

## As múltiplas camadas em *O agressor*, de Rosário Fusco

### The multiple layers in *O agressor* by Rosário Fusco

Layne Victória dos Santos Feitosa de Lima\*  
Rosicley Andrade Coimbra\*\*  
Susylene Dias de Araujo\*\*\*

**RESUMO:** Este artigo aborda a contribuição do escritor brasileiro Rosário Fusco para a literatura brasileira, focando em sua participação no Movimento Verde a partir de uma leitura de *O Agressor*, livro publicado em 1943 no Rio de Janeiro. A visada surrealista de Fusco revela-se pautada em indícios, abrindo margem para múltiplas interpretações e leituras. Apesar da crítica negativa de Antonio Candido direcionada ao livro e mais diretamente ao escritor, o romance, por certo modernista, pode ser lido a partir de muitas outras chaves de interpretações. Considerar aspectos do movimento surrealista é um ponto de partida, conforme apresentaremos ao longo do texto, dividido por temáticas que revelam a trama de indícios elaborada por Fusco, mais um modernista brasileiro, esquecido.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo Brasileiro; Surrealismo; Rosário Fusco; *O agressor*.

**ABSTRACT:** This article addresses the contribution of Brazilian writer Rosário Fusco to Brazilian literature, focusing on his participation in the Movimento Verde based on a reading of *O Agressor*, a book published in 1943 in Rio de Janeiro. Fusco's surrealist vision reveals itself to be based on clues, leaving room for multiple interpretations and readings. Despite Antonio Candido's negative criticism directed at the book and more directly at the writer, the novel, certainly modernist, can be read from many other keys of interpretation. Considering the aspects of the surrealist movement is a starting point, as we will present throughout the text, divided by themes that reveal the plot of evidence created by Fusco, another forgotten Brazilian modernist.

**KEYWORDS:** Brazilian Modernism; Surrealism, Rosário Fusco, *O agressor*.

*David estaria sofrendo a repentina incidência  
de uma carga de pensamentos descontínuos,  
alheios à comunhão respectiva, em nome da  
qual, na realidade, a terra se move e as  
árvores dão frutos, os ônibus atropelam os  
incautos, os bondes chegam e saem no horário,*

---

\* Acadêmica do mestrado em Letras da UEMS, Unidade de Campo Grande, onde desenvolve dissertação na Área de Concentração em Estudos Literários sobre a obra de Hilda Hilst. E-mail: laynnevictorialima@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3393-6409>.

\*\* Professor Colaborador na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Cassilândia, com atuação na área de Letras/Literatura. Doutora em Letras pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: rosicleycoimbra@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2206-4801>.

\*\*\* Professora Associada na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Campo Grande com atuação na área de Letras/Literatura. Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: susylene@uems.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4562-6096>.

*as mulheres são prostitutas ou cantoras de  
rádio, práticos de farmácia ou datilógrafos, os  
jovens.*

Rosário Fusco, *O agressor*

## **1 Introdução**

O centenário da Semana de Arte Moderna, comemorado em 2022 no Brasil, motivou, mais uma vez, reflexões e leituras críticas do legado artístico e literário formado na década de 1920. Dentre as principais leituras estão as que buscam recuperar nomes e obras esquecidas do grande público por não participarem do circuito hegemônico criado pelo movimento paulista. Sabe-se que o Modernismo no Brasil não se restringiu apenas à cidade de São Paulo. Entretanto, foi a partir de coordenadas críticas traçadas sobre o trabalho desse grupo, estabelecido em torno das figuras de Mário e Oswald de Andrade, que se determinou as principais linhas de interpretação de todo o Modernismo brasileiro. Conforme as palavras de Monica Pimenta Velloso, a terminologia “Modernismo” “está de tal forma relacionada à cidade de São Paulo que frequentemente deixa-se de contextualizá-la na articulação com o conjunto da dinâmica brasileira” (VELLOSO, 2010, p. 23). Ou seja, tornou-se lugar-comum considerar como “Modernismo” apenas e somente o que ocorreu na Semana de 22 em São Paulo e o que dela se seguiu em termos teórico, estético e ideológico.

O objetivo das atuais leituras críticas é revisar essa centralidade que o movimento paulista ocupa nas premissas interpretativas do modernismo no Brasil. Considera-se nessas outras leituras a heterogeneidade dos demais “modernismos” e sua relevância na escrita de uma nova historiografia da literatura brasileira. Um desses movimentos veio da pequena Cataguazes, em Minas Gerais, ainda na década de 1920. O Movimento Verde, como se autodenominou, representou um marco significativo no cenário do Modernismo brasileiro. Reunindo um grupo de jovens estudantes, o movimento buscou romper com o academicismo literário dominante e ao mesmo tempo divulgar novos escritores. A partir desse movimento surgiu a *Revista Verde*, lançada em 1927, encerrando seus trabalhos com o sexto e último volume em 1929.

De acordo com Guilhermino César Martins Mendes, um dos membros, a escolha desse nome se deu pela presença de jovens escritores ainda “verdes”, mas também foi influenciada pelo livro *Coração Verde* (1926), de Augusto Meyer, pelo espírito nacionalista e pelos debates provenientes da Semana de Arte Moderna de 1922 (SANT’ANA, 2009, p. 35-36). Porém, o mesmo Guilhermino César (*apud* MARQUES, 2013, p. 73) afirmou que “*verde* quer dizer mocidade, e mocidade é insurreição”, evidenciando o caráter combativo que o grupo pretendia ter.

Apesar de ter surgido em uma cidade interiorana, a *Revista Verde* ultrapassou as fronteiras locais e alcançou importantes centros culturais em todo o Brasil. Escritores do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e até mesmo contribuições estrangeiras reconheceram nessa publicação um espaço propício para a divulgação das novas tendências literárias da época. O grupo reunido em torno da *Revista Verde* abraçou o projeto estético do Modernismo apostando na renovação da linguagem como possibilidade para uma nova arte. Pode-se afirmar que o grupo estabeleceu certa continuidade com a fase heroica do movimento paulista. De acordo com João Luiz Lafetá, o projeto idealizado na segunda etapa do Modernismo, já deslocado do eixo de São Paulo, concentrou-se em um plano ideológico. Entretanto, a fase heroica, cujo projeto era estético, concentrou-se na renovação dos meios. Essa renovação caracterizou-se por ser revolucionária:

[...] propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada esse termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária. Por outro lado, inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional – característica de nossa literatura – não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade. (LAFETÁ, 2000, p. 21.)

Nesse sentido, quando comparamos ambos os projetos (estético e ideológico), a obra de Fusco tende a inclinar-se para o primeiro. E, assim, a *Revista Verde* pode ser vista como um ponto de encontro – espécie de mediadora – para artistas e intelectuais que desejavam compartilhar novas propostas estéticas. Além disso, ela estabeleceu um diálogo enriquecedor e ao mesmo tempo fomentou o intercâmbio de diferentes perspectivas artísticas para além dos limites geográficos de Cataguazes. Por sua natureza inovadora e ousada, a *Revista*

*Verde* despertou muitos elogios daqueles que apreciavam a coragem dos jovens escritores em desafiar as tendências literárias cristalizadas da época. Ainda, enalteciam a revista como um veículo de vanguarda e um farol de renovação cultural ao dar voz a novos escritores brasileiros. Segundo Mário de Andrade, espécie de “guia espiritual” do grupo, a descentralização do que chamava de “inteligência nacional”, ocorreu principalmente em virtude das editoras provincianas, incluindo-se aí a *Revista Verde*: “O movimento modernista, pondo em relevo e sistematizando uma ‘cultura’ nacional, exigiu da Inteligência estar ao par do que se passava nas numerosas Cataguazes” (ANDRADE, 2002, p. 272).

Importante destacar, contudo, que a *Revista Verde* também enfrentou resistência e críticas. As mentes ligadas a correntes mais conservadoras e ao academicismo literário estabelecido viam o movimento como uma ameaça às tradições estética e cultural vigentes. Esses críticos questionavam a legitimidade das propostas inovadoras e rejeitavam a quebra de paradigmas, expressando sua preocupação em relação aos “excessos” e à suposta falta de rigor técnico dos escritores envolvidos.

Um dos membros do grupo, Rosário Fusco, desempenhou papel relevante na fundação do Movimento Verde, juntamente com outros jovens escritores, como Enrique de Resende, Ascânio Lopes, Francisco Inácio Peixoto e Guilhermino César Martins Mendes. O grupo teve o apoio de diversos intelectuais da época, inclusive de membros do grupo paulista, que viram na pequena Cataguases, na Zona da Mata mineira, um ambiente favorável ao surgimento e ao desenvolvimento de novas perspectivas literárias no Brasil. Entretanto, apesar de ter estabelecido diálogo com São Paulo, a *Revista Verde* e seu projeto – assim como outras revistas – não seguiram o paradigma proposto pelos modernistas reunidos em torno de Mário de Andrade.

A contribuição de Rosário Fusco foi fundamental para o Movimento Verde e teve reflexos significativos no movimento modernista como um todo no Brasil, uma vez que sua produção literária está intrinsecamente ligada à estética desse movimento. No entanto, seu único romance, *O agressor* (FUSCO, 1976), publicado em 1943, com traços surrealistas, uma das correntes artísticas das vanguardas europeias, parece não ter chamado atenção dos mesmos modernistas que colaboraram para a revista na década de 1920, muito menos da crítica

especializada que se formava em torno da construção de uma história do Modernismo no Brasil. *O agressor* representa um exemplo concreto de como a escrita de Fusco explorou a experimentação estética e a busca por novas formas de expressão literária. Ao incorporar elementos surrealistas, Fusco ampliou as fronteiras da narrativa e desafiou as convenções literárias estabelecidas na época. Seu trabalho reflete a sua disposição em explorar o subconsciente, o sonho e a realidade fragmentada, características fundamentais do Surrealismo.

Antonio Candido, impulsionado pela crítica sociológica, teceu alguns comentários em relação à ideia de uma obra surrealista brasileira, argumentando que no romance de Fusco não há uma assimilação da realidade como aconteceu com os escritores franceses que deram vida ao movimento surrealista. Para o crítico brasileiro, o surrealismo de Fusco vem de um lugar de crise de “evolução na história do Ocidente” (CANDIDO, 2004, p. 96), relacionada a uma crise de espírito que envolve o declínio do individualismo burguês e do capitalismo. Candido considera a obra de Fusco um tipo de importação estética descontextualizado, tratando-se mais de uma espécie de contágio cultural, ou melhor, de “uma tentativa de transplantar a planta estrangeira para a terra pátria” (CANDIDO, 2004, p. 97). Os comentários do crítico à obra de Fusco refletem um posicionamento marcadamente ideológico:

O romance de Rosário Fusco, que se recomenda pela habilidade com que é arquitetado e conduzido, interessa na medida em que se coloca como uma ilustração desta crise, e como exemplo do que seja uma obra desligada do seu meio próximo, um jogo desinteressado da inteligência. (CANDIDO, 2004, p. 99.)

A crítica de Candido reduz a questão estética adotada pelo autor mineiro. A fala do crítico reflete o momento no qual a literatura brasileira se voltava para a realidade social do Brasil, materializando no chamado “Romance de 30” as principais reivindicações estéticas. Assim, podemos dizer que o posicionamento de Candido reflete a posição adotada pela historiografia literária oficial, bem como a corrente ideológica adotada pelo crítico, e revela a intenção de fazer com que a obra literária estivesse mergulhada em questões sociais, revisando (e revisitando) aspectos do espírito nacional. Essa postura reflete também a construção hegemônica do Modernismo brasileiro empreendida pelas

vanguardas paulistas e atualizada nas décadas de 1930 e 1950 (VELLOSO, 2020, p. 23). Logo, uma obra como a de Fusco destoava do horizonte de expectativas quanto a uma literatura que narrasse aspectos da nacionalidade. Não parece ser o aspecto estético o que define a postura crítica de Candido, mas uma postura ideológica que procura na obra traços de uma narrativa que reafirme determinados valores nacionais. Vale mencionar que a obra de Fusco aparece quase ao mesmo tempo que *Sagarana*, de Guimarães Rosa, publicado em 1946, e que inaugurou nova fase no Modernismo brasileiro.

A crítica de Antonio Candido ao romance de Rosário Fusco precisa ser mais bem contextualizada. Uma vez que a crítica literária brasileira se formou sob a ideia de nacionalidade, buscando nas obras sempre uma unidade especular que enlaçasse vida e literatura, concluímos que desobedecer aos limites dessa nacionalidade significaria ser lançado ao esquecimento deliberado. Ainda seguindo essa tese, a literatura passa a ser vista como um organismo, uma árvore cujas raízes se estendem por longas distâncias, com sua copa florescendo e frutificando. A metáfora da árvore é ilustrativa e foi usada várias vezes por Candido para representar uma imagem da historiografia literária – uma espécie de árvore genealógica e suas ramificações. Nesse sentido, podemos recorrer às palavras de Flora Süssekind como contraponto à crítica de Candido ao romance de Fusco. Segundo Süssekind (1984, p. 33), a

[...] construção de uma história literária, como a de uma árvore genealógica, se faz com o ocultamento das diferenças e descontinuidades. [...] Nada que coloque em dúvida a caracterização de tal literatura como um processo contínuo e evolucionista de aperfeiçoamento.

Antes de prosseguirmos, lembremos que o texto de Candido sobre *O agressor* é de 1943, portanto, antes da publicação de *A formação da literatura brasileira* na década de 1950. Mas notamos neste pequeno ensaio sobre o romance de Fusco algumas ideias que serão a tese principal da obra canônica do crítico brasileiro: a literatura como um sistema orgânico e integrado. Assim, obras que ensaiem uma descontinuidade em relação a esse sistema são consideradas falhas. Juntemos a isso o fato de o Modernismo paulista ter

capturado as premissas do que seria “moderno”, determinando as leituras da historiografia.

Fusco, por sua vez, capturado pelo espírito dos *verdes*, mostrava-se, desde o início, avesso a críticas, principalmente as de natureza comparativa. Os jovens da *Revista Verde* chegaram a expor algumas de suas ideias em relação à recepção crítica de suas obras em um manifesto, acrescentado ao terceiro volume da *Revista Verde*, tendo Rosário Fusco como um dos intelectuais que assinaram o texto:

- 1º. Trabalhamos independentemente de qualquer outro grupo literário.
- 2º. Temos perfeitamente localizada a linha divisória que nos separa dos demais modernistas brasileiros e estrangeiros.
- 3º. Nossos processos literários são perfeitamente definidos.
- 4º. Somos objetivistas, embora diversíssimos, uns dos outros.
- 5º. Não temos ligação de espécie alguma como o estilo e modo literário de outras rodas.
- 6º. Queremos deixar bem frisada a nossa a nossa independência do sentido escolástico.
- 7º. Não damos a mínima importância à crítica dos que não nos compreendem. (MAMEDE, 2008, p. 38-39.)

Embora os *verdes* tenham sido acusados de certa ingenuidade, marcadamente expressa no tom “jovem incompreendido” do manifesto citado, o rompimento com o academicismo foi uma característica marcante no Brasil após a Semana de 1922, principalmente na década de 1930. Esse rompimento foi de extrema importância para o cenário artístico-literário brasileiro dentro do contexto modernista da época. Como não há registros da opinião de Fusco sobre a crítica de Candido, resta-nos a hipótese de que uma breve consulta ao jovem Fusco da década de 1920 nos daria uma boa ideia de suas opiniões a partir do que se afirmou no manifesto acima, cujos princípios eram amplamente defendidos pelos jovens de Cataguases. Um exemplo é o que escreveu em um texto em 1927: “Na Arte Moderna criticar outro modernismo é besteira. Besteira e da grande” (FUSCO *apud* FISCHER, 2022, p. 90). Provavelmente, a resposta de Rosário Fusco à crítica de seu romance seria algo nesse sentido; assim como Candido poderia ter um outro posicionamento hoje.

Independentemente das opiniões divergentes, a *Revista Verde* deixou um legado inquestionável no cenário literário brasileiro. Sua abertura para diferentes vozes e a promoção de debates e experimentações foram fundamentais para

impulsionar o modernismo para regiões fora do eixo paulista. Além disso, devemos destacar que Rosário Fusco, assim como outros artistas, inclusive fora de Minas Gerais, fez parte do Primeiro Período do Surrealismo no Brasil, que tem início em 1929, com a visita do poeta surrealista Benjamin Péret, e vai até o começo dos anos 1960 (LIMA, 2002, p. 129).

Como se pode depreender dessas afirmações, o Modernismo não foi um bloco único de ideias, mas um “empreendimento longo e marcado por constantes mutações”, logo é “impossível expressar essas mudanças numa série única de termos ou numa periodização rígida” (MORAES, 2017, p. 56). Dentro da estética surrealista, surgida no pós-Primeira Guerra, o experimentalismo foi substituído “por uma sensação de vazio e fragilidade” (MORAES, 2017, p. 56). De alguma forma, Rosário Fusco busca emular essa crise, e, nesse sentido, levantamos a seguinte hipótese de leitura: o romance *O agressor* possui camadas que extrapolam e destoam de um projeto nacional da literatura como defendia Candido. E são justamente essas camadas que pretendemos explorar a seguir. De fato, há no romance de Rosário Fusco uma “trama de indícios” (CANDIDO, 2004, p. 98) na qual podemos detectar linhas de força que permitiriam algumas leituras. Dentre essas possibilidades, relacionadas aos pressupostos do movimento surrealista, podemos citar a fragmentação do corpo e uma espécie de dissolução da intimidade, além dos indícios de uma vida íntima exposta a uma forma nascente de administração da intimidade. A partir disso, podemos dizer que essa “trama de indícios” se transforma em uma verdadeira “trama do caos” (MORAES, 2017, p. 55), ideia que também será desenvolvida.

Assim, o objetivo deste trabalho é revelar alguns aspectos dessa trama de indícios e, ao final, como o romance pode ser lido como uma trama do caos. Desse modo, pretendemos mostrar que o romance de Rosário Fusco trilha um caminho divergente dentro do modernismo canonizado pela historiografia oficial. O que pretendemos mostrar são os possíveis caminhos que podem ser explorados visando contribuir com uma historiografia literária mais constelar, não tão presa a continuidades e enraizamentos.

## 2 A trama de indícios

Embora a narrativa de *O agressor* seja em terceira pessoa, o narrador está colado ao protagonista David em um nível tão profundo que o leitor facilmente é levado a crer, em alguns momentos, que se trata de uma narração em primeira pessoa. O fluxo de consciência, ou mesmo a naturalidade com que o narrador interfere no desenvolvimento do enredo, entrelaça vozes, pensamentos e delírios, fundindo-os em um só plano. Essa estratégia cria uma atmosfera de esquizofrenia, deixando o leitor desorientado e com dúvidas se o que está acontecendo é real ou é fruto da imaginação de David, o protagonista. Assim, se há uma realidade dada, ela busca organizar o caos, mas também é uma forma de volta ao caos, ou seja, *O agressor* é uma narrativa com combinações improváveis, que busca por uma nova forma de síntese. Podemos dizer ainda que o romance procede a um tipo de desnudamento do sujeito do século XX.

Essa estratégia de desnudamento do sujeito nos permite depreender pelo menos duas camadas narrativas: uma primeira, organizada por um narrador em primeira pessoa, e outra, que é indiretamente representada pelas ações de David e seus lances delirantes. Trata-se de uma estratégia surrealista, a de deixar a narrativa fluir como se fosse automatizada, isto é, dominada por um fluxo interno, cuja intenção seria dar vazão aos “extratos subterrâneos do inconsciente sob a forma de imagens e de símbolos”, uma espécie de abertura de janelas “com a esperança de penetrar enfim em um mundo no qual a liberdade seria infinita” (RAYMOND, 1997, p. 252-253).

O romance está dividido em dezessete capítulos, e os títulos estão relacionados a episódios que ocorrerão ao final de cada um. Essa divisão cria um horizonte de expectativas no leitor, que passa a premeditar o que acontecerá nos capítulos subsequentes. Marcações em itálico também estão presentes em várias partes do texto, e podem ser consideradas como indícios de uma outra camada, escondida nas entrelinhas, mas sem que haja, aparentemente, um padrão para essas marcações. Passagens como: “*quem provoca crimes também é criminoso*” (FUSCO, 1976, p. 32, destaque do autor); “*Onde está o homem, está o perigo*” (FUSCO, 1976, p. 46, destaque do autor); “*a falta de indícios também podia ser considerada indício*” (FUSCO, 1976, p. 51, destaque do autor); “*prefiro viver por*

*dentro a viver por fora*” (FUSCO, 1976, p. 121, destaque do autor); “*necessidade de transformar-se*” (FUSCO, 1976, p. 142, destaque do autor) e “*aquele que faria durar a sua existência depois de morto*” (FUSCO, 1976, p. 150, destaque do autor) não apenas constituem uma estratégia narrativa, mas também desafiam o leitor, revelando que a sugestão também é a matéria-prima desse romance. Não fica evidente se se trata da voz do narrador ou de David. Essas pistas não apenas constituem uma estratégia narrativa, mas também desafiam o leitor, revelando que a sugestão é a matéria-prima desse romance. Essa estratégia é a evidência de indícios que contribuem para a criação de uma atmosfera onírica que dialoga com a proposição surrealista da obra. No sonho, todo princípio de contradição se quebra, e tudo se torna passível de substituições; toda ordem sustentada pela razão e pelo hábito é corroída. Se o que domina é a ordem onírica, logo, para o protagonista David, por mais absurdo que possa parecer ao leitor, tudo possui uma correlação.

Além disso, há no romance o que poderíamos considerar como *obsceno*, e isto nos leva a perguntar o que exatamente o protagonista deseja revelar. Ou ainda: o que, paradoxalmente, estaria oculto e ao mesmo tempo presente na narrativa? Dessa forma, enquanto o narrador nos apresenta um dado, David parece querer nos mostrar que esse dado é falso e que há algo escondido, que a verdade está oculta sob um véu de normalidade.

Um exemplo desse obsceno pode ser dado já no primeiro capítulo, intitulado “Amanda marca uma entrevista com David”. Nesse capítulo, a personagem Amanda é descrita como uma jovem “quarteira”, espécie de funcionária encarregada da organização dos quartos na modesta pensão onde David, o contador de uma chapelaria, reside. David se espanta ao deparar-se com a presença da moça em seu apartamento à noite. Amanda responde que achou que havia alguém “doente” no apartamento devido às luzes acesas e, imediatamente, após se explicar, pede para que David escreva-lhe a resposta de uma carta, cujo conteúdo ela mesma desconhece. David lê o conteúdo do envelope e julga tratar-se de “coisas que pretendiam ser românticas” (FUSCO, 1976, p. 13), e logo pergunta à moça se o remetente da carta é seu amante. A moça nega saber quem seja o tal homem, ou de que se trata a carta. Ao fim do curto capítulo, David comenta ter se sentido “um completo imbecil” (FUSCO, 1976, p.

14), revelando um suposto descontentamento com o fato ocorrido, mas sugerindo certo interesse pela jovem empregada.

O capítulo 2, intitulado “Tentativa para encontrar um senhor Nicolau”, sugere um nome para o misterioso remetente da carta. A tentativa de encontrar um desconhecido identificado como Nicolau fracassa, mas, no lugar dele, David encontra em sua casa uma outra mulher, sugerindo-se ser a esposa de Nicolau. No diálogo que houve entre essa senhora e David, algumas pistas nos levam a crer que não só a mulher sabia do envolvimento do suposto marido com Amanda, como também conversava com o marido sobre a suposta traição: “Nicolau está de vigia à noite. Mas sei a que veio e quero dizer-lhe, antes de mais nada, que pouco me importo. *Já fui casada* duas vezes, com esta – três, e *conheço o assunto*: não dura. E se durasse, que tem o senhor com isso? Ele me conta tudo” (FUSCO, 1976, p. 19, destaque do autor).

O capítulo se encerra com um acontecimento um tanto insólito. David é insultado do começo ao fim de sua jornada em busca de Nicolau por ter se desequilibrado e caído sobre uma senhora no bonde. Acompanhamos o apático personagem transitar pela multidão, tentando esquivar-se do fluxo de pessoas e dos jatos d’água e lama projetados pelos transeuntes em um dia chuvoso. Neste momento há um acontecimento que nos aponta, talvez, para onde está a maior pista que a narrativa de Fusco nos dá: a relação protagonista com o obsceno, ou seja, com o que deseja esconder. Nesse sentido, o obsceno tende a vir à luz, tornando-se explícito. No caso do excerto, é sintomático de um descompasso entre David e as demais pessoas:

Em dado momento, quase caiu por cima de certa dama, que trazia uma criança ao colo. A senhora abriu a boca:  
– Este estúpido não enxerga.  
Pensou que o incidente ficasse nisso, mas, em breve, era todo um coro de vozes a insultá-lo:  
– Está cego? (FUSCO, 1976, p. 17.)

Em sentido amplo, podemos considerar o obsceno como aquilo que está oculto e se revela causando uma reação, espécie de choque. A palavra tem origem no teatro (*obs-cena*) e significa aquilo que está por detrás da cena, atrás do palco, que não é visto pelo público. Nesse sentido, é sintomática a fala da mulher e dos demais passageiros. Talvez seja porque David não vê a realidade como os demais

e talvez seja por isso que a realidade é para ele demasiado estranha. Durante a narrativa, ele é humilhado, confundido com ladrão na igreja quando se aproxima de uma senhora para fazer uma pergunta.

O comportamento de David torna-se, portanto, estranho às demais pessoas ao seu redor. Nesse ponto, podemos considerar que o obsceno deixa de ser o que está oculto para se transformar naquilo que se choca com uma determinada forma de normalidade. Se David olha para a realidade e a enxerga com outros olhos – como em “a única realidade que sinto é a da morte” (FUSCO, 1976, p. 120) ou como em “*prefiro viver por dentro a viver por fora*” (FUSCO, 1976, p. 121, destaque do autor) –, essa mesma realidade o olha e o vê como um ser obsceno, pois ele não se conforma aos padrões sociais considerados normais. Pensando a partir dessa perspectiva, podemos considerar Nicolau como um duplo de David, mas um duplo contrário: se David é o que vê por si mesmo uma realidade oculta sob os objetos e gestos das pessoas, Nicolau é “um cego por não dispor de um guia, e, assim, rolar no abismo?” (FUSCO, 1976, p. 111). Sua resposta a essa questão é sim.

Uma vez que a narração é entrelaçada por dois pontos de vista – de um narrador em terceira pessoa e de David –, é compreensível que a atmosfera seja marcada pelo onírico, pois o narrador cola-se ao protagonista, tentando sondar seu interior. Logo, a narrativa transforma-se em um jorro, como imagens se sobrepondo, confundindo delírio e realidade:

*Via a senhora Frederica chorando num grande corredor escuro, onde um vozerio se erguia com ressonâncias de coro de ópera. A afirmação geral, contida no estribilho, era precedida da leitura de um papel, feito por uma velha que declamava uma espécie de sentença: “considerando que o senhor é David, é o contador da chapelaria...” Depois, Franz, visivelmente excitado, mãos cruzadas às costas, passeando de um lado para outro, ordenava: “tirem esse cadáver daqui”. Vinham gritos por detrás do tabique, enquanto o telefone tilintava sem cessar: “atenda, Amanda” [...] De repente, o jardim enchia-se de pessoas falando alto. (FUSCO, 1976, p. 38, destaque do autor.)*

Como se percebe pelo excerto, a atmosfera é de delírio total. As imagens se entrecortam, quebrando a possibilidade de se estabelecer uma coerência da situação que se desenrola. O choque deixa o leitor também desorientado ao tentar estabelecer uma ordem nesse caos. A cena se fecha com uma imagem mais grotesca ainda: “Nisto, uma menina de barriga, visivelmente grávida, com um

candeeiro na mão, começou a cantar: ‘mesmo que chova e até doente, o que precisa é decidir-se a andar’” (FUSCO, 1976, p. 38). Temos a impressão, conforme a leitura do livro progride, de que se trata de momentos nos quais David é tomado por uma força interna que transborda e o arrasta a esses delírios.

Juntemos a isso um outro indício: David começa a desconfiar de que alguém quer lhe fazer algum mal. Este é o estopim para que ele passe a tecer uma trama, sobretudo quando percebe que está sendo vigiado por três homens estranhos. Sua imaginação o leva além e o faz concluir que se trata de um plano para assassiná-lo, tendo como mandante seu patrão, Franz:

O fato, porém, é que o espionavam. Às vezes, estando parado no ponto do bonde, mansamente lhe surgia um homem pelas costas. Em muitas ocasiões, na rua escura, no momento em que o rosto da pessoa se iluminava com o fósforo que lhe acendia o cigarro, David verificava ser a fisionomia e o vulto da criatura que com tanta insistência escoltava seus passos. [...] por trás das máscaras que o espionavam, supunha divisar o rosto de Franz. (FUSCO, 1976, p. 63-64.)

Após esses primeiros incidentes, David se transforma em uma pessoa cada vez mais desconfiada de tudo e de todos. Isso também marca uma outra forma de ver tudo ao seu redor e de ler todos os sinais que enxerga. David muda alguns de seus hábitos – para de fazer seu “passeio obrigatório pelo cais, todas as noites” e de ler “revistas na Biblioteca, aonde chegava invariavelmente às oito para sair às dez, hora em que fechava” – e cria novos, como ficar à janela após o jantar, “devassando a intimidade dos apartamentos fronteiros que estivessem iluminados”, “fixando-se unicamente naquele que coincidia com a sua janela”, precisando “até os hábitos da família que o habitava” (FUSCO, 1976, p. 53). Esse hábito passa a fazer parte do cotidiano do personagem:

Até bem pouco, não tinha visto na janela defronte mais do que duas mãos, no máximo um braço, arrumando a cortina para fazê-la correr no trilho da galeria, o que percebia menos pelo gesto do que pelo ruído a que se acostumara. Às vezes, estando deitado [...] ouvia o barulho delator. [...] corria à janela na esperança de surpreender *o que não conhecia nem podia adivinhar o que fosse*. (FUSCO, 1976, p. 54, destaque do autor.)

De início, o que David vê nunca é um corpo completo, mas partes de um. Esse indício é sintomático de um outro aspecto bastante trabalhado pelos surrealistas e sobre o qual falaremos ao final deste trabalho: a fragmentação do

corpo. Por ora, interessa destacar essa fixação de David pelo apartamento defronte ao seu. Em uma de suas observações, percebe que não é a pessoa de sempre que abre e fecha as cortinas: “E o meio corpo que se apresentou na moldura que a esquadria armava *não era o da criada*” (FUSCO, 1976, p. 55, destaque do autor). Mas era o corpo de uma moça, “que se exibia franca e decididamente, sem nenhum instinto de convencional pudor” (FUSCO, 1976, p. 55). Trata-se da senhora Clara Schneider. Entretanto:

Os gestos da mulher confundem David que, na dúvida, acredita que ela acenou-lhe: Estaria saudando o dia [...] em louvor ao sol de abril que lhe tocava de leve os cabelos louros, ou faria um sinal para alguém? [...] Esta circunstância passou, pois, a intrigá-lo a tal ponto que logo tentava verificar a quem se dirigia a saudação da moça, mal se afastara. [...] Então, David passou a se perguntar se o cumprimento fora dirigido a ele, indagando, a um tempo, se aquilo fora, de fato, um cumprimento. Olhava agora com inexplicável e curiosa insistência para a janela, mas o quarto estava vazio e as flores haviam desaparecido do lugar onde a mulher as deixara. (FUSCO, 1976, p. 55-56.)

Como se depreende do excerto, David passa a acreditar que Clara Schneider, uma senhora casada, estaria interessada nele. Contudo, os indícios apontam para uma série de mal-entendidos acarretada pela presença de outro David na vizinhança, uma criança. David recebe um telefonema de Clara, marcando um encontro “no mesmo lugar”, mas David nunca havia sequer se encontrado com a mulher até então. Outro mal-entendido é um bolo que a jovem deixa a cargo de sua empregada, para que esta o encarregue a um homem chamado David. Aqui podemos conjecturar a presença de duplos no romance. No entanto, essas outras pessoas com o mesmo nome do protagonista não aparecem. Para aumentar a confusão de David, ele recebe um bolo, mesmo não sendo seu aniversário. Este presente o deixa deveras pensativo e então passa a buscar, obstinadamente, um suposto significado oculto para as nove velas colocadas sobre o bolo. É importante frisar que em torno dos muitos mal-entendidos indicados na narrativa, David sempre busca encontrar uma razão encoberta para justificar os fatos deturpados.

Tudo parece contribuir para que David se recuse a encarar a realidade. Como escapatória, ele tenta dar sentido a tudo o que acontece, criando uma outra realidade na qual seus enganos teriam um sentido. Entretanto, podemos forçar um pouco mais essa leitura e ver nas ações de David uma tentativa de dar ordem

ao caos que um cotidiano administrado possui, mas que, tomado por formas de controle, imprime uma normalidade.

Ao tentar se libertar dessas amarras, David torna-se um ser obsceno, ou seja, alguém que choca por seu comportamento. Um exemplo poderia ser dado pelo mal-entendido ocorrido na igreja, quando o protagonista tenta se aproximar de uma senhora para perguntar-lhe o significado de pôr velas em um bolo de aniversário. Confundido com um ladrão, David quase é linchado pelas pessoas daquele local. Em outro momento, é pela boca de Franz que podemos entender o comportamento de David. Segundo seu patrão:

David estaria sofrendo a repentina incidência de uma carga de pensamentos descontínuos, alheios à comunhão respectiva, em nome da qual, na realidade, a terra se move e as árvores dão frutos, os ônibus atropelam os incautos, os bondes chegam e saem no horário, as mulheres são prostitutas ou cantoras de rádio, práticos de farmácia ou datilógrafos, os jovens. (FUSCO, 1976, p. 121.)

“Pensamentos descontínuos, alheios à comunhão respectiva” – essa é a definição que Franz dá ao comportamento de David. Mas o que seria isso? *Grosso modo*, podemos considerar esse excerto como ilustrativo de uma atitude surrealista do protagonista. David tem um “pensamento analógico”, ou seja, um pensamento que permite “a reclassificação da experiência de modo intuitivo e emocional” para enfim “revelar o princípio de identidade entre a mente humana e o universo exterior”, transformando “a ideia dos homens sobre seu lugar no mundo” (SHORT, 1989, p. 245). Essa seria a razão pela qual David é visto como um estranho, um obsceno. A maneira como estabelece relações entre os objetos é distinta das outras pessoas. Nesse sentido, podemos dizer que há revolta em David, uma “revolta contra tudo o que mutila a vida interior do homem ou sufoca sua imaginação em nome da ‘paz e quietude’, da lei e ordem, do funcionamento perfeito da máquina social” (SHORT, 1989, p. 247).

Como contraponto a essa busca de uma realidade fundada em pressupostos internos, ou seja, uma tentativa de escape de um mundo estereotipado, David se depara com Frederica, esposa de Franz. É ela que, ao final do romance, revelará à David que Amanda e Nicolau eram, na verdade, namorados, e que, na opinião da proprietária, a jovem não passava de uma “sonsa” e uma “cadela”. Mais uma vez surpreendido por fatos que até então era

incapaz de enxergar, David projeta no rosto da proprietária o rosto de todas as pessoas que o insultaram desde então. A começar pelo “homem” que dera início a tais humilhações, Nicolau, somando-se à imagem da mulher segurando a criança no bonde, que grosseiramente o chamou de cego. Nesse momento, era “como se [David] executasse algo premeditado há séculos, David começou a esmurrar, no rosto da proprietária, todas as caras – de homens, mulheres e crianças – que conhecia” (FUSCO, 1976, p. 173).

Apesar da violência da cena, que parece ser a justificativa do título do livro, é preciso ir além dela. Parece ser um momento em que duas realidades se confrontam: aquela narrada pelo narrador em terceira pessoa e a que é construída pelo olhar de David. Frederica encarna, nesse momento, uma realidade que David considera falsa, enquanto ele representa uma obscenidade por seu comportamento pregresso e suas atitudes como Amanda. Notemos que David está “inteiramente despido” (FUSCO, 1976, p. 172) quando recebe a proprietária da pensão em seu quarto. Poderíamos ler nesse comportamento uma espécie de libertação de toda forma de opressão? Talvez. O fato é que David parece colocar em prática um plano de destruição.

Essa cena envolvendo um rosto parece ter sido antecipada em outro momento. Quando Franz sofre um acidente juntamente com David, lemos: “Não se poderia dizer o mesmo de Franz, cuja face, transformada pelo pó misturado com sangue, parecia ostentar uma máscara de teia de aranhas, que apenas deixasse entrever, através das malhas, vagas formas de rosto” (FUSCO, 1976, p. 42). A máscara é índice de instabilidade, incerteza e excesso, mas sua ausência representa uma falta. A máscara improvisada de David oculta um rosto que também é estranho. Nesse caso, tanto a máscara quanto a falta dela causam um efeito de estranhamento em quem está ao redor de David.

### **3 Trama do caos**

Aproveitando algumas observações de Eliane Robert Moraes, podemos falar de uma “trama do caos” em *O agressor*. “Trama do caos” seria a resposta que a arte moderna deu à fragmentação das formas e ao amontoado de ruínas em que o mundo se transformou. Nesse sentido, o romance de Rosário Fusco não se

adequaria a uma leitura estritamente localista que buscasse reafirmar uma imagem de nação ou mesmo ratificar aspectos de uma identidade nacional. Quando observamos que a publicação de *O agressor* se deu em plena Segunda Guerra Mundial, devemos considerar que esse contexto, em que tudo parecia desmoronar-se, tem relevância para entendermos alguns de seus aspectos. Pairava sobre o mundo um clima de instabilidade, incerteza. E o surrealismo deve ser visto também como uma reação a essa destruição ao propor a destruição das formas consagradas que levaram à barbárie.

Assim, ainda seguindo as ponderações de Eliane Robert Moraes (2017, p. 56), “[a]s imagens de destruição e decomposição que restaram numa Europa dilacerada pela violência excederam as expectativas do projeto modernista, engendrando um clima de angústia e de desconfiança em relação à modernidade”. É nesse sentido que podemos ler o romance de Rosário Fusco. *O agressor* seria uma narrativa que não busca fixar ou reafirmar uma determinada ordem, mas que está em busca de uma através da destruição das outras formas. Tudo parece se desmanchar ante o olhar de David, principalmente a ordem fundada em relações interpessoais e sociais. Talvez seja neste sentido que o romance deva ser lido: uma tentativa de fixar o efêmero das relações humanas e de captar como uma força, até então estranha e desconhecida, penetrava nessas relações. Nessa trama, alguns pontos se destacam como chaves de leitura, desde que considerados os pressupostos surrealistas como princípio organizador.

Um primeiro aspecto seria a fragmentação do corpo. Assim como a integridade do mundo está comprometida, a do corpo também está. Segundo palavras de Eliane Robert Moraes (2017, p. 57), “[à] fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo”. A partir disso, observamos que no decorrer de *O agressor* o corpo não surge como um dado, mas como algo incompleto: “Até bem pouco, não tinha visto na janela defronte mais do que duas mãos, no máximo um braço, arrumando a cortina para fazê-la correr no trilho da galeria” (FUSCO, 1976, p. 54). E ainda: “E revia as mãos que atenderam ao telefone, as mesmas, aliás, que escolhiam discos, cumprimentavam com força e teriam há pouco, apagado as luzes da alcova. Por elas, ‘entrava’ no quarto” (FUSCO, 1976, p. 125). Outras vezes, o corpo aparece com uma face abjeta, como quando Frederica, “temerosa de se ver no espelho defronte, dando aos seus olhos

um espetáculo de degradação [...], continha-se” (FUSCO, 1976, p. 88). De igual maneira, podemos considerar a agressão a Frederica ao final do romance – seria também um indício de destruição do corpo? Ao que tudo indica, sim.

O que Rosário Fusco parece ensaiar em *O agressor*, em menor grau se comparado aos surrealistas da vanguarda europeia, é uma espécie de desrealização da anatomia do corpo. A narrativa em si não se fragmenta tanto no sentido espaço-temporal, mas o corpo sim, conforme buscamos mostrar pelos excertos acima. Ao invés de um corpo completo, temos a erotização das mãos, ou seja, o detalhe ocupa o lugar do todo. As mãos da senhora Schneider tornam-se metonímia do corpo pelo qual David se interessa. Mas esse corpo não se concretiza, ou não se constitui em totalidade, pois o que David imagina é contraposto por uma realidade reificada. As mãos não se libertam de sua condição de parte ligada ao trabalho. Em outro momento o corpo descrito é uma espécie teratológica, um corpo monstruoso: “O estabelecimento parecia ocupado por um só corpo que tivesse dezenas de olhos e de ouvidos, um só alento e um punhado de braços imobilizados” (FUSCO, 1976, p. 41).

O corpo que se apresenta diante de David ou é um corpo estático ou um corpo monstruoso, incompleto, mas nunca um corpo envolto pelo erotismo. A erotização, nesse caso, permanece como fruto da imaginação de David, e não como energia liberada da condição do trabalho. Quando o corpo se apresenta em uma suposta totalidade, ele é rejeitado, como é o caso de Frederica, que se nega a olhar no espelho, pois percebe nele a passagem do tempo. Ou ainda: podemos falar do corpo morto, como é o caso da inquilina do pensionato, a baronesa. Nesse aspecto, o cadáver significa o corpo caído, transformado em objeto sem importância decompondo-se aos poucos. Como síntese, podemos dizer que temos em todos esses casos um corpo em crise, representando, em seus vários aspectos, a fragmentação da identidade do homem.

Nesse ponto, um outro dado também relevante deve ser considerado: a sugestão da presença de duplos no romance. Como mencionado em momento anterior neste trabalho, David não chega a confrontar com nenhuma das figuras que teriam o mesmo nome que ele: um menino e um adulto. Mas só a sugestão já é indício de desintegração da personalidade. Conforme Eliane Robert Moraes (2017, p. 125), “a aparição do duplo vem quase sempre denunciar a ilusão das

aparências que conferiam ao homem uma identidade, revelando o absurdo da suposta integridade que o constituía. [...] o duplo interroga o princípio de toda representação, precipitando o fim da estética da imitação”. Ao perceber que há outras pessoas com o mesmo nome, David perde um pouco mais sua identidade diante da inquietante falta de sentido.

E há ainda um terceiro dado, que chamaremos de administração da intimidade. Esse aspecto parece mais esparso no romance e pode passar despercebido. No entanto, uma leitura atenta vai nos fornecendo alguns indícios – e um deles é o olhar. O olhar é penetrante e visa desnudar e sondar o outro. David cria um hábito de ficar observando as janelas vizinhas ao seu apartamento, sobretudo a da senhora Schneider. As janelas se convertem em metáforas do olhar. Da mesma forma, a vigilância sobre David, que mais tarde descobre se tratar de vendedores de seguro de vida, indica uma invasão aos domínios de si. Isso fica explícito na cena em que David é examinado em seu apartamento por dois homens em uma cena que, além de absurda, é também caricata:

[...] não se lembrava de que tivesse sonhado, mas a presença daqueles dois senhores ali, no quarto, sorrindo, naturalmente de vê-lo em tão íntima posição, como um feto, enroscado, não seria uma espécie de sonho? [...] Não era pesadelo, era o cumprimento da promessa do inspetor.

[...] O corpo doía-lhe como se tivesse levado uma surra. Tirando um pequeno vidro do bolso, a pessoa apresentada como médico, disse-lhe: – Faça o favor de enchê-lo de urina, senhor David. (FUSCO, 1976, p. 115.)

Para além do corpo fragmentado, essa cena complementa a ideia de destruição da intimidade. Totalmente nu, David parece uma criança, ou um feto, como ele mesmo diz, desprotegido e frágil diante de dois estranhos. A nudez é o signo máximo da fragilidade do ser humano.

#### **4 Considerações finais**

Falar sobre uma obra surrealista na literatura brasileira implica em revisar alguns pressupostos da historiografia literária. Conforme destacamos no início, a crítica sobre o Modernismo brasileiro estabeleceu suas bases a partir do grupo formado na São Paulo dos anos 1920. Nesse sentido, definiu-se com uma de suas

principais linhas interpretativas o nacionalismo. No entanto, salientamos a necessidade de se pensar para além da hegemonia criada por esse grupo e considerar outros modernismos. Essa revisão crítica tem sido feita desde os anos 1980, e o centenário da Semana de Arte Moderna foi mais uma oportunidade para novas leituras e apresentação de autores fora do circuito paulistano. Além disso, permanece sempre a impressão de que o Surrealismo nunca aportou por estas terras, uma vez que a historiografia busca traçar uma linha de continuidade entre estilos e temas.

Chegamos ao fim de nossas reflexões cumprindo o que havíamos pretendido ao longo do trabalho: apresentar o romance *O agressor*, do mineiro Rosário Fusco, um dos membros do Movimento verde e criador da *Revista Verde*, em Cataguazes nos anos 1920, em suas múltiplas camadas. Reiteramos que, apesar da crítica negativa de Antonio Candido, o romance tem mérito de ser lido a partir de outras chaves interpretativas e considerar aspectos do Surrealismo é um ponto de partida viável.

A primeira possibilidade de leitura é, sem dúvida uma “trama de indícios”, ideia sugerida pelo próprio Antonio Candido. No entanto, buscamos pensar essa trama apenas como início de uma outra, uma “trama do caos”. *O agressor* seria uma tentativa de dar ordem a uma outra forma de se pensar um universo caótico na construção do romance. Nesse sentido, a realidade reificada imprimiria um ritmo automatizado aos corpos. Logo, David seria uma revolta contra isso. Pareceu-nos mais produtivo ler o romance elegendo alguns elementos chave do Surrealismo, como o corpo. A desrealização do corpo, bastante trabalhada pelos surrealistas franceses, representaria uma tentativa de recuperar as energias do corpo, o erotismo, por exemplo. O corpo se fragmenta e cada parte reivindica uma vida própria. Os corpos no romance de Rosário Fusco parecem se fragmentar ao olhar de David, que busca libertá-los. Sua tarefa não se concretiza diante de uma realidade totalmente reificada.

Outro aspecto relevante para a leitura do romance é o que chamamos de administração da intimidade, que talvez seja o aspecto mais subterrâneo do livro. David cultiva o hábito de observar as janelas dos apartamentos vizinhos e da mesma forma acredita que é vigiado. Descobre ser seguido por vendedores de seguro de vida. Interessante que a profissão e o tipo de serviço oferecidos refletem

uma nova forma de disciplina, um tipo de “cuidado de si”. Mas o que procuramos destacar neste trabalho é como a intimidade vai sendo invadida por olhares estranhos. Ao mesmo tempo que David parece querer desnudar uma realidade reificada, essa mesma realidade reage e o desnuda, colocando-o em uma posição de fragilidade.

*O agressor* é uma obra que testemunha a existência de uma contracorrente ideológica durante o período que se convencionou chamar de *Modernismo*. Assim, da mesma forma que, pelo menos meio século antes da Semana de Arte Moderna em São Paulo, já havia produções literárias diversificadas no Brasil, passadas duas décadas, também encontramos produções que não seguiram a linha do grupo paulista. Rosário Fusco é um desses autores a integrar o coro dos contrários. É relevante lembrar que o pessoal ligado à “segunda denteção” da *Revista de Antropofagia* “acolheu Péret e representou a única vertente que se opôs aos nacionalismos despregados pelas movimentações vanguardistas do momento no modernismo brasileiro” (LIMA, 2002, p. 130). Como visto, o Modernismo brasileiro forjado a partir da Semana de 22 nunca foi um consenso nem entre seus integrantes.

Dessa forma, tomando as palavras de Francisco Foot Hardman (2022, p. 542) como uma provocação, “[é] preciso ver a contracorrente dos rios da história”. Portanto, se há uma historiografia oficial é porque há uma outra, esquecida ou escondida nos arquivos da memória, e cabe ao leitor, ao crítico e ao pesquisador revelá-la. Foi o que procuramos fazer com o romance de Rosário Fusco.

## Referências

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 2002.

CANDIDO, Antonio. Surrealismo no Brasil. In: CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

FISCHER, Luís Augusto. *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração*. São Paulo: Todavia, 2022.

FUSCO, Rosário. *O agressor*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

HARDMAN, Francisco Foot. Ilusões cronológicas: etéreos que se querem eternos. In: SALIBA, Elias Thomé (org.). *Modernismo: o lado oposto e os outros lados*. São Paulo: Publicações BBM; Edições SESC, 2022.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LIMA, Sérgio. Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (da década de 1920 aos dias de hoje). In: LÖWY, Michel. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MAMEDE, Anice. *Aspectos surrealistas em O Agressor, de Rosário Fusco*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2008.

MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

RAYMOND, Marcel. O surrealismo. In: RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

SANT'ANA, Rivânia Maria Trotta. *O movimento modernista verde, de Cataguases-MG: 1927-1929*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2009.

SHORT, Robert. Dada e surrealismo. In: BRADBURY, Malcom; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VELLOSO, Monica Pimenta. Introdução – Moderno, Modernidade e modernismo. In: VELLOSO, Monica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

[Artigo recebido em 14 de agosto de 2023 e aceito em 5 de dezembro de 2023.]