

## O DELÍRIO DO ESPAÇO EM O LIVRO DE JOÃO, DE ROSÁRIO FUSCO

### THE DELIRIUM OF SPACE, IN *THE BOOK OF JOHN*, BY ROSÁRIO FUSCO

Marta Dantas<sup>1</sup>

**RESUMO:** *O livro de João*, publicado em 1944, é a segunda obra ficcional do mineiro Rosário Fusco. João é o protagonista da história e aquele que narra, em primeira pessoa, as reminiscências de um certo período de sua vida marcado por acontecimentos insólitos. Acusado de ser amante de uma mulher que ele não conhece, Carmélia, pelo marido dela, inventa histórias para salvar sua pele e passa a constatar a existência de correspondências entre as imagens criadas pela sua imaginação e a situação real, objetiva. Não por acaso, João inicia o relato de suas reminiscências descrevendo o espaço onde morava e trabalhava. Na ficção fusquiana, os espaços são de grande importância e solicitam a toponálise. Assim, nos propomos aproximar, por meio do estudo do espaço, a prosa fusquiana de *O livro de João*, das ideias e concepções surrealistas, uma vez que a toponálise revela, entre outras coisas, o predomínio dos espaços urbanos, a relação entre determinados espaços e a condição psicológica do protagonista, a irrupção do acaso, a existência de correspondências entre o espaço de dentro (subjetivo) e os espaços de fora (objetivo), características comuns à narrativa surrealista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rosário Fusco; literatura brasileira; espaço; surrealismo.

**ABSTRACT:** *The Book of John* (*O livro de João*), published in 1944, is the second fictional work by the Brazilian author Rosario Fusco. John is the protagonist of the story. He narrates from a first-person point of view the reminiscences of a certain time of his life marked by unusual facts. John is accused of being the lover of an unknown woman, Carmélia, by her husband. He attempts to save himself by telling stories and realizes that there are correspondences between the images created by his imagination and his real situation. No accident, John initiates the narrative of his recollections describing the spaces of his home and his workplace. In the fusquian fiction, the spaces are very important and requires a topoanalysis. Therefore, we intend to study the space of the novel *The Book of John* comparing it to surrealist ideas and conceptions, since this analysis reveals in the fusquian prose, among other things, the predomination of the urban spaces, the relation between certain spaces and the psychological condition of the protagonist, the irruption of randomness, the existence of correspondences between the internal (subjective) and external (objective) space, all of which are common features of the surrealist narrative.

**KEYWORDS:** Rosário Fusco; Brazilian literature; space; surrealism.

*O livro de João*, publicado em 1944, é a segunda obra ficcional do mineiro Rosário Fusco. O insólito, o conflito entre o desejo e a moral, o indivíduo e a sociedade, a fragmentação do protagonista, a fronteira mal delimitada entre a imaginação, o devaneio e a realidade e a ácida ironia são traços encontrados nessa obra e comuns em quase toda a prosa fusquiana. As referências bíblicas, sempre presentes, aqui não poderiam ser mais explícitas.

---

<sup>1</sup> Professora Doutora do Departamento de Arte Visual e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina – UEL - [marta\\_dantas@hotmail.com](mailto:marta_dantas@hotmail.com)

O *livro de João* é um livro sobre a virtude, o amor, a vida eterna, todavia, por ser marcado por uma série de ideias e concepções surrealistas, se apresenta como o avesso do livro do apóstolo.

### **O encontro com o insólito**

Nosso protagonista, João, é o narrador que sente necessidade de vasculhar sua memória em busca de (re)construir fatos muito marcantes de sua vida:

Estas reminiscências começam num dia de outubro em que fui acusado de ser amante de Carmélia, pelo próprio marido (FUSCO, 1944, p. 9)<sup>2</sup>.

Naquele dia do mês de outubro, João, ao chegar no quarto da pensão onde morava, se surpreendeu com um homem armado que se sentia desonrado e que o acusava de ser amante de sua esposa, Carmélia. A questão é que João não conhecia nenhuma Carmélia. O narrador se propõe a relembrar este encontro capital com o marido supostamente traído, Moreira, e a série de acontecimentos que sucederam — desde então — e o introduziram no campo do insólito<sup>3</sup>. Diante de tal intento, como não pensar em *Nadja*, de André Breton? “Tenho a intenção de narrar [...] apenas os episódios marcantes de minha vida [...] na própria medida em que ela está confinada aos acasos” (BRETON, 2007, p. 27).

O lugar onde João morava e trabalhava é apresentado, logo no primeiro parágrafo do livro, de modo a insinuar a importância dos espaços na constituição da própria personagem.

Por essa época eu trabalhava num laboratório de análises clínicas que ficava em plena zona do meretrício, perto da minha casa. Esta, constituída de dois andares, era sólida construção imperial, paredes largas, fachada majestosa (p. 9).

O espaço desempenha um papel muito importante na prosa fusquiana, bem como na dos surrealistas. Para Breton, ele é fundamental para o narrador,

---

<sup>2</sup> Todas as referências relativas à obra em análise surgirão apenas com a indicação da página.

<sup>3</sup> Insólito se refere aqui a tudo que é percebido como inabitual no seio de um devir coerente, contínuo e previsível.

que volta seu olhar para trás porque a memória é a impossibilidade de reconstrução fiel do passado e o espaço vem ao seu auxílio. Sua importância não se deve ao fato de o espaço ser um testemunho imóvel, mudo, do passado e, portanto, confiável, mas porque permite compensar o esquecimento. A lembrança e a imagem de um lugar clareiam a síntese do imemorial, pois memória e imaginação trabalham juntas. Todavia, solicita ao narrador se misturar à história do lugar, ou dos lugares. Por isso, Breton pensa ser impossível tomar as estruturas arquitetônicas da cidade como unicamente físicas e considera-as como estruturas privilegiadas porque tornam mais consciente o que nos faz oscilar tanto quanto o que nos devolve o equilíbrio<sup>4</sup>.

João enfatiza as qualidades do lugar onde vivia: sólida construção imperial com paredes largas e fachada majestosa. A arquitetura imperial brasileira nasceu de um processo histórico relacionado à invasão francesa em território lusitano, à mudança da família real portuguesa, em 1808, para o Brasil, ao processo, ainda que tímido, de urbanização de nossas cidades e, mais tarde, em 1826, à fundação, no Rio de Janeiro, da Real Academia de Belas Artes. Foi o estilo neoclássico que regeu a arquitetura das maiores cidades do Brasil Império. Um estilo caracterizado, sobretudo, pela clareza construtiva, pela simplicidade formal, pela simetria, pelas cores pastéis e que almejava ser exemplo de beleza e virtude. O fato é que o não eu que protege o Eu carrega muitos valores ao mesmo tempo porque “o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e virtualidade através do pensamento e dos sonhos” (BACHELARD, 1978, p.200). Sendo assim, a imagem do palacete, descrita por João, abriga os sonhos do ninho primeiro: seguro e sólido. E por analogia, podemos dizer que João se via como um

---

<sup>4</sup> Em “Pont Neuf”, Breton (1979, p. 280-1) reflete sobre as razões que levam um indivíduo, não impelido por uma necessidade exterior, a retornar, durante a vida, aos mesmos pontos de uma cidade. Justamente por ser Paris uma cidade antiga e, portanto, com um rico passado, o surrealista atribui aos lugares um caráter trans-histórico. O fenômeno da trans-historicidade diz respeito a todo espaço que é testemunho de muitos eventos históricos. A decifração do conteúdo simbólico referente aos lugares exige trabalho análogo ao do arqueólogo; é necessário “escavar” para que sua estratificação histórica venha a ser revelada. Todavia, na ausência de provas materiais, a imaginação do indivíduo que lembra é requisitada e se mistura à história do lugar, e este, por seu turno, propicia o encontro com o passado, com o presente e com o futuro. Podemos dizer que o lugar tem uma tripla personalidade, porque é tributário da História, de uma história singular (a sua história) e investido de um saber de que o indivíduo, que por ele clama no trabalho de reconstrução do seu passado, só terá acesso ao seu significado a *posteriori*. As reflexões de Breton sobre o caráter trans-histórico dos lugares se encontra esparsas no conjunto de sua obra em prosa: *Nadja* (2007), *Amor louco* (1971), *Arcano 17* (1986).

homem comedido, discreto, conservador. Mas o tempo do Brasil Império já havia passado e o palacete, transformado em pensão, perto da zona do meretrício, representava a decadência de tudo isso que essa construção um dia representou. “Alí [sic], de moderno só havia as deploráveis paredes de tábuas mal pintadas, subdividindo, para maior renda, os inúmeros quartos distribuídos a capricho, na previsão de muitos hóspedes” (p. 9).

O aposento de João se situava no pavimento térreo da “sólida construção imperial”; para lá se chegar, precisava atravessar um pátio e, às vezes, “sentia uma sensação estranha” ao ouvir seus passos ressoando no tempo (p. 10). Os “passos ressoando no tempo” dizem respeito ao tempo “*continuum* onde se acham passado, presente e futuro” (KOOPMANN, 1996, p. 46) e sinalizam que a imagem do espaço em que João vivia revela seu passado virtuoso, seu presente decadente e o seu futuro: a queda no vício. E a queda de João teria início naquele dia do mês de outubro.

Diante do desconhecido, que estava armado e que o acusava, o medo, o pavor incomensurável que a princípio se apossou de João, foi logo substituído por uma coisa “estranha, escaldante” que subia até sua garganta. Segundos depois desandou a rir e a inventar um álibi. Como ele poderia ser amante de Carmélia se sentia-se atraído pelo jovem rapaz que trabalha com ele como servente no laboratório? Tudo teria começado num dia em que o silêncio e o vazio dos vidros do laboratório onde João trabalhava teriam cedido lugar, subitamente, à percepção de que o jovem servente era portador de beleza singular: voz e contornos femininos. E a reação química que João preparava era acompanhada de uma reação sentida em seu próprio corpo: “os dedos trêmulos, a voz mais ou menos embargada, o sangue escaldando nas veias” (p. 17). João solicitava ao marido desonrado repensar a grave acusação que fazia a sua mulher; inventava argumentos, compunha as situações as mais esdrúxulas, como o conflito que vivia em relação ao rapaz: a diferença de idade, o ciúmes que sentia dele, a paixão desenfreada... tudo para salvar sua pele. E, enquanto confessava sua “miséria pela primeira vez”, transformava o acusador em seu confidente. Moreira, o marido supostamente traído, se comoveu com o tom sincero das palavras de João; parecia outro homem, falou de si: casado, fotógrafo, dois filhos. A partir de então, João se ligou a ele e, mais tarde, a sua esposa.

No dia seguinte, ao questionar o porteiro da pensão onde morava, João descobriu o que de fato havia se passado naquele dia que tanto marcou sua vida. Na sua ausência, o quarto da pensão era relocado para cais “discretos” e, por isso, o porteiro havia deixado Moreira, entrar. Além disso, o tal procurava por um “João”. Indignado com o que ouvira do porteiro e temeroso com a possibilidade de Moreira voltar e descobrir suas mentiras, João resolveu que iria se mudar.

Este acaso, gerado pela coincidência entre o nome “João” (Moreira perguntou ao porteiro, arbitrariamente, pelo “João”, poderia ter dito “José”) fora sucedido por mais dois acontecimentos estranhos. Após o diálogo com o porteiro, João, que tomou a rua a caminho do laboratório, avistou o servente de laboratório descendo do bonde e, atônito, passou a constatar a existência de correspondências entre as imagens criadas pela sua imaginação e a situação real, objetiva: “ao vê-lo, eu sentia, agora de fato, tudo o que, imaginariamente [sic.], descrevi ao fotógrafo” (p. 21). Na sequência, foi interrompido por um sujeito que lhe dirigiu as seguintes palavras: “— Olhe aqui colegas: você foi o único que viu. Vamos ‘partir’ o lucro” (p. 22). Esse novo acaso fez João se ligar, involuntariamente, a um outro fotógrafo (ladrão, trambiqueiro e que se tornaria assassino do suposto amante da sua amasiada) e sua mulher. As sucessões de acasos sinalizam o destino do protagonista<sup>5</sup>.

### **O conflito**

Na nova pensão, João logo ganhou a simpatia e confiança da proprietária. Com o vizinho de quarto, um escrivão aposentado, não foi diferente. Ávido leitor, o vizinho tinha conhecimento de um artigo, publicado numa revista anos atrás, de autoria de João, sobre a função social do farmacêutico. O comentário elogioso acerca do artigo iniciou uma relação de

---

<sup>5</sup> O acaso é uma das possibilidades de manifestação do insólito. Perceber o insólito é perceber a distância ou diferença entre o previsto e o que é dado. Para os surrealistas, o insólito, ao promover a diferença entre a situação prevista e a dada é positiva, porque carrega, de maneira implícita, uma “solução” para o tal problema. Contudo, esta “solução”, “em razão de sua natureza mesmo, não poderia nos prevenir por meio das vias lógicas ordinárias” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2014, p. 145). Tratar-se-á, sempre, de uma solução excedente porque é rigorosamente adaptada e, portanto, superior às necessidades. Para os surrealistas, a superioridade da descoberta, fruto do acaso, é muito cara porque é a superioridade da não lógica sobre a lógica, é a potência do imprevisível.

amizade entre eles e, nós, leitores, somos surpreendidos com a seguinte revelação do narrador:

Foi este o nosso primeiro contato, do qual meu orgulho saiu plenamente satisfeito. Não que eu tivesse veleidades literárias. Mas por verificar que as linhas que escrevi, sem a menor pretensão, encontraram campo propício. Eu gostava, sempre gostei, de comparar a missão do escritor com a de um homem que semeia, a esmo, num campo pedregoso: e o escrivão vinha fornecer-me, como de encomenda, a prova disso (p. 42).

Satisfeito com o início da nova amizade, João sintetizou sua trajetória de vida para o escrivão: mineiro, trinta e nove anos de idade, solteiro, farmacêutico, vive na capital há onze anos e quando nela chegou, trabalhou como revisor de jornal, como professor e, por certo período, foi responsável por uma pequena farmácia de subúrbio. Outras facetas de João, entre elas aquela que diz respeito ao seu gosto pela escrita, passamos a conhecer.

Num típico dia de domingo, um súbito impulso levou João até a missa. “Era a primeira vez em trinta anos que esse desejo me vinha assim, sem nenhuma adaptação preliminar, sem uma consulta as minhas convicções atuais” (p. 45). Na missa, a “brisa agitava, com brandura, as chamas das velas do altar mor” (p. 46) e os pensamentos de João. Veio-lhe a lembrança de que, quando era adolescente, seus pais queriam que ele fosse “um operário da vinha do Senhor” (p.46) e lamentava que, diante dos últimos acontecimentos, sua vida estava destinada ao vício ainda que tenha chegado a ele por meio da virtude:

Que compensação recebe a virtude, o comportamento exemplar? Uma frase que se ouça, uma ocorrência que se invente e todo um destino se amolda àquilo. Moreira recebia traições a trôco [sic] de amor. Êle [sic] quis matar-me: abri a boca, menti, envolvi a reputação de um terceiro na minha defesa e consegui aliviá-lo [...] Saíu [sic] do quarto certo da fidelidade dela: esse benefício me custava, ao inverso, um sentimento confuso (p. 46-7).

Na tentativa de salvar a sua pele de inocente e devolver a dignidade à Moreira, João passou, como um relâmpago, de virtuoso a vicioso. Ao menos, era assim que passou a considerar sua vida. Seu encontro com Moreira, e as consequências dele, não lhe saíam da cabeça.

### **O encontro com o trágico**

Temendo uma outra visita surpresa do marido que se acreditava traído e pensando em economizar, achou melhor dividir o quarto com alguém. Esperou ansioso pelo dia em que o colega de quarto chegaria, uma companhia lhe cairia bem. E eis que chegou o dia em que a cama ao lado da sua fora ocupada: seu companheiro de quarto era um velho moribundo.

O quarto foi tomando as feições do moribundo: escuro, úmido, lúgubre. E João foi absorvendo os problemas, as angústias das pessoas que passaram, por acaso, a se ligar a ele. Refletia sobre o mistério que ligava-o, involuntariamente, a essas pessoas (todas elas ligadas a histórias de amor e de traição) e de qual revelação tal mistério seria o portador. Sentia-se um pouco responsável pela manutenção do resto de vida do companheiro de quarto. Por um tempo, o servente do laboratório frequentou seu aposento porque era incumbido de aplicar injeções diárias no moribundo, mas optou por abandonar o serviço no laboratório para se dedicar aos estudos, e as injeções passaram a ser aplicadas no velho pelo próprio João.

A mudança do espaço de habitação de João alterou também as disposições internas do narrador protagonista. Sentia-se cada vez mais confuso e precisava libertar-se da sedução que atribuía ao jovem servente do laboratório. A atração que passou a sentir pelo menino era, segundo ele, o castigo infringido pela história que inventou. João se auto avaliava; passou a se achar um cínico, um amoral, um transviado e começou a ser consumido por conflitos de ordem moral. E porque acreditava que cada palavra, cada gesto, cada intensão estava submetida ao juízo final, passou a temer e a sofrer. Dizia para si mesmo: “Só aspira a salvação quem se sente culpado” (p. 109). João havia abandonado sua carapaça de casarão imperial e se sentia transformado, se descobria outro.

Da unidade do corpo somos levados, apressadamente, à unidade da alma, apesar de abrigarmos, talvez, muitas

Revista TOPUS, 3 (1): 02-15, Jan./Jun. 2017.

consciências e que o voto dessas é bem capaz de colocar em nós duas ideias opostas em condição de empate (BRETON, 1988, p. 234).

A trajetória de João, do início ao fim, está em pleno acordo com a concepção bretoniana de subjetividade irreduzível porém dinâmica e que se define nos seus atos<sup>6</sup>. E basta um choque, um impulso ou uma transgressão para desorganizar o equilíbrio provisório, para balançar a aparente solidez de um prédio erigido sob os “bons valores”, os “bons costumes”, para trincar suas paredes abrindo uma fresta por onde o indivíduo buscará um outro patamar de equilíbrio. E os alicerces de João são abalados a partir de dois encontros: primeiramente, como já discorremos, com o insólito, e depois com Eros.

Certo dia, João fora apresentado por Moreira à Carmélia. O narrador a descreve como elegante e atraente e atraído sentiu-se por ela. João tornava-se cada vez mais confuso: as imagens do jovem rapaz e da mulher de Moreira se fundiam, se confundiam. Os desejos à flor da pele passaram e ser abrandados pelo álcool. João excedia-se. A atração pela mulher daquele que havia se tornado seu amigo era interpretada como mais um castigo; todavia, essa atração fazia-o sentir-se vivo, ele enfatizava.

O encontro com o insólito havia funcionado como uma espécie de estímulo, de apelo ao desejo. O desejo, “reativado pelos *stimuli*, os reativa [...] numa flexível docilidade recíproca”<sup>7</sup> (CHÉNIEUX-GENDRON, 2014, p. 144), garantindo a sensação de “sentir-se vivo” e o exercício de uma misteriosa intersubjetividade. Mas, se por um lado João se sentia vivo, seu colega de quarto, o moribundo, se tornava cada vez mais, nas palavras do narrador, um “escombro de gente”.

Numa noite, retornando à pensão depois de uma de bebedeira, João se lembrou de um provérbio popular: “quem vê casa não vê morador” (p. 122). E, imediatamente, questionou o provérbio: “Dizem que as paredes não sentem: mas ouvem, sentem, e se sentem, vivem” (p. 122). João parecia prever o que

---

<sup>6</sup> João não é a única personagem do conjunto da prosa fusquiiana a negar a ideia de que existe no sujeito uma essência intemporal, um núcleo precioso que necessita ser preservado de toda solicitação exterior. Ao contrário, seus protagonistas correspondem à ideia bretoniana de que o indivíduo é puro movimento que se define no tempo e de maneira singular.

<sup>7</sup> Todas as traduções são de nossa autoria.



estava a sua espera: a situação do companheiro de quarto se agravara, e o quarto sentia a presença da morte. Após a morte do companheiro de quarto, João repara que a casa de pensão “não tinha relações com as outras, não era simpática” (p.130). Esse espaço poderia não ter relações com as outras casas, com outros espaços externos, mas apresenta estreita relação com outro espaço, com o interior de João. A casa abrigava relações entre adúlteros, traidores, pecadores, viciosos, vítimas e cúmplices, numa estreita correspondência entre João, seus “amigos” trazidos pelo vento do acaso e seu destino. O espaço interior de João era análogo à casa e, sobretudo, a sua alcova obscura onde repousavam forças misteriosas prontas para transbordar, para libertarem-se, como o moribundo se libertou do sofrimento com a chegada da morte.

Na verdade, a morte espreitava João desde a chegada do moribundo companheiro de quarto, como se anunciasse a morte simbólica de um João, temeroso do juízo de Deus e dos homens, e o nascimento de um outro João, destemido. E a morte do companheiro revelou, para o narrador/protagonista, a dimensão trágica da vida: “A morte era horrível pela indiferença do mundo” (p.124), afirma João; por outro lado, liberta o indivíduo de toda culpa porque o eu, o outro, os outros, já não importam:

O fim do mundo, do mundo exterior, é esperado de minuto em minuto. [...] Que me importa o que dizem de mim já que eu não sei quem fala, para quem eu falo e qual interesse disso que nós falamos? Eu esqueci [...] Eu esqueci [...] tudo o que me aconteceu de melhor, de pior [...] Só a indiferença é admirável (BRETON, 1970, p. 15).

A indiferença ocupa lugar de destaque na reflexão de Breton porque, segundo o surrealista, “a terrível psicologia”, herdeira/expoente do dualismo ocidental, só considera dois estados de nossas emoções, o bem e o mal e, portanto, deixa de lado a indiferença. E justamente por isso a indiferença escapa ao controle da balança do mundo. É na condição de indiferença, afirma Breton, “que eu tento praticar minha memória, às fábulas sem moralidade, às impressões neutras, às estatísticas incompletas” (BRETON, 1970, p. 15-6).

A reflexão sobre a dimensão trágica da vida é acompanhada por outra, a de que tudo se relaciona: o destino de um se liga ao destino de outro; um simples objeto, como um relógio (dado de presente ao jovem servente), o ligou a um acontecimento que jamais aconteceu, que jamais aconteceria (um caso de amor entre eles).

Nesta passagem da narração, o espaço externo é mais uma vez relacionado ao espaço interno de João, mas para expressar um outro João (ou o outro do João), rebelde, destemido, indiferente, que toma o tempo em suas mãos: “não há jamais [tempo] porque o tempo é meu, mora em mim, dentro de mim, num lugar onde não existem paredes separando o presente do passado e o passado do futuro, onde tudo se liga, porque tudo nasceu ligado com o mundo” (p. 135). As paredes — improvisadas de tábuas que separavam os quartos dos pensionistas no antigo casarão imperial onde João morava — como se separassem os vários Joãos, desabavam.

### **Eros e o delírio do espaço**

Após a morte do companheiro de quarto, João se mudou para a casa de Moreira, uma casa de família, no subúrbio, com flores na varanda. Era tratado como se fosse da família e ocupava um papel crucial na relação do casal: funcionava como um fio terra que impedia o choque, os conflitos entre o marido que, por desconfiar da mulher, a traía, e a esposa perfeita, inclusive na discrição da sua possível (e jamais provada) vida adúltera.

A pedido de Moreira, João passou a levar, mensalmente, para o laboratório, a urina de Carmélia para submetê-la ao exame de gravidez. Na primeira vez, emoções diversas se misturam no tubo de ensaio onde a urina da esposa de Moreira se encontrava para ser analisada. João relata a impossibilidade de descrever, com exatidão, o prazer que sentiu ao entrar em contato com o cheiro que exalava da urina da esposa do amigo. Ele foi tomado por um torpor que já havia experimentado (em sua imaginação) em relação ao servente, mas agora, admitia, era muito mais intenso o que sentia. No laboratório, João se perguntava, a urina equivaleria à falsa história de amor entre ele e o rapaz? A transformação alquímica se dava nele, João, como no tubo de ensaio.

Os meses se passaram e com eles a atração e o interesse de João por Carmélia cresciam. O desconforto da situação e o sofrimento que este lhe causava estavam estampados em sua cara. Contou meia verdade à Moreira: estava loucamente apaixonado por uma mulher, mas não sabia se seria correspondido. O amigo não só comemorou e contou a novidade para a esposa como acreditou ser o responsável pela “transformação” do amigo, uma vez que guiou o mesmo no bom caminho dos bordéis da vida.

Muitas dúvidas pairavam na cabeça de João: Carmélia sabia dos seus sentimentos? Por que o ignorava? Teria ela amantes?

João decide explicar seus sentimentos a Carmélia, mas como fazê-lo se o seu desejo, como um relâmpago, atingiu-o sem consulta prévia? Questionava: o que o impedia não seria justamente o próprio desejo? E respondia para si mesmo afirmando que sua hesitação não vinha apenas do desejo, mas do desconhecimento da reação do objeto.

Numa noite, durante o costumeiro jogo de cartas com toda a família do casal, inebriado com a respiração e o hálito de Carmélia, que se encontrava sentada ao seu lado, João fingiu enxugar a testa com uma mão enquanto a outra se decepcionou com a perna (de Carmélia) que dela fugia. Contudo, naquela noite Carmélia cobrou o livro de culinária prometido por João e marcou um encontro, para o outro dia, na confeitaria do centro da cidade para, na ocasião, receber o livro prometido. Mas o encontro só ocorreu na imaginação de João e, frustrado, percorreu todos os bares naquela noite.

Dias depois, na calada da noite e na ausência esperada de Moreira, João já em mangas de pijama ouvia “a voz dela, arrastada, sensual: — Vem” (p. 219). A dúvida paralisava João; estaria ela a chamar ele, Moreira ou o suposto amante? A iniciativa de João de entrar no quarto do casal logo foi interrompida com a chegada de Moreira e, na sequência, o mal estar que atingiu Carmélia.

A casa de Moreira ficava longe da cidade, mais próxima da natureza. Às vezes, João abria a janela do quarto e contemplava o céu. Distante do centro da cidade, João se mostrava cada vez mais distante do seu centro gravitacional. Parafraseando André Breton (1970, p. 14), podemos dizer: “Aqui, a agulha imantada se tornou louca”. Farto de se insinuar para Carmélia, farto de suas insinuações e das acusações de que ele não seria homem de transbordar e sob o comando da revolta de Eros, João é perturbado pelo delírio

do espaço<sup>8</sup>: “o Eu procura se apossar do Outro, sem dialetizar sua relação com ele” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2014, p. 146). Seu desatino, poucos dias depois de ouvir “vem”, é expresso da seguinte forma:

Eu estava solto nos topos da terra, entre gases desconhecidos e poeira, paralelos e meridianos, arranhando a cabeça nas constelações. Testava as mãos nos trópicos e andava de patins nos fios dos círculos polares, íntimo dos astros, sem testemunhas e sem ligações (p. 272).<sup>9</sup>

João é absorvido por essa imagem cósmica. Ele, que no início de sua história habitava o rés do chão, no fim, sentia seus pés se distanciarem da Terra e, ao se afastarem dela, João se deixou invadir pelo espaço aberto, ilimitado. Era noite e, como de costume, Moreira não se encontrava em casa e João estava transfigurado:

Eu era outro positivamente quando entrei na alcova. De pé, na soleira da porta, Carmélia me contemplava, ar tranquilo, como se não acreditasse ser eu que estivesse ali, pálido, olhos injetados, voz trêmula. [...] Com a maior naturalidade possível, após minutos de imperturbável silêncio, perguntou-me se eu precisava de algo [...] Tratava-me com [...] uma indiferença íntima defensiva para ela, desconcertante para mim. [...] A bofetada reboou na sala com estrondo [...] De um golpe, tomei-a nos braços, mão na boca para que ela não gritasse [...] Não podia deixar de prosseguir na ação iniciada, e prossegui [...] sem piedade (p. 276-7).

---

<sup>8</sup> É numa passagem de *Amor louco*, de André Breton (1971), em que o autor se refere a um episódio de *Nouvelle Justine*, do Marquês de Sade, que encontramos a expressão do que consideramos “delírio do espaço”: “Certo dia em que observava o Etna, cujo seio vomitava chamas, senti desejos de ser esse vulcão...” (SADE apud BRETON, 1971, p. 122). Segundo Breton (idem), “a invocação do Etna [...] se destina a realçar a figura do químico Amani” que, juntamente com o herói Jérôme, querem perpetuar o mal em íntima colaboração com a natureza. Assim, o “delírio do espaço” se refere à absorção do homem pela natureza mediante um crime.

<sup>9</sup> A similaridade entre este trecho d’*O livro de João* com um de “La Mort rose”, de André Breton, confirma, mais uma vez, ter sido Rosário Fusco um leitor de Breton e um *bricoleur* de ideias: “Você verá o horizonte se entreabrir e tudo estará acabado com um beijo repentino do espaço. Mas o medo já não existirá e as telhas do céu e do mar. Voarão ao vento mais forte que nós” (BRETON apud CHÉNIEUX-GENDRON, 2014, p. 150).

João, sob o domínio de Eros, mata Carmélia sufocando-a com um travesseiro. Ele se uniu à natureza para destruir o motivo da sua revolta e tormenta — Carmélia. Sobre essa união com a natureza, mediante o mal, Breton (1971, p. 123) questiona: “resta-nos saber se isso não será outra forma, das mais loucas e indiscutíveis, de amar”.

Foi Eros quem insuflou a vida nos pulmões de João e o levou a transgredir os seus limites e a lançar-se na busca do amor indivisível: “aquele que não separa os amantes e, sobretudo, que não se separa em ódio e amor” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2014, p. 151), ao contrário, aquele que desconhece tal dicotomia.

*O livro de João*, além de revelar características comuns ao relato surrealista — o predomínio dos espaços urbanos, a relação entre os espaços e a condição psicológica do protagonista, a irrupção do acaso, a existência de “correspondências” entre o espaço de dentro (subjetivo) e os espaços de fora (objetivo) e entre pessoas e objetos, — revela-se também como uma metaficção. Nas últimas páginas, o leitor compreende que, ao narrar sua história, João escreve seu livro. Destarte, o drama de João, seus conflitos, a impossibilidade de controlar sua própria vida, são também os problemas daquele João que escreve, que se lança no “espaço literário”<sup>10</sup>. Por fim, delega a nós, leitores, o julgamento final sobre sua trajetória, cuja queda é também a subida aos céus e cujo relato é a aposta na vida eterna.

## Referências

BACHELARD, Gaston. “A poética do espaço”. In: *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Coleção Os pensadores. Seleção de textos de José Américo Peçanha. Trad. Joaquim José M. Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 181-354.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

---

<sup>10</sup> Sobre a metaficção na prosa fusquiana e o conceito blanchotiano (BLANCHOT, 1987) de “espaço literário”, não cabe aqui, no espaço limitado deste artigo, ir além da mera constatação.

\_\_\_\_\_. “Les chants de Maldoror”. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1988, p. 233-5.

\_\_\_\_\_. *Arcano 17*. Trad. Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. “Pont-Neuf”. In: *La clé des champs*. Paris: Éditions Pauvert, 1979, p. 279-287.

\_\_\_\_\_. *O amor louco*. Trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

\_\_\_\_\_. “Introduction au Discours sur le peu de réalité”. In: *Poin du jour*. Paris: Gallimard, 1970, p.7-29.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Inventer le réel: le surréalisme et le roman*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2014.

FUSCO, Rosário. *O livro de João*. Rio de Janeiro: Epasa, 1944.

KOOPMANN, Jean-Philippe. “Lieu et surréalisme”. In: *Interprétation des lieux dans cinq oeuvres en prose d’André Breton*. (maîtrise) Québec, Université McGill, 1996, p.42-3.

Recebido em 10/02/2016  
Aprovado em 10/03/2016