobretudo, os franceses do tempo de Luís Felipe... Esqueciam-se, evidentemente, que as idéias políticas nunca são totalmente impostas, do alto para baixo, como nunca são criadas por um desígnio da providência. Eles olvidavam que um grande condutor de homens é sempre aquele que, recolhendo as aspirações do tempo, auscultando as necessidades da época, sabe ou pode transformá-las num corpo de leis capazes de irem de encontro daquilo que já existe, indeciso embora, no subconsciente coletivo, para oferecer, ao seu

povo, à sua terra e à sua gente, a ‘devolução’ do seu próprio *querer* sob a forma do *poder estatal*.<sup>27</sup>

Rosário Fusco aqui fazia eco a uma tradição intelectual então consolidada. Esta se pautava pela construção de um drama nacional para o Brasil. O drama da ausência de uma consciência histórica sobre o próprio destino, do desencontro entre a realidade social e racial e as instituições e idéias importadas.<sup>28</sup> O pressuposto aqui é o de que o processo histórico é um todo significativo e que esse significado é refletido, representado ou apreendido pela autoconsciência (seja de um povo, de uma nação, de uma elite). O real seria racional. Porém, ainda de acordo com essa tradição, o caso do Brasil seria aberrante, ou pelo menos prematuro: não que se tratasse de um real irracional, mas um real que ainda não encontrara a forma definitiva de sua racionalidade.

Para o Rosário Fusco dos anos 1940, isso teria sido resolvido após 1930. O Brasil encontrara sua consciência. E esta consciência teria se encarnado na existência de uma subjetividade em particular, a de Getúlio Vargas (homem dotado, segundo as palavras de Fusco, de uma “monstruosa genialidade política”).<sup>29</sup> O Chefe do Estado Novo seria uma espécie de síntese histórica, a formação nacional se consubstanciara em seu corpo, sua mente. Daí sua infalibilidade. E o estatuto de subjetividade exemplar, “o Biografado que se impõe à Biografia”. Mas, Rosário Fusco não apenas afirmou, sugeriu a existência dessa consciência soberana, que faz, ao menos no caso do Líder, o Sujeito coincidir consigo mesmo e com o mundo. Ele também teorizou:

Enquanto criador, é o mundo que nos governa. Só aparentemente os homens dominam os acontecimentos, na sua trama de imprevistos e imprevisíveis. As situações não irrompem do nada, os problemas sociais não aparecem por si sós, os governos não inventam soluções para resolvê-los. Eis porque quando o Presidente Getúlio Vargas afirma, com a responsabilidade de seu cargo, e com o prestígio de sua experiência, que “nada há imutável”, tais palavras atingem uma ressonância toda especial na boca de quem as profere.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> FUSCO, Rosário. **Política e letras**. Síntese das atividades literárias brasileiras no decênio 1930-1940. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1940, p. 44.

<sup>28</sup> BRESCIANI, Maria Stella Martins. **O Charme da ciência e a sedução da objetividade**: Oliveira Vianna entre interpretes do Brasil. São Paulo: Unesp, 2005.

<sup>29</sup> FUSCO, 1940, op. cit., p. 106.

<sup>30</sup> FUSCO, Rosário. Cultura e vida. Seção O pensamento político do chefe de governo. **Cultura Política**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 170-171, abril de 1941.

Segundo a interpretação de Fusco, Vargas era o líder responsável pela retomada da cultura como força organizadora da realidade histórica. Esta que se tornara caótica entre o fim do século XIX e o começo do XX devido à exuberância das mudanças sociais e econômicas pelas quais passava o mundo. O que exigia a emergência de um líder pragmático e intuitivo como Getúlio, capaz de acumular em si as experiências passadas, pressentir os rumos imediatos do futuro e tomar as decisões certas no momento oportuno. De acordo com outro texto de Rosário Fusco, se o historiador seria um “profeta de sonhos” por deslindar as aspirações das gerações passadas, o líder político era um “profeta da realidade”<sup>31</sup> – alguém capaz de trazer à tona as dimensões escondidas da vida e da história, de realizar o possível, uma vez que “real, em filosofia como em política, não é apenas o que conhecemos, mas o que existe mesmo sem ser conhecido”. Sendo um disseminador de cultura, uma fonte de palavras que eram “um roteiro a seguir”,<sup>32</sup> um *realizador*, Vargas aparecia também como o libertador da realidade objetiva diante do poderio das ficções, num outro panorama para sua consciência. Getúlio seria o “fundador de um regime”, não um “inventor”.<sup>33</sup> Sua criação política, a confirmação de um destino nacional que lhe era anterior, apesar de oculto até então.

Estaríamos, portanto, diante do antípoda perfeito dos solitários anônimos? O Biografado que se impõe à história, ou seja, o Nome próprio que abarca a totalidade da experiência histórica, enlaçando o passado e o futuro? Entre os ensaios do jovem promissor Fusco e o autor de **a.s.a** podemos estar diante de um simples procedimento de inversão. O romance soa como uma espécie de paródia do mundo organizado na e pela consciência do chefe. Da consciência tratada como produto e produtora das mutações da história à sociedade dos anônimos, do caos, da total ingovernabilidade da realidade. Ou talvez tenhamos algo além da inversão: uma fratura. Nesse viés, veríamos o mundo de **a.s.a** como aquele que perdeu seu rumo porque, como Deus, o Chefe morreu. Restariam apenas as consciências mutantes e iludidas vivendo às cegas numa realidade impossível

---

<sup>31</sup> FUSCO, Rosário. História e passado. Seção O pensamento político do chefe de governo. **Cultura Política**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 8, p. 87, outubro de 1941.

<sup>32</sup> Id. Cultura e vida. Seção O pensamento político do chefe de governo. **Cultura Política**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 175, abril de 1941.

<sup>33</sup> Id. O novo livro do presidente. **Cultura Política**, ano 3, n. 25, p. 13, março de 1943.

de ser delimitada. Vertigem reforçada pelo súbito aparecimento e sumiço de Fusco, o escritor negro.

De todo modo, dilaceramento ou autocrítica de um escritor amaldiçoado (mas, desde quando? Por quem? Como?). E, mais uma vez, nos encontramos com as ironias da história. Porque se um gesto pode ser pensado como um desses acidentes que irrompem sobre uma vida como um acontecimento incontornável, no caso de Fusco esse seria o gesto de Antonio Candido, ao excluir o escritor do horizonte daquilo que faria sentido de ser lido no Brasil. Não, evidentemente, que isso explique o destino e o significado das últimas obras de Fusco.

No livro **Brigada Ligeira**, publicado em 1945, portanto no estertores do Estado Novo,<sup>34</sup> Candido situa o livro **O Agressor** de Rosário Fusco no âmbito do surrealismo. O que, segundo a perspectiva crítica do autor, não era um elogio. O surrealismo seria uma espécie de exacerbação do irracionalismo super-realista que marcava a decadência burguesa, um tipo radical de individualismo (voltado para a exploração dos aspectos anormais, patológicos, da individualidade). Isso porque, decadente, a burguesia não era mais senhora de sua própria história. Porém, arrematava Antonio Candido, o surrealismo tinha raízes profundas na realidade europeia. Mas, no Brasil? Este teria, segundo o autor, outra história, outro processo e outra formação, o que exigiria outra consciência estética. Fusco, seria então, mero imitador desenraizado de uma arte decadente: um artista alienado de seu contexto. Apesar, assevera Candido, de suas “habilidades” como escritor, Fusco era apenas alguém que repetia superficialmente as explorações irracionalistas realizadas por escritores que viviam numa sociedade morta, a Europa burguesa. Comparando o **Agressor** com **O Processo** de Kafka, julgando-os livros muito parecidos na forma, Candido dizia:

É o livro de um pobre judeu tcheco, filho de uma civilização milenar que se vê presa aos mais cruciantes problemas; cujos valores passam por uma revisão que Kafka, como os seus patrícios, sente no sangue, porque ela lhes arruína a vida e desequilibra de todo o meio social em que vivem. Sob o seu livro – e sobretudo sob **O Castelo** – serpeia uma metafísica do Inatingível que é a própria razão de ser do seu surrealismo, ou expressionismo que seja, de europeu dilacerado pela crise dos valores. No livro de um brasileiro, não poderá subjazer necessidade vital alguma de tal ordem, a não ser a título de abstração intelectual. Por isso, **O Agressor** dá a cada passo o sentimento de

<sup>34</sup> CANDIDO, Antonio. **Brigada Ligeira**. São Paulo: Livraria Martins, 1945.



algum livro europeu traduzido pelo Sr. Rosário Fusco, e não há negar que, assim visto, ele nos parece de muito bom nível.<sup>35</sup>

Um novo porta-voz da realidade nacional surgia então, como crítico literário, e desqualificava Fusco. Porém, partindo de pressupostos muito semelhantes sobre consciência, história e realidade nacional a que o autor recorria quando definia Vargas como o Biografado. Se Antonio Candido fazia então um exercício crítico a partir de sua teoria e conceitos, por outro lado, essa crítica pode ter sido uma das matrizes do esquecimento que caiu sobre a obra de Fusco. Outros escritores tratados por Candido, na mesma obra, sob o mesmo prisma, também caíram no esquecimento (por exemplo, José Geraldo Vieira, igualmente tratado como hábil literato, porém cosmopolita e alienado da realidade nacional – não ruim, mas insignificante).

Vítima do próprio vocabulário, eis outro acidente que pode ter contribuído para a derradeira solidão lúcida de Fusco. É hora de relermos o poema de Bandeira:

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova  
— O gesso muito branco, as linhas muito puras —  
Mal sugeria imagem de vida  
(embora a figura chorasse).  
Há muitos anos tenho-a comigo.  
O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina  
[ amarelo-suja.  
Os meus olhos de tanto a olharem,  
Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.  
Um dia mão estúpida  
Inadvertidamente a derrubou e partiu.  
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos,  
[ recompus a figurinha que chorava.  
E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo  
[ mordente de pátina...

Hoje esse gessozinho comercial  
É tocante e vive, e me fez agora refletir  
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> CANDIDO, Antonio. **Brigada Ligeira**. São Paulo: Livraria Martins, 1945, p. 113.

<sup>36</sup> BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 45-46