



O agressor, de Rosário Fusco: o mal ou a paranoia

O agressor by Rosário Fusco: Evil or Paranoia

Victor da Rosa

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais / Brasil

victordarosa@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7809-1967>

Resumo: O artigo analisa um romance de Rosário Fusco, *O agressor*, publicado em 1943 e logo resenhado por Antonio Candido em sua coluna no jornal *Folha da Manhã*. Diferentemente da avaliação de Candido, no entanto, orientando ao que parece pela defesa tanto do romance nacional quanto de certo realismo na literatura, e que critica no livro de Fusco justamente sua suposta desintegração em relação à “experiência brasileira”, o artigo procura revalorizar *O agressor* tendo em vista duas aproximações: com Kafka e com o surrealismo. Para isso, busca-se associar o romance ao “método crítico-paranoico”, tal como elaborado por Salvador Dalí, resultado por sua vez de uma leitura que fez das primeiras teorias lacanianas em torno da noção de paranoia, que também são consideradas, em larga medida, no presente artigo. Como se verá, a exemplo do que argumenta Gunther Anders a respeito do autor de *O processo*, por meio de sua técnica própria de estranhamento, a literatura de Fusco não faz outra coisa senão tocar o cerne da realidade.

Palavras-chave: Rosário Fusco; surrealismo; Lacan; paranoia.

Abstract: The article analyzes *O agressor* (The aggressor), a novel by Rosário Fusco published in 1943 and reviewed by Antonio Candido shortly thereafter in “Folha da Manhã”. However, differently from Candido’s assessment, which seems to be guided both by the defense of the national novel and a certain realism in the literature, then criticizing Fusco’s book precisely by its supposed disintegration in connection to the “Brazilian experience”, the article seeks to revalue *O agressor* taking two approaches into consideration: with Kafka and with surrealism. For this purpose we try to associate the novel with the “critical-paranoid method” as elaborated by Salvador Dalí after the spanish painter read first Lacanian theories around the notion of paranoia, also considered in this article. As will be seen, as Gunther Anders argues about the author of “The Process”, Fusco’s novel, through its own technique of estrangement, does nothing but touch the very core of reality.

Keywords: Rosário Fusco; surrealism; Lacan; paranoia.

O cineasta Orson Welles, quase no fim de sua carreira, chega a adquirir os direitos de *O agressor*, primeiro e mais conhecido romance de Rosário Fusco, após a leitura de uma edição italiana de 1969, *L'agressore*. Publicado originalmente pela editora José Olympio em 1943 – período, aliás, em que o cineasta passou alguns meses no Brasil com o intuito de preparar um documentário sobre o país, em consonância com a política da boa vizinhança estabelecida entre Brasil e Estados Unidos –, o livro talvez tivesse outro destino se fosse filmado por Welles, e não seria um volume praticamente esquecido mesmo entre os leitores brasileiros. Em entrevista concedida ao *Pasquim*, Fusco diz que chegou a conhecer Welles “num baile do Quitandinha, quase trinta anos atrás”, mas que não tiveram mais contato e não sabe o que o cineasta faria com o seu romance. “Aliás, acho que nem ele, pois até hoje, ao que parece, a coisa está parada, só soube da transação quando a Mondadori [editora italiana] me enviou o dinheiro”, relata o escritor ao jornal em 1976 (FUSCO apud WERNECK, p. 82). No entanto, como tudo ou quase tudo que envolveu a obra e o nome de Rosário Fusco, escritor que parece destinado ao anonimato, assim como os seus próprios personagens, o filme de Welles não aconteceu, embora não se saiba até hoje os motivos.

Mas talvez fosse instrutivo imaginar a adaptação de Welles porque o seu interesse pelo romance de Fusco parece evidenciar ou indicar, entre outras ligações, uma relação subterrânea entre *O agressor* e a obra de Kafka.¹ Digo subterrânea porque, segundo consta, o escritor brasileiro sequer tinha ouvido falar de Kafka quando finalizou seu livro.² Seja como for, pouco

1 Desde as primeiras resenhas sobre o livro, algumas das quais retomadas ao longo deste artigo, críticos chamam a atenção para a semelhança entre o romance de Fusco e a obra de Kafka. No prefácio à edição mais recente de *O agressor*, Antonio Olinto chegou a afirmar que Fusco seria uma espécie de “Kafka brasileiro” (OLINTO apud FUSCO, 2000, p. 6). No entanto, a maioria destes comentários não costuma ir além da nota impressionista, ignorando inclusive as importantes diferenças entre os dois autores.

2 Na mesma entrevista ao *Pasquim*, Fusco afirma que tanto Kafka quanto Joyce – que, ao lado de Dostoiévski, são os dois escritores com quem a crítica mais costuma aproximá-lo – foram “dois animais que só vim a praticar muito depois” (FUSCO apud WERNECK, 2000, p. 82). Além disso, um estudo recente mostra que os livros do autor tcheco passaram a ser editados no Brasil depois de 1956, com a tradução de *A metamorfose* (SOUSA; BRITO; SANTOS, 2005). O romance de Fusco, por sua vez, apesar de ter sido publicado na mesma época, em 1943, conforme mencionado, foi entregue à editora em 1939, segundo depoimento do próprio Fusco na entrevista mencionada. Ao responder sobre a relação de sua obra com o “realismo fantástico”, Fusco diz o seguinte: “Vocês podem publicar, para efeito de gozação, que eu sou o precursor do ‘realismo fantástico’ no romance sul-americano. Li recente entrevista de Cortázar dizendo que aprendeu a coisa de Jorge Luis Borges, que começou a coisa na América em 1942, mais ou menos. Ele, Cortázar, (aliás um chatíssimo tipo) começou em 47. Ora, em 39 eu escrevo *O agressor*, que demorou 4 anos na José Olympio e só saiu em 43. Logo (...), ‘realismo fantástico’ é besteira” (FUSCO apud WERNECK, 2000, p. 91). Por fim, em artigo publicado no *Jornal do Brasil* por ocasião da

antes de ter lido e comprado os direitos do romance, Welles havia lançado aquele que seria um dos grandes filmes de sua carreira, *O processo* – na opinião do próprio Welles, talvez mais provocativa do que verdadeira, sua obra principal, superior inclusive à *Cidadão Kane* – cujas semelhanças com *O agressor*, mais do que flagrantes, nos ajudam a imaginar o potencial de inovação do romance de Fusco e a singularidade da sua estreia no gênero.

Uma das primeiras resenhas do livro, provavelmente a primeira, que costuma ser citada mais por ocasião das controvérsias em torno da existência ou pertinência do surrealismo no Brasil, muitas vezes sendo ignorado o protagonismo do romance de Fusco nesta história, foi escrita por Antonio Candido em suas “Notas de crítica literária”, coluna semanal que manteve na *Folha de Manhã*, no início dos anos 1940, na qual identificou e analisou livros de outros novos valores da literatura nacional, como Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, que estreavam nesse mesmo período.³ A resenha do livro de Fusco, no entanto, é ambivalente, além de ser uma peça em si reveladora de certas disputas e linhas de forças antagônicas da nossa historiografia literária. Orientado ao que parece pela defesa tanto do romance nacional quanto do realismo na literatura, Candido formula uma dupla rejeição do livro. Em linhas gerais, se reconhece a sua inteligência e seu engenho, “que nos prende pela sua qualidade superior”, também conclui que o livro possui um caráter de “exercício” e “ginástica mental”. Isto porque o romance não se apresentaria integrado na “experiência brasileira”, ou seja, não representaria uma “problemática vital” para a nossa inteligência (CANDIDO, 2011, p. 97). Era o apogeu do romance regionalista no Brasil – em uma das colunas anteriores de Candido, no mesmo ano de 1943, por ocasião do lançamento de *Fogo morto*, de José Lins do Rego, o crítico argumentava em tom elogioso se tratar de um romance dos “grandes personagens”, no qual “encontramos grandes tipos” (CANDIDO, 2011, p. 58). O próprio Rosário Fusco, por outro lado, em uma série de artigos publicados ao longo dos anos 1930, na época atuando como crítico literário, costuma censurar justamente a “constância de certos tipos” na obra de José

reedição do romance em 2000, Ledo Ivo comenta que Fusco nos anos 1940, em viagem à Buenos Aires, comprou as traduções de *O processo* e *A metamorfose*, mas não se entende por que o articulista diz logo na sequência que “sem a viagem à Argentina ele decerto não teria escrito *O agressor*”, afinal o livro já estava pronto (IVO, 2000, p. 2).

³ Na edição em livro, não consta a data exata quando a resenha foi publicada, e na página do acervo da *Folha de São Paulo* não foi possível encontrar a versão original do texto, publicado entre 1943 e 1944.

Lins, que Fusco associava à “carência de imaginação”, argumentando que o autor fazia relatórios e não obras de arte (FUSCO, 1940, p. 114).⁴

É interessante como a certa altura da resenha de Candido, ao argumentar que o livro de Fusco “fica no estádio do mistério pelo mistério”, o crítico descreve com precisão uma das grandes inovações formais desta narrativa, talvez a principal delas, inovação que ele acaba por rejeitar em nome de uma noção de realismo fundamentada na representação histórico-social, inspirada nas leituras iniciais que fazia de Georg Lukács, e de uma concepção funcional da literatura, a mesma que se utiliza para valorizar os grandes tipos na obra de José Lins do Rego. Para o crítico, *O agressor* se baseia em uma “espécie de inversão dos valores”, cuja ênfase recai nas “circunstâncias da vida colocadas normalmente em segundo plano”. Além disso, ainda de acordo com Candido, o romance suprime das ações os seus objetivos, reduzindo a narrativa a “formas vazias”, noção que nos interessa em particular e para a qual voltaremos. E é por meio das associações livres de tais formas vazias, intermediadas por um nexos qualquer, que a narrativa de Fusco se organizaria “segundo uma certa lógica do absurdo” (CANDIDO, 2011, p. 98). O problema desse modelo, para o crítico, é que o romance trataria a “existência real” como arremedo e caricatura, já que seus “sinais hipertrofiados” desligariam a narrativa cada vez mais do seu meio (CANDIDO, 2011, p. 99).

Àquela altura, Candido também já notava certa semelhança do romance de Fusco com a literatura de Kafka, embora provavelmente se enganasse ao afirmar que *O agressor* “muito e muito lhe deve” – ora, não podia dever porque sequer conhecia. E aponta também uma diferença entre

⁴ Na polêmica que estabelece com José Lins do Rego, nota-se que parte da disputa se dá em torno da própria noção de “realismo” – que, para Fusco, implica um gesto duplo que o ímpeto documental do autor de *Pedra Bonita* não é capaz de captar: “(...) a arte é, a um tempo, e no mesmo plano, a afirmação e a negação da realidade” (FUSCO, 1940, p. 109). Em outro artigo, “Modernos e modernistas”, Fusco elogia a obra de Graciliano Ramos justamente porque realiza essa espécie de gesto duplo, por exemplo quando afirma sobre *Vidas secas*: “O romancista (...) descreve ‘estados’ interiores das criaturas e não, apenas, situações objetivas” (FUSCO, 1940, p. 107). Fusco tratará de tal noção neste e em outros artigos do livro. Em “Recuo e avanço na realidade”, especula pelo menos três definições de realismo: por um lado, em estética, se opõe necessariamente à noção de idealismo, que “sempre criou as criações artísticas em todos os tempos; por outro, em política, ao criar “místicas novas”, sacode “os seculares alicerces da moral, impondo modificações ao direito”; e uma terceira definição ainda associa o real ao “atual” (FUSCO, 1940, p. 93-94). É possível pensar que, em tais artigos, Fusco vinha preparando o terreno para o próprio romance que já vinha escrevendo ou escreveria pouco tempo depois.

os dois autores, que para a sua avaliação é fundamental: na obra de Kafka “reconhecemos imediatamente a sua legitimidade e a sua verdade” porque trata-se de um “pobre judeu tcheco, filho de uma civilização milenar que se vê presa aos mais cruciantes problemas”, e “cujos valores passam por uma revisão que Kafka sente no sangue, porque ela lhes arruína a vida e desequilibra de todo o meio social em que vivem” (CANDIDO, 2011, p. 97). Daí porque seja legítimo que Kafka escreva uma obra que, na visão de Candido, parece se resumir a de um “europeu dilacerado pela crise de valores”, assim como a de Fusco uma imitação deslocada do mestre. Tal “metafísica do Inatingível”, que seria a própria razão de ser do “surrealismo kafkiano”, não caberia no “livro de um brasileiro”, a não ser a título de “abstração intelectual” (CANDIDO, 2011, p. 97). Em suma, não se trata apenas de uma concepção da literatura fundada na expressão do sujeito, mas também de uma avaliação limitada sobre as condições e possibilidades da própria noção de realismo.

Em um dos livros fundamentais sobre Kafka, Günther Anders argumenta que o autor “não é estetizante, santo ou sonhador”, nem “sobrenatural, onírico, mítico ou simbólico”, e sim “um fabulador realista” (ANDERS, 2007, p.16).⁵ Ao forjar “situações deformantes” e remeter seus objetos a espécies de testes experimentais – tal qual propõe a ciência moderna, diz Anders – a literatura de Kafka não faz outra coisa senão tocar o cerne da realidade. Para o crítico, que diz que grande parte do “romance atual” não é moderno porque, no melhor dos casos, apenas “descreve o que vê”, o realismo kafkiano desenvolve uma técnica própria de estranhamento a partir da qual revela “o estranhamento coberto da vida cotidiana – e desse modo é outra vez realista”. Para entender o raciocínio de Anders – e o realismo de Kafka – seria preciso pensar de modo invertido: o crítico entende que o estranhamento é um fenômeno do mundo moderno, só que é encoberto pelo “hábito vazio” (2007, p.19). O que Kafka faz, portanto, não consiste em dar mais estranhamento ao mundo, e sim pôr a nu o estranhamento que já existe, mas que não vemos. Daí entende-se a conhecida formulação de Anders: “O espantoso, em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém” (2007, p. 20).

⁵ A leitura que Modesto Carone faz de Kafka é influenciada por esta hipótese de Anders, e pode ser vista em “O realismo de Franz Kafka”, na qual propõe que o autor de “Na galeria” mostra “as coisas como elas são e as coisas como elas são percebidas pelo olhar alienado” (CARONE, 2008). Ao longo do artigo, vamos procurar mostrar como a narrativa de Fusco, nesta perspectiva de Carone, se faz por “contrastes”, de modo justamente a acentuar diferentes mundos.

Para pensar também no romance de Rosário Fusco a partir de tal concepção de realismo, seria preciso entender certo aspecto inovador do romance de Kafka, que o autor brasileiro elabora a seu modo. César Aira explica e, curiosamente, recorre a uma expressão semelhante à de Antonio Candido (ao tratar das “formas vazias” do romance de Fusco) em sua explicação da “chave do kafkiano”. Na formulação de Aira, a inovação de Kafka consiste nas descrições muitas vezes minuciosas e intermináveis de relatos secundários – que Anders por sua vez chama de escrita casuística, protocolar – cujo centro, no entanto, deixa vazio (2007, p. 139). Em resumo, em grande parte de sua ficção, Kafka encaixa um relato no outro, mas faz crescer o relato secundário e não diz nada sobre o que mais importa – ou seja, sobre o que acontece dentro do castelo ou do verdadeiro conteúdo do processo ou mesmo sobre a origem da transformação de um caixeiro viajante em um inseto monstruoso. Se em alguns casos o autor deixa exposto ou a ser somente vislumbrado o conteúdo deste centro, a exemplo de contos como “A colônia penal”, que tem como história central uma máquina de torturar e de escrever, em outros casos o relato secundário toma de vez o lugar da narrativa, criando uma espécie de relato cujo centro permanece oco. Daí que o universo kafkiano soe “formalista, vazio”, e desse vazio, por sua vez, irradie “um sentimento angustiante de inutilidade que contamina a vida dos personagens” (AIRA, 2007, p. 140).

Ocorre algo semelhante em *O agressor*, cujos relatos secundários, no entanto, possuem um mecanismo próprio a partir do qual o livro se constrói: o mecanismo da paranoia.⁶ A rigor, o romance de Fusco consiste

⁶ Diferentemente de outras questões que aparecem com frequência na crítica sobre o livro, como o caráter absurdo ou hermético da narrativa, a relação do autor com o surrealismo e a própria semelhança entre o romance de Fusco e a obra de Kafka, a questão da paranoia passou a ser mencionada apenas recentemente, e também costuma ser analisada de modo impressionista. O crítico da época que chegou mais perto de descrever o livro em termos paranoicos foi Roberto Lyra, em pequena e curiosa nota publicada no jornal *A Noite* em 1944. Em tom elogioso, Lyra diz que “Rosário Fusco situa o seu paciente na terra de ninguém da patologia mental”, personagem do qual não se conhece a personalidade “a não ser pela veemência sintomática de suas reações”. Na sequência, fala ainda – já nos termos de Freud – de uma “caracterização intensa, nítida, movimentada do delírio interpretativo, através da lógica anômala, que tantas vezes estabelece conflitos entre a consciência e a vontade”. E arremata: “É o delírio sistematizado, com a multiplicidade das interpretações delirantes, acolhendo-se a realidade à feição dos sentimentos, dos desejos, dos temores do intérprete, segundo a sua forma original de explicar os acontecimentos” – daí que “a forma que assume a doença é o delírio de perseguição” (LYRA, 1944, p. 6). O próprio Fusco, em vários artigos, deu demonstrações de conhecer o jargão psicanalítico, como no artigo “A poesia e o sonho”, em que demonstra alguma informação sobre as discussões do surrealismo (FUSCO, 1940, p. 36-46).

em variadas descrições – quase sempre minuciosas, como em Kafka – de uma série de situações paranoicas que vão se encaixando uma na outra, sem que a princípio se comuniquem entre elas, e sobretudo sem que se comuniquem com certos conteúdos sexuais que desencadeiam a narrativa logo nos primeiros capítulos. Daí a impressão de girarem no vazio. Por isso que, para tentar entender o livro em retrospectiva, assim como o estranhamento que causou e segue causando na nossa crítica literária, seria preciso entender também o que é a paranoia, quais são as suas formas e os seus sintomas, o que a desencadeia, e como o funcionamento de tal delírio poderia nos auxiliar em uma leitura mais complexa e bem sedimentada do romance – assim como do seu protagonista, David, o paranoico e, como diz o título, também o agressor. O que está em questão, para o projeto literário de Fusco, é o arranjo de uma nova concepção de realismo que o autor chegou a chamar mais tarde de “suprarreal”: “o outro lado do real, o por detrás”. Em sua própria formulação, “tudo o que existe, sendo natural, é real”, embora afirme em seguida que “nem todo o real é existente”.⁷ Tratemos de esclarecer esta concepção.

* * *

Foi Jacques Lacan quem escreveu uma tese inaugural sobre a paranoia no início dos anos 1930, *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*, e acabou por gerar uma espécie de segunda onda do surrealismo a partir, sobretudo, do interesse de Salvador Dalí pelos mecanismos paranoicos descritos pelo psicanalista. Como se sabe, após a leitura da tese de Lacan, o pintor espanhol desenvolveu um método que intitula “método crítico-paranoico” – que foi definitivo para a sua própria trajetória e, segundo André Breton, um instrumento surrealista de primeira grandeza. Em conflito aberto tanto com as práticas racionais e lógicas da arte moderna (ainda burguesas, segundo Dalí) quanto também com os “métodos convencionais” do próprio surrealismo, que seriam “baseados no papel exclusivamente passivo e receptivo do sujeito surrealista”, o pintor imagina um novo procedimento de materialização da “irracionalidade concreta” que consistiria em “um método

⁷ Tal formulação aparece na abertura do romance *a.s.a. – associação dos solitários anônimos*, publicado postumamente, em 2003, um dos inéditos que Rosário Fusco deixou. Eis a formulação completa: “Assim como o sobrenatural é o reverso do natural, o supra-real é o outro lado do real, o por-detrás. Eis por que tudo o que existe, sendo natural, é real. Mas nem todo o real é existente” (FUSCO, 2003, s/p). Candido, em sua resenha, também propõe o emprego de “super-realismo” – “como gênero, de que ‘surrealismo’ fosse espécie” (CANDIDO, 2011, p. 95).

experimental baseado no poder imediato das associações sistemáticas próprias à paranoia” (DALÍ, 1974, p. 17-19). Contra a característica essencialmente virtual, evasiva e quimérica das imagens obtidas por meio dos métodos oníricos e automáticos, o pintor requer consequências poéticas que tendem às possibilidades tangíveis, objetivas, físicas ou concretas da realidade. Em suma, em substituição aos processos de composição iniciais do surrealismo, a exemplo sobretudo do onirismo experimental e do automatismo psíquico puro, cujos resultados passaram a ser “facilmente reduzidos à linguagem corrente”, segundo o pintor, a atividade crítico-paranoica poderia ser sintetizada por meio de um procedimento central que Dalí retira justamente das leituras que faz da tese lacaniana no ano anterior: “o delírio da associação interpretativa” (DALÍ, 1974, p. 19).

Além de visivelmente se estruturar por meio de uma série de interpretações errôneas, a narrativa de Fusco é repleta de pistas deste procedimento da “associação livre” que movimenta certas operações do inconsciente, por exemplo quando o narrador relata: “David ligou a referência ao dia santo à informação de Amanda, e recompôs, por associação, a cena da manhã. Na rapidez da representação, porém, a senhora loura da janela tinha as feições de Frederica” (FUSCO, 2020, p. 50). Trata-se de uma associação sem nexos e autoevidente que faz coincidir a imagem da patroa – fonte de seus traumas, como se verá – com uma mulher que vive no prédio ao lado, Clara, por quem o protagonista desenvolve uma espécie de fixação e que também fará parte, de algum modo, da conspiração que o protagonista imagina existir contra ele. O mais importante, no entanto, é que a paranoia, no caso de David, não se limita ou se retrai ao mundo interior e delirante do personagem, mas ela se expande e define diretamente as próprias ações e decisões dele e, por consequência, todos os rumos da narrativa. Na parte de sua tese na qual analisa o caso Aimée, Lacan chega a argumentar que a paranoia funciona mais como expansão sem limite do eu (1987, p. 184) do que com a sua perda ou retraimento, e é nesse registro da expansão que o romance de Fusco deve ser lido – a partir do qual se compreende inclusive o caráter hiperbólico do personagem e as suas reações passionais.

Segundo a hipótese de Dalí, a atividade crítico-paranoica seria um “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação crítico-interpretativa dos fenômenos delirantes” (DALÍ, 1974, p. 19). Quer dizer, a paranoia consiste não apenas em um método de leitura da realidade

– daí ser uma forma própria de saber – mas também um meio de intervenção crítica, já que simultaneamente devolve à realidade imagens delirantes ou desconhecidas, figurações duplicadas, planos de expressão simultâneos, e não uma linguagem cifrada ou de fácil codificação fundamentada pela noção dos tipos. Nesse sentido, estamos bem longe do paradigma funcional do qual Antonio Candido se vale em sua interpretação e avaliação do romance regionalista. No entanto, Dalí é bastante assertivo na defesa de um pretenso realismo de tal método, que seria aliás “escrupulosamente realista”, conforme o pintor define a composição de um quadro de sua autoria (DALÍ, 1974, p. 20). Este ponto em especial do método crítico-paranoico é de extremo valor para entender o projeto literário de Rosário Fusco, afinal não se trata de uma evasão da realidade – ou do realismo – e sim de uma compreensão nova da existência e da própria literatura por meio de um saber do inconsciente, neste caso um saber paranoico. Ao descrever seu método, Dalí faz referência justamente a uma passagem do mundo delirante ao “plano da realidade”, passagem que poderia ser estendida em nossa análise de *O agressor*:

A atividade crítico-paranoica organiza e tem por objetivo, de maneira exclusivista, as possibilidades limitadas e desconhecidas das associações sistemáticas dos fenômenos subjetivos e objetivos que se nos apresentam sob forma de solicitações irracionais, em favor exclusivo da ideia obcecante. A atividade crítico-paranoica descobre, por esse método, “significados” novos e objetivos do irracional, fazendo passar, de maneira tangível, o próprio mundo do delírio ao plano de realidade. (DALÍ, 1974, p. 20).

Em diversos momentos de sua tese, Lacan argumenta que no delírio paranoico não chega a haver modificação do caráter do sujeito, ruptura com a sua personalidade anterior e nem quebra do vínculo com alguma ordem do pensamento, diferentemente do que ocorre com o delírio esquizofrênico, por sua vez dissociativo. No caso de *O agressor*, tal aspecto se reflete nos mais variados níveis da narrativa que, além de conservar certa ordenação no sentido formal da própria escrita – não há no romance transgressão de natureza gramatical, sintática ou temporal, que se mantém linear do início ao fim – também não ocorre no plano do enredo perda de vínculo social entre o protagonista e seu pequeno círculo de relação ou mesmo prejuízo de sua vida profissional, pois David segue sua rotina como funcionário exemplar, inclusive sendo promovido no auge do processo paranoico, apesar

das desconfianças cada vez mais crescentes contra os seus patrões. Como profissional da contabilidade, aliás, o protagonista preza pela organização e pela ordem, e não é em vão que o romance se inicie justamente com a imagem de David, em plena noite de sábado, “entre números e rubricas de balanço”, seguida no entanto de uma “inconsequente explosão” contra os operários da construção ao lado que “se esmeravam em aumentar o furor das marteladas, de mistura com imprecações e cantigas obscenas”, em pleno domingo pela manhã (FUSCO, 2020, p. 7). Ou seja, a paranoia se manifesta por meio de ideias de perseguição cada vez mais profundas, porém “com uma significação (...) precisa, bem fundamentadas logicamente e coerentes”, que em geral “se orientam contra pessoas ou corpos profissionais determinados” (LACAN, 1987, p. 76).

A personalidade do interpretador paranoico seria, portanto, uma espécie de “desabrochar” da sua primeira personalidade que, por sua vez, influencia diretamente na maneira como o delírio é elaborado. Conforme propõe Lacan: “O delírio se relaciona ao estado anterior da personalidade por um período de incubação meditativa, e, mesmo que ele pareça se desencadear subitamente, revela uma longa preparação nas tendências antigas do caráter” (LACAN, 1987, p. 57). Ora, a narrativa de Fusco é concebida exatamente deste modo: como “incubação meditativa” da paranoia que resulta, no final, em agressão repentina,⁸ cujo título impõe ao relato uma tensão e hostilidade permanentes as quais, no entanto, parecem se diluir ao longo do romance, pois o personagem no geral se apresenta, diferentemente do que é anunciado pelo título, tomado por certa passividade e inação. Ou seja, se em primeiro momento o leitor tem tudo para crer que o agressor do título

⁸ Nesse sentido, Fusco e Kafka são bastante distintos, pois em Kafka bastaria ler as primeiras páginas para saber de tudo que vai ocorrer ao longo da narrativa, enquanto em Fusco a narrativa se estrutura por meio de uma tensão cujo sentido se completa apenas no fim. Em “O parasita da família”, a propósito da novela *A metamorfose*, Modesto Carone diz por exemplo que tal desfecho “não oferece nada de muito surpreendente ao leitor – o que sem dúvida estava nos cálculos de Kafka”, e argumenta: “Pois a tensão e o suspense da coisa narrada não residem num desenlace que o leitor pudesse esperar com a ansiedade de quem vai resolver um quebra-cabeças. (...) Isso fica claro quando se tem em mente que uma das coisas que melhor caracterizam a forma desta novela é o fato de nela estar invertida a construção épica tradicional, uma vez que ela puxa do fim para o começo o clímax da narrativa, que é a metamorfose. Isto é: aqui a coisa narrada não caminha para o auge, ela se inicia com ele — e com isso a novela se sustenta mais sobre as decorrências de um fato fundamental do que numa progressão rumo a ele” (CARONE, 2007, p. 241). Para uma boa descrição do romance do Fusco, bastaria inverter os termos.

se refere mesmo ao protagonista, ao longo da narrativa terá outros motivos para acreditar no inverso: que David seria, afinal, a vítima, o agredido e, naturalmente, o perseguido – nesta hipótese o agressor, na verdade, seriam vários. Mas outra definição lacaniana da paranoia e a cena derradeira do romance nos devolvem, finalmente, a compreensão anterior, sobre a qual não restará dúvida: “a paranoia é o desabrochar natural e, de certo modo, *fatal* de uma constituição” (LACAN, 1987, p. 68, grifo nosso).

Pois a paranoia não é apenas um assunto do livro de Fusco, ela configura e estrutura o romance formalmente – com suas deformações, seus trajetos labirínticos, suas correntes de deduções desencontradas, seus delírios interpretativos cada vez mais acentuados que se refletem de diferentes maneiras no plano da narrativa. Em certo momento, quando David e o patrão se esbarram no depósito dos fundos provocando barulho e um mal-estar na chapalaria, temos uma tematização desta forma narrativa: o narrador afirma que “ninguém mais se entendia”, embora cada pessoa “intimamente possuísse a *sua* certeza” (FUSCO, 2000, p. 34). Daí a escolha extremamente precisa do discurso indireto livre, que compõe um trabalho duplo: por um lado, confere legitimidade, ordenação ou mesmo *verdade* às situações descritas, narradas sempre em terceira pessoa, o que faz a narrativa fincar um pé na realidade; por outro, colado demais ao olhar do protagonista, o discurso também se deixa levar por sua afetação paranoica e pelos caminhos labirínticos de suas interpretações errôneas, muitas vezes absurdas.⁹ O leitor tem acesso ao contraste, ou seja, às diferentes versões – diferentemente do protagonista, que possui uma versão apenas, a *sua* – mas nunca à verdade final.

É por isso que quando David percebe “os olhos de Franz (...) arregaçando-se como a perseguir os óculos apoiados na testa”, para ele

⁹ Guilherme Figueiredo, em resenha publicada no *Diário de Notícias* logo após o lançamento do livro, apesar de classificar o romance de Fusco como hermético, identifica alguns dos seus aspectos mais importantes, mas sob a forma de incômodo. Um deles é esse movimento duplo da narrativa – que ao crítico, no entanto, soa confuso. “Mas o que é *O agressor*? Tenho para mim que é a vida de um louco, possivelmente contada por um homem de juízo. Mas tenta-me a pilhéria de afirmar que talvez também seja a vida de um homem de juízo contada por um louco (...)”. Na sequência, capta também o tom “cursivo administrativo” do romance de Fusco, “escrito nas entrelinhas de um relatório”, que não parece combinar com o “arrazoado puramente interior” da narrativa, que “mata o objetivismo da obra”. Em suma, Figueiredo percebe bem que, por meio de um uso singular do discurso indireto livre, *O agressor* propõe um movimento narrativo paradoxal, entre subjetivo e objetivo, cuja linguagem cartorial parece não combinar com “a falta de espaço físico, de coisas sólidas ao redor dos vultos”, mas tende a ver nisso um defeito de composição (FIGUEIREDO, 1943, p. 17).

“claramente denotavam censura” – e uma censura, acrescenta, “*terrivelmente justa*” (FUSCO, 2000, p. 33). A seguir, David reflete: “não se lembrava de Franz exprimir-se com tanta *secura e rispidez*”, mas pensa que “*merecia muito mais*” (FUSCO, 2000, p. 33). Quer dizer, se o romance é narrado por uma voz insuspeita, sem nome e exterior ao relato, a princípio neutra, além de minuciosa e casuística, a narrativa também dá sinais variados de afetação hiperbólica, indício de uma imaginação paranoica que afeta a narração. Há ainda os momentos em que a visão paranoica de David se infiltra na narrativa, por exemplo quando o narrador relata: “Durante a Quaresma choveu quase diariamente. Nesses dias, David não observou grandes modificações no trato com Franz. Mas, *com certeza*, este não era o mesmo” (FUSCO, 2000, p. 43, grifo nosso). Ora, se as duas primeiras sentenças podem ser lidas como uma descrição impessoal de um narrador onisciente, na terceira, ao incluir uma certeza e uma interpretação errônea, ocorre uma clara intrusão da visão de David a respeito de Franz – tal certeza atravessa a narrativa também como indício da superestima que o personagem nutre a respeito de si próprio e a respeito dos seus pensamentos.

Em nível macro, entende-se por que toda a trama gira em torno do protagonista – justamente porque ela acompanha de algum modo o seu olhar, a sua versão dos acontecimentos e portanto o seu delírio. Em nível micro, nota-se por exemplo o uso bastante incomum e repetitivo dos itálicos ao longo do romance, que transfere uma espécie de afetação da imaginação do protagonista à própria voz narrativa. Ora, se o emprego dos itálicos em geral tem como intuito sublinhar certas palavras ou sentenças por meio de ênfase e mesmo retirar familiaridade de seus usos mais comuns, no caso do romance de Fusco, tais empregos são, além disso, uma espécie de intromissão de David no discurso narrativo, pondo em questão assim a neutralidade, a transparência e o pretense distanciamento da narrativa realista convencional. E os itálicos dão ainda uma tonalidade ampliada ou deformada ao discurso, como se fossem ora um grito e ora um sussurro, conforme análise que Lacan realiza do caso Aimée: ao comentar seus cadernos e a produção literária da paciente, o psicanalista observa que a apresentação habitual dos escritos paranoicos costuma ser repleta de “*maiúsculas iniciais nos substantivos comuns, sublinhas (sic), palavras destacadas, vários tipos*

de tinta”, entre outros recursos que, em conjunto, conferem um caráter hiperbólico à expressão (LACAN, 1987, p. 176).¹⁰

* * *

Para além dos delírios de interpretação, o que haveria mais de incomum ou singular no discurso da paranoia? E por que, sendo um romance paranoico, o projeto literário de Fusco toma distância daquele realismo fundamentado pelas noções funcionais de representação? Mais uma vez, com sua poderosa capacidade intuitiva, o próprio Antonio Candido indica uma resposta possível ao afirmar, em sua resenha, que no romance de Fusco os “sinais (...) aparecem hipertrofiados”, consistindo o livro em uma espécie de “acidente fragmentário”, não sendo possível então que suas ações e atividades sejam reconhecidas por todos (CANDIDO, 2011, p. 98). Mas para Candido essa característica do livro é também motivo de censura e falha na realização. Lacan, ao recorrer a Sérieux e Capgras em tratado sobre “as loucuras racionais”, fala tanto em hipertrofia quanto em hiperestesia na tentativa de explicar a singularidade da morbidez paranoica. Ou seja, o discurso da paranoia – dizem tais autores, em definição que Lacan depois relativiza, mas com a qual trabalha até o fim de sua tese – possui um “desenvolvimento hipertrofiado” (LACAN, 1987, p. 57). A morbidez da paranoia colocaria portanto em relevo “tonalidades afetivas” desmesuradas, efeitos chocantes, hipérboles, ênfases variadas, características próprias da linguagem de Fusco.¹¹

Em nível narrativo, o romance faz dos contrastes acentuados uma de suas técnicas, como a própria mistura entre hostilidade e benevolência, realidade e imaginação, agressão e passividade; ou nas inversões súbitas,

¹⁰ Na mencionada resenha de Guilherme Figueiredo, o crítico já notou o uso singular que Fusco faz dos itálicos, embora confesse certa indiferença em relação ao recurso, provavelmente pelos mesmos motivos que fazem o crítico rejeitar o livro, considerado “hermético”. Sobre os itálicos, diz Figueiredo: “De vez em quando, o romancista, para se tornar mais incisivo sem ter que ‘explicar’, sublinha. Mas também permanecemos indiferentes às intenções desses itálicos, de que *O agressor* está cheio. Eles não tornam a frase nem mais surpreendente, nem mis intensa, nem mais misteriosa; são, quando muito, intenções psicológicas que ficaram escondidas na sovinice de explicações com que Rosário Fusco conduziu o drama de Davi (sic)” (FIGUEIREDO, 1943, p. 17).

¹¹ Em 1944, outro comentário do livro feito por Albano Raimundo na revista *Cultura Política*, que inclusive polemiza com a conclusão de Guilherme Figueiredo segundo a qual o romance seria reduzido a seu hermetismo, o livro de Fusco, além de ser comparado mais uma vez a Kafka, é elogiado justamente por “haver penetrado, com tanta segurança, no terreno da psicologia mórbida, bem pouco explorado entre nós” (RAIMUNDO, 1944, p. 231).

a exemplo da cena inicial em que David agride verbalmente um operário (“Pare com isso, idiota”) e no instante seguinte, “desapontado com a indiferença do trabalhador à energia do protesto, acabou por achar graça na inconsequente explosão” (FUSCO, 2000, p. 7). São várias as passagens que tematizam certa desproporção entre desejo e entendimento, nas quais prepondera o mal-entendido, a falta de consenso e conclusão nos diálogos, os desencontros, as interrupções (que a estrutura dos capítulos acentua) e as inúmeras pontas soltas que a narrativa vai deixando pelo caminho: logo nas primeiras páginas, David não compreende um telefonema que recebe, também é surpreendido com a presença inexplicável da criada no seu quarto e depois fica sem saber como a família de Nicolau é capaz de reconhecer seu paradeiro, assim como seu colega de trabalho não entende por que uma moça foi presa sem qualquer motivo. Nota-se ainda, em oposição ao relato minucioso e concreto, a insistência em descrições cuja ênfase recai sobre a “aparência” das coisas, como a supor a existência de outras camadas submersas das cenas que não são captadas. “Pela aparência, conversavam a seu respeito”, diz o narrador a certa altura (FUSCO, 2000, p. 69). E em outro momento: “Olhou mais atentamente e certificando-se de que, pela aparência, não teria ninguém no apartamento (...)” (FUSCO, 2000, p. 70). Cria-se assim, para usar uma expressão do próprio narrador, “uma série de representações desencontradas” (FUSCO, 2000, p. 30).

A mencionada cena na qual o personagem não é capaz de distinguir o miado de um gato dos gemidos dos patrões, indistinção que poderíamos identificar como a principal fonte traumática para o personagem, é por isso mesmo repleta dessas incompreensões, causadoras também de contrastes. Nota-se que neste caso o narrador sabe tanto quanto o personagem sobre a natureza dos ruídos (ou seja, nada ou quase nada, diferentemente do que saberia um narrador onisciente) e portanto não pode esclarecer o leitor, que permanece também no vazio. Entende-se assim o motivo pelo qual a agressão final, descrita em cinco ou seis linhas, também é marcada por um arranque súbito de tom, sem qualquer nuance, na qual após uma situação de calma – “Calmamente, então, David fechou a porta...” – o agressor tranca a porta do seu quarto e, “como se executasse algo premeditado há séculos, (...) começou a esmurrar, no rosto da proprietária, todas as caras – de homens, mulheres e crianças – que conhecia” (FUSCO, 2000, p. 158). Algo premeditado há séculos, diz o narrador: eis a materialização, em uma fórmula, da “incubação

meditativa” da paranoia sobre a qual trata Lacan, que se confirma nesta cena final. E a fonte da paranoia, diz o psicanalista, seria justamente a repercussão de tais conflitos e contrastes sobre a experiência interna do sujeito, percebida nas rumações delirantes de David e nos embates morais que enfrenta consigo próprio. Daí que a narrativa ao mesmo tempo faça este movimento pendular entre a sondagem interior do personagem (evidenciando seus traumas, culpas, certezas e desejos) e a descrição minuciosa do exterior (dos espaços, dos gestuais, das situações e dos embaraços).

Em outra linha de raciocínio, nota-se a evidência dos conteúdos sexuais que envolvem os principais conflitos de David, o que segue em consonância com as hipóteses lacanianas a respeito das origens da paranoia. Não apenas, aliás, pelo conteúdo sexual, mas sobretudo porque tais conflitos são concebidos pelo personagem como dilemas éticos. Para Lacan, o mais comum é que o delírio paranoico se desenvolva a partir de “fracassos morais”, ou seja, pelo sentimento da inferioridade do sujeito em certa ordem ética que envolve a sexualidade – “sentimento que vem reavivar cada fracasso vital e que a *repressão* incessantemente reanima na consciência”, diz o psicanalista (LACAN, 1987, p. 84). Ora, do desgosto com as “cantigas obscenas” ouvidas logo na primeira cena – na qual o julgamento moral do próprio David ainda se faz presente como um detalhe anódino – ao paroxismo da culpa na cena em que a dúvida sobre a existência ou não do ato sexual por parte dos padrões logo se transmuta em admissão do pecado, a questão do sexo opera no romance como fonte traumática, o que aliás é próprio também da tradição surrealista inspirada por sua vez nas teorias freudianas das pulsões libidinais.

Daí também entende-se por que o “miado do gato” siga atormentando David até as vésperas da agressão final: tal ruído em forma de miado faz lembrar, por associação, o dilema ético vivido pelo personagem e sobretudo a sua vergonha. Nesse sentido, a cena dos miados é fundamental para entender todo o desenvolvimento da paranoia do personagem porque é a partir dela que o conflito se concebe em termos moralizantes.¹² Se a primeira reação de David aos ruídos é formulada pela expectativa do recato e da respeitabilidade

¹² Em tal perspectiva cairiam por terra as leituras que concebem a literatura de Rosário Fusco como “amoral” ou mesmo “imoral”, quando na verdade o autor, em seus livros, se interessa profundamente pela maneira como a moral, sobretudo no que diz respeito ao conjunto de normas construídas em torno da sexualidade, influenciam os destinos e as práticas dos seus protagonistas.

de Frederica¹³ assim como pela autocensura do próprio personagem de “um pensamento abominável” que o cerca, na sequência o pecado se inverte e a testemunha vira então o criminoso; é quando a culpa passa a ser do próprio David e a ideia da doença (ou seja, a paranoia) emerge e toma lugar no relato, já que o personagem adoece justamente no capítulo posterior:

Agora, não podia mais encarar a senhora Frederica, nem tinha coragem de dirigir a palavra ao senhor Franz. Era como se tivesse cometido um *crime inconfessável*, do qual os dois fossem as testemunhas universais e invisíveis. Os mais estranhos pensamentos atordoavam-lhe a cabeça, que ameaçava estourar. Não encontrando uma *explicação racional* para a suspeita, David não podia, do mesmo modo, justificar o sentimento que experimentava. Dali por diante, só lhe restariam duas alternativas: manter-se serenamente diante dos fatos (coisa que, desde logo, considerava impossível), *ou adoecer* (FUSCO, 2000, p. 25, grifos nossos).

E esta não será a única fixação libidinal do personagem, já que as outras relações do protagonista são marcadas também por devaneios e situações da mesma natureza, como é o caso – para ficar nos dois exemplos mais óbvios – da presença recorrente de Amanda em seu quarto, às vezes em sua cama, relação que termina com a sugestão de uma cena de estupro, interrompida sintomaticamente pelo “sangue” da menstruação, “impedimento habitual” que o protagonista interpreta como “recusa” (FUSCO, 2000, p. 152), assim como da observação cada vez mais obsessiva da sua vizinha através das janelas dos seus apartamentos, e que alcança também tensão máxima quando o protagonista “flagra” um encontro entre ela e um suposto amante, no que começa a “gritar”: “Adúltera. Prostituta” (FUSCO, 2000, p. 152).

São por meio de tais anomalias (demonstração afetiva em excesso, exagero nas avaliações ou nos gestos, todo tipo de mal-entendido) que se desenvolvem no sujeito paranoico tanto os delírios de perseguição quanto a diminuição da autocrítica, que por sua vez delineiam os principais traços do sujeito paranoico (e de nosso protagonista): superestima de si, desconfiança, falsidade do juízo e inadaptação social (LACAN, 1987, p. 65). Seja pela falta das relações de amizade na pousada onde vive, seja pelos delírios persecutórios que logo dão o tom e o ritmo da narrativa, envolvendo quase todos os personagens da trama na mesma rede paranoica, seja ainda pela cadeia

¹³ “Era impossível: dona Frederica não se iria deitar entre cadeiras velhas e caixas sujas de chapéu” (FUSCO, 2000, p. 23).

de mal-entendidos que a narrativa por isso mesmo estabelece, David é uma espécie de personagem-sintoma.¹⁴ Socialmente inapto, o protagonista “nunca recebera uma visita, nem mesmo quando esteve acamado por uns dias”, e suas relações com os demais hóspedes “não iam além de um bom-dia”, de maneira que “não só ignorava, como era ignorado de quase todos” (FUSCO, 2000, p. 8). Desconfiado, logo corre à delegacia para prestar queixas, onde chega a exigir “garantias de vida” (p. 42) após uma resposta enviesada de sua patroa em diálogo truncado na qual buscava esclarecer a origem dos “miados”. Por sua vez, a relação que mantém com uma das criadas da pousada, Amanda, a quem trata pelo nome, é envolvida não apenas pelo mistério e pelos favores que presta escrevendo cartas e recebendo telefonemas de um destinatário anônimo, quanto também pela desconfiança e por um conteúdo erótico de difícil classificação, já que de súbito ficamos sabendo também que a certa altura David encontrou a jovem dormindo na sua cama, mas “sem que a tocasse” (p. 10), temendo ainda assim a demissão de seu emprego.

Um último efeito do método crítico paranoico sobre a narrativa de Fusco, que consiste em um dos fenômenos paranoicos mais explorados por Dalí em sua obra e em sua teoria, diz respeito ao que o pintor chama de “figuração dupla”, que pode ser também múltipla – tripla ou quádrupla – a depender da capacidade paranoica do artista. Tal procedimento consiste, em linhas gerais, na representação de imagens simultâneas ou narrativas sobrepostas. Mais uma vez Dalí se refere a uma pintura de sua autoria na

¹⁴ A partir dessa imagem proponho também, via *O inconsciente estético* de Jacques Rancière, uma leitura do romance em termos psicanalíticos que leve em conta a posição do protagonista dentro de uma tradição dos grandes personagens doentes, como Hamlet e sobretudo Édipo. Ao analisar as adaptações que certos dramaturgos neoclássicos fizeram da tragédia de Sófocles, assim como os incômodos destes dramaturgos com certos aspectos “passionais” e “defeituosos” da peça, Rancière identifica que a fúria e a paixão de Édipo (ou seja, o *pathos*, a patologia) poderia abalar não apenas as damas da sociedade francesa, conforme receia Corneille, mas também a própria “ordem da representação” (2009, p. 18-23). Daí se entende como a literatura de Fusco desorganiza as relações entre ver e dizer ou as hierarquias da ordem representativa, por meio de uma escrita ao mesmo tempo muda e falante demais, que por isso mesmo não pode ser interpretada com os mesmos parâmetros pelos quais se interpreta a escrita do romance regionalista. Por motivos semelhantes, Édipo não pode ser um herói na idade clássica, salvo por meio de correções de seu saber que, na tragédia, é necessariamente enfermo – como diz Rancière, Édipo é um “doente do saber”. Rancière então propõe que “o nascimento da psicanálise” se confunde com o “renascimento da tragédia”, sendo *O agressor*, nesse sentido, concebido como um romance filiado à tradição do trágico, como indica aliás seu arremate em chave criminal. Como Édipo, David também é aquele que “sabe e não sabe, que age absolutamente e que padece absolutamente” (p. 27). A revelação progressiva de David, no entanto, seria comparável ao trabalho da doença, e não da cura psicanalítica, como diz Freud a respeito da peça de Sófocles, conforme análise do filósofo francês.

qual, sem prejuízo figurativo, representa ao mesmo tempo um dorso de atleta, uma cabeça de leão, uma cabeça de general, um busto de pastora, entre outras imagens que diferentes espectadores veem em tal quadro. No caso do romance de Fusco, tal fenômeno se verifica na construção de planos narrativos sobrepostos oriundos de diferentes situações fortuitas ou de “acazos objetivos”,¹⁵ sempre situações delirantes elas próprias, como se o narrador fosse encaixando um relato no outro, sem que, no entanto, confira a tais relatos uma resolução ou um nexos evidente. Se alguma resolução da situação (ainda que tardia) acaba por vir na última cena, em forma de hostilidade e súbita agressão, ela mais potencializa o delírio paranoico do que oferece uma chave de leitura final.

Em *O agressor*, a multiplicidade de planos narrativos evidencia não apenas um romance estruturado pela paranoia, como temos procurado mostrar, mas também a grande capacidade paranoica desta narrativa. Não se trata de um delírio interpretativo único que a narrativa propõe e acompanha, mas de um conjunto de situações paranoicas que se cruzam em uma trama que, com o passar do tempo, vai ficando mais emaranhada, mais absurda. Nesse sentido, aliás, o método crítico-paranoico é um fenômeno necessariamente plural, pois se trata, como quer Dalí, de “um conjunto coerente de relações sistemáticas e significativas” (1974, p. 19) que não considera mais isoladamente a imagem ou a narrativa. Tal aspecto é flagrante no romance de Fusco, embora à primeira vista se possa imaginar que o núcleo de trabalho do personagem, a chapelaria para a qual David presta o serviço de contador, seja o único centro irradiador da sua paranoia. Mas não. Tal núcleo não chega a ser o único e nem o principal, já que David nutre outras ideias perturbadoras e variados surtos de perseguição, que são tão definitivos para entender tanto a agressão final contra a senhoria de sua pousada (que não possui qualquer relação com os seus patrões) quanto a primeira “explosão” em direção aos operários da construção ao lado do prédio onde vive. Para entender *O agressor* como um romance marcado ou mesmo definido pelo fenômeno da paranoia, seria preciso considerar a importância desta multiplicidade de planos – ou deste “conjunto coerente de relações”, como propõe Dalí (1974, p. 19) – no qual o romance se estrutura.

São quatro ou cinco núcleos paranoicos por onde o protagonista transita, que são apresentados em sequência nos primeiros capítulos do romance e logo se embaralham, eventualmente criando situações inéditas

¹⁵ Tal noção se apresenta na teoria de Dalí como o resultado direto da paranoia, ou seja, “uma força organizadora produtiva” ou um efeito material do delírio interpretativo (DALÍ, 1974, p. 41).

ou estabelecendo relações entre eles. Primeiro, o prédio em construção ao lado de sua pousada, onde David se irrita com o barulho dos operários na abertura do romance, logo é habitado por uma mulher que o protagonista passa a perseguir com o olhar através das janelas. Depois, a situação entre Amanda e o “senhor Nicolau” – que a certa altura passa a visitar David em seu emprego – é envolvida por suspeitas, ideias de perseguição e inúmeros mal-entendidos. Por sua vez, o caso do gemido com os patrões gera uma nova série de fios na trama e situações paralelas que envolvem, sobretudo, seus principais “perseguidores”. E eles, finalmente, “três homens” que “não tinham aspecto de policiais” (FUSCO, 2000, p. 56), mas de quem David passa a desconfiar, permanecem como fantasmas até o fim da história, pois já nos últimos capítulos o narrador comenta que “não havia meio de se acomodar à ideia de que ninguém mais o perseguia” (FUSCO, 2000, p. 116). No meio de tantas hipóteses desencontradas, David não abre mão de uma única certeza, conforme relata o narrador: “O fato, porém, é que o perseguiram” (p. 56). Em outro momento, chega a pensar nestes termos: “Era, indubitavelmente, a confirmação de suas suspeitas” (p. 126).

Na cena em que visita Nicolau na sua casa, logo no início da narrativa, pela primeira vez David é tomado por este sentimento ameaçador da perseguição, que no romance é construído sobretudo pelas relações do olhar, que funcionam como fonte tanto de poder como também de prazer, lembrando do gozo voyeurístico do protagonista durante a observação e fixação em sua vizinha. “Nicolau está de vigia à noite”, explica a mulher durante a chegada de David, que logo passa a ser assombrado, no entanto, “ao ver tantos rostos sobre seus ombros, tantos olhos curiosos a submetê-lo ao mais rigoroso e paciente exame”. Ao protagonista, aquele súbito espetáculo pareceu “uma verdadeira assembleia de julgamento, como se estivesse num júri. A velha, o juiz. Ele, o réu. Os assistentes: promotores, ouvintes e jurados, um tempo” (FUSCO, 2000, p. 36). Quem assistiu ao filme de Welles, *O processo*, logo reconhece esta cena, filmada com uma câmera convulsiva que sublinha o terror e a ameaça, repleta de frames curtos e rostos ao redor. Com seus contrastes acentuados entre luz e sombra, seus closes ameaçadores, seus planos que captam de uma só vez a objetividade concreta dos espaços e o sentimento amedrontado de seus personagens, que filme não seria *O agressor*, de Orson Welles, adaptado da obra desse escritor brasileiro desconhecido.

Referências

- AIRA, César. Kafka, Duchamp. In: AIRA, César. *Pequeno manual de procedimentos*. Trad. Eduard Marquardt. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- ANDERS, Gunther. *Kafka: pró & contra*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CARONE, Modesto. O parasita da família: sobre *A metamorfose* de Kafka. In: CARONE, Modesto. *Literatura E Sociedade*, n. 12, v. 10, 237-243, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i10p237-243>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- CARONE, Modesto. O realismo de Franz Kafka. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 80, mar. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002008000100013>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- DALÍ, Salvador. *Sim ou a paranoia*. Trad. Denise Vreuls. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974.
- FIGUEIREDO, Guilherme. O misterioso agressor. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 5 dez. 1943.
- FUSCO, Rosário. *O agressor*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2000.
- FUSCO, Rosário. *A.S.A. – Associação dos Solitários Anônimos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- FUSCO, Rosário. *Vida literária*. Coleção Estudos e Documentos. São Paulo: S.E.P., 1940.
- IVO, Ledo. O agressor Rosário Fusco. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 nov. 2000.
- LACAN, Jacques. *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*. Trad. Aluisio Menezes, Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguar Mendes da Silveira Jr. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- LYRA, Roberto. Semana literária. *A Noite*. Rio de Janeiro, 13 fev. 1944.
- RAIMUNDO, Albano. O movimento literário – noticiário especial de *Cultura Política*. *Cultura Política*. Rio de Janeiro. Ano IV, n. 36, jan. 1944.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SOUSA, Celeste Ribeiro; BRITO, Eduardo Manoel; SANTOS, Maria Célia. A recepção da obra de Kafka no Brasil. In: *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo. Vol. 9, 2005, p. 232-242. Disponível em: encurtador.com.br/ekU12. Acesso em: 22 jun. 2020.

WERNECK, Ronald. *Sob o signo do imprevisto*. Cataguases: Poemação, 2017.

Recebido em: 24 de junho de 2021.
Aprovado em: 26 de novembro de 2021.