



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL  
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

---

**PATRICK ARAÚJO PEREIRA**

***DIA DO JUÍZO, DE ROSÁRIO FUSCO: A JUSTIÇA E A VERDADE SUBVERTIDAS***

---

Campo Grande/MS

2025

**PATRICK ARAÚJO PEREIRA**

***DIA DO JUÍZO, DE ROSÁRIO FUSCO: A JUSTIÇA E A VERDADE SUBVERTIDAS***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientador: Marcos Vinícius Teixeira

Campo Grande/MS

2025

---

P539d      Pereira, Patrick Araújo

“Dia do juízo”, de Rosário Fusco: a justiça e a verdade subvertidas / Patrick Araújo  
Pereira. – Campo Grande, MS: UEMS, 2025.

156 f.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul,  
2025.

Orientador: Prof. Marcos Vinícius Teixeira

1. Literatura Brasileira – Análise e crítica. 2. Filosofia na literatura. 3. Dia do Juízo  
(obra literária). 4. Narrativa e ensaio. I. Teixeira, Marcos Vinícius II. Título

CDD 23. ed. - 801.95

**PATRICK ARAÚJO PEREIRA*****DIA DO JUÍZO, DE ROSÁRIO FUSCO: A JUSTIÇA E A VERDADE SUBVERTIDAS***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Marcos Vinícius Teixeira (Presidente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

---

Prof. Dr. Fernando Baião Viotti  
Universidade de São Paulo/USP

---

Prof. Dr. Altamir Botoso - Suplente  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Dirlenvalder Loyolla - Suplente  
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará/UNIFESSPA

Campo Grande/MS, 14 de fevereiro de 2025.

Esta dissertação recebeu apoio financeiro parcial, por um período de 12 Meses, da bolsa do Programa Institucional de Bolsas aos Alunos de Pós-Graduação (PIBAP) da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

Esta dissertação recebeu apoio financeiro parcial da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Sou grato aos apoios financeiros concedidos, sem os quais esta pesquisa não se desenvolveria.

“Tudo não é senão ilusão e calamidade”  
(Voltaire, 2012, p. 103)

Pelo amor que as palavras não podem expressar, ao meu pai.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, a quem eu dedico esta dissertação: mais do que um grande pai, você é um grande homem, minha maior fonte de inspiração para continuar buscando os meus sonhos. Por todo amor que temos um pelo outro, pelo carinho e por tudo que você fez por mim, OBRIGADO.

Os agradecimentos são uma parte delicada do trabalho, nossa trajetória nunca é individual, mesmo que, por vezes, nos encontremos sozinhos pela estrada. À minha família, eu agradeço por todos os momentos em que eu fui sinceramente feliz; minha mãe que sempre acreditou em mim, meu irmão por todas as brincadeiras e incentivos feitos, e a tantos outros que participaram um pouco na construção da minha identidade.

Aos meus amigos, como disse Drummond, “toda literatura não vale uma boa amizade”, e essas são minhas boas amizades:

Ao meu melhor amigo, Murillo Ramos, que me incentivou sempre a continuar nos meus objetivos e focos. Aos meus amigos em geral, todos vocês foram essenciais para que eu suportasse o processo.

Aos meus professores, que, para além de professores, posso chamá-los de amigos. E, agradeço-os nominalmente: ao Dr. Altamir Botoso, desejo que nossa amizade sempre perdure, e que eu possa dar-te orgulho como aluno que me ensinou a ser. Ao Dr. Marcos Vinícius Teixeira, exemplo de docente e orientador, me orgulho de poder chamar-te de amigo, agradeço por todos esses anos em que me orientou e me incentivou. Ao Dr. Wellington Furtado Ramos, você é uma pessoa incrível, reúne todas as qualidades de um bom amigo, desejo que nossa amizade não termine, e que com você eu possa sempre aprender como ser um melhor professor e um melhor intelectual. Ao Dr. Ravel Giordano Paz, sou-lhe grato por me reensinar a ler, mas não só, nossa amizade me ensinou muito sobre a vida e levarei esses ensinamentos para sempre. Ao Dr. André Benatti, vejo seu trabalho sério à frente da coordenação e agradeço por isso, para além disso, obrigado por todas as conversas e por todas as risadas que me proporcionou, você é um ótimo amigo. Ao meu mestre do Jiu-jitsu, Thiago Nunes, obrigado por sempre acreditar em mim, pelas conversas e pelos conselhos.

PEREIRA, Patrick Araújo. *Dia do juízo, de Rosário Fusco: a justiça e a verdade subvertidas*. 2025. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2025.

### RESUMO

Com uma obra que, por vezes, é considerada hermética, Rosário Fusco permaneceu em um quase completo esquecimento editorial. Seu romance *Dia do juízo* (1961) se destaca pela discussão estética e filosófica desenvolvidas em sua narrativa; considerando as palavras de Massaud Moisés (1962), o romance de Rosário Fusco assemelha-se a todo momento com um ensaio estético. Dessa forma, este estudo se propõe a discutir o conteúdo filosófico apresentado pelo romance, a partir de uma perspectiva de que a narrativa cede determinadas chaves de acesso ao conteúdo que se pretendia discutir de maneira ensaística. Em grande medida, a teoria desse estudo é pautada nas obras do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Entretanto, utilizar-se-ão no decorrer da análise outros filósofos e literatos, em vistas de uma maior compreensão do conteúdo da diegese do romance *Dia do juízo*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rosário Fusco; Dia do Juízo; Crítica literária; Friedrich Nietzsche; Literatura brasileira.

PEREIRA, Patrick Araújo. *Day of Judgment, by Rosário Fusco: Justice and Truth Subverted*. 2025. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2025.

### ABSTRACT

With a body of work that is sometimes considered hermetic, Rosário Fusco has remained in an almost complete editorial oblivion. His novel *Day of Judgment* (1961) stands out for the aesthetic and philosophical discussion developed in its narrative; considering the words of Massaud Moisés (1962), Rosário Fusco's novel constantly resembles an aesthetic essay. Thus, this study aims to discuss the philosophical content presented in novel, from the perspective that the narrative provides certain keys to access the content intended for essayistic discussion. To a large extent, the theory of this study is based on the works of German philosopher Friedrich Nietzsche. However, throughout the analysis, other philosopher and literary figures will also be referenced to achieve a broader understanding of the content within the diegesis of *Day os Judgment*.

**Keywords:** Rosário Fusco; Day of Judgment; Literary Criticism; Friedrich Nietzsche; Brazilian Literature.

## Sumário

1. INTRODUÇÃO .....	12
1.1. A Flor do mal, Rosário Fusco .....	12
1.2. As visões e os juízos, estranheza e originalidade .....	19
2. AS VÁRIAS FACETAS DE <i>DIA DO JUÍZO</i> : LITERATURA E FILOSOFIA. ....	30
2.1. Esclarecimentos iniciais acerca da natureza deste trabalho .....	30
2.2. Nietzsche neste estudo .....	32
3. EXÓRDIO .....	55
3.1. As entrelinhas, a narrativa dos boatos de <i>Dia do juízo</i> .....	57
3.2. Contexto oracional – <i>Ambitus verborum</i> .....	61
4. FORMA E CONTEÚDO .....	62
4.1. Nomes próprios/impróprios – desabrochar das flores, primavera .....	64
5. A DIVINA LEI .....	75
5.1. A palavra .....	76
5.2. Justiça, um horizonte .....	76
5.3. Os dias do juízo .....	81
5.4. <i>A Deo rex a rege lex</i> .....	90
6. O OLHO CASTRADO .....	97
Considerações finais .....	106
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>110</b>

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. A Flor do mal, Rosário Fusco

Para que não se incorra no ato de subestimar ou supervalorizar o autor, poder-se-ia, no mínimo, afirmar que Rosário Fusco foi um grande escritor em seu tempo. Talvez, e só talvez, não haja aquele lugar merecido para determinado escritor “esquecido”, isso sem remover o mérito desses escritores que, como Rosário Fusco, emergem vez ou outra – na crítica ou nas editoras.

Por que são esquecidos uns e lembrados outros? Mérito, qualidade literária, sucesso editorial? Em relação ao mérito, quem definiria qual escritor merece mais e qual merece menos? O próprio Fusco, apesar de ser considerado um jovem promissor, não era visto como o mais proeminente literato da revista *Verde*, à época, sendo, segundo Luiz Ruffato (2022), Ascânio Lopes o mais destacado. Qualidade literária também não garante sucesso, e, por vezes, pode, inclusive, afastar determinado livro ou escritor da compreensão da época, levando-o ao descrédito posterior. Apesar de ser menos impressionista que as demais, a qualidade literária é convencional. Por fim, o sucesso editorial não garante permanência naquilo que seria uma das maiores preocupações dos escritores antigos, isto é, que seus escritos perdurassem para além das suas vidas, como projetava Horácio quando escreveu os seguintes versos: *Exigi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius*<sup>1</sup>. Assim, o sucesso editorial é restrito às épocas, pode ser sazonal ou pontual. Vê-se que a questão da permanência é mais complicada do que a princípio se apresenta.

Desejada ou não, a permanência dos escritores é um tema recorrente nos estudos literários. Muitos desejam que “seus” autores renasçam como uma fênix; ou surjam como o espectro do rei Hamlet, que demanda justiça por um “crime cometido”. Toda análise literária pode incorrer nesses erros; às vezes o crítico confunde-se de tal maneira com o objeto de estudo que sua clareza é obnubilada pelo afeto adquirido ao longo do tempo (essa não seria a história de Dom Quixote?). Se, por um lado, é impossível uma leitura sem afeto, por outro, uma crítica baseada apenas no afeto também é inviável, pois amaria ou odiaria seu objeto de tal maneira que este se confundiria com o próprio crítico exposto no texto. Nitidamente é impossível fugir desse problema, mas assumi-lo conscientemente é criar um problema ainda maior, isto é, falar

---

<sup>1</sup> Na tradução de Dante Tringali: “Acabei um monumento mais perene que o bronze / e mais alto que a construção real das pirâmides” (Tringali, 1995, 175). O verbo latino “*exigere*” traz a ideia de concluir ou erguer algo de maneira definitiva, por isso tradutor optou pela forma perfeita do passado do indicativo: “Acabei”. Não obstante, “*Exigi*” pode ser traduzido por “Ergui” ou “construí”, sem prejuízo semântico.

de si mais do que do objeto a ser estudado. Citando Marx, em *O capital*, “o caminho do inferno está calçado de boas intenções” (Marx, 2019, p. 225), assim como o da crítica, ou da tentativa da crítica. Entretanto, boas intenções não “salvam” os autores e nem os livros.

A crítica, em síntese, no entendimento desta dissertação, herda uma responsabilidade e um espólio. Sua responsabilidade é buscar a maior coerência técnica/argumentativa em relação ao objeto estudado, e seu espólio é recriar o objeto artístico. Nesse contexto, a afirmação de Sérgio Buarque de Holanda defende esse paradigma da crítica, afirma o teórico: “Ela [a crítica] dilata no tempo e no espaço um pouco do próprio processo de elaboração poética. E nesse sentido não é exagero dizer-se que a crítica pode ser verdadeiramente criadora” (Holanda, 2021, p. 41)<sup>2</sup>. Apesar de a questão ser um perigo e uma obrigação, não há razões para se assumir uma postura “redentora” em relação aos autores, uma vez que o mérito e as honrarias, como nos versos de Camões, devem ser aguardados, não buscados a todo custo para si e para outrem. Diz Camões:

E ponde na cobiça um freio duro,  
E na ambição também, que indignamente  
Tomais mil vezes, e no torpe e escuro  
Vício da tirania infame e urgente;  
Porque essas honras vãs, esse ouro puro  
Verdadeiro valor não dão à gente:  
Melhor é merecê-los sem os ter,  
Que possuí-los sem os merecer.  
(Camões, 1964, p. 93)

Se Rosário Fusco merece, mas não possui, ou, se possui e não merece, essa questão ficará para a [re]construção da imagem acerca de sua persona e obra, movimento do qual esta dissertação participa. Assim, falar de autores como Rosário Fusco é sempre um desafio. Há poucos materiais para serem consultados e/ou estudados, o que se sabe, frequentemente, confunde-se com os mitos de sua personalidade hermética e dionisíaca. O risco está à espreita. Da pouca informação que se tem, surge a necessidade do preenchimento de determinadas lacunas, biográficas ou críticas, acerca de autores pouco estudados e/ou comentados. Dada as devidas advertências, principia-se aqui biografia de Rosário Fusco, então, pelo início.

Rosário Fusco de Souza Guerra nasceu em 1910 em Leopoldina, Minas Gerais. Ainda muito novo, havia sido levado para Cataguases. Órfão de pai, o escritor cresceu e se desenvolveu nesta cidade, cidade na qual posteriormente, em conjunto com outros colegas, criaria e participaria da elaboração de diversas revistas literárias. A revista mais proeminente

---

<sup>2</sup> Apesar de estar se referindo à poesia, os comentários de Sérgio Buarque de Holanda abrangem o resultado da crítica como recriação/revitalização do objeto artístico.

que contou com a participação do jovem escritor fora a *Verde*, periódico modernista que ganhou grande notoriedade no contexto intelectual do modernismo brasileiro. O jovem “para ajudar a mãe lavadeira, foi pintor de tabuletas, servente de pedreiro, atendente de farmácia, bancário, inspetor e professor de desenho no ginásio municipal de Cataguases” (Machado, 2008, p. 4). As dificuldades materiais de Rosário Fusco não o impediram de prosseguir com sua ativa participação no contexto intelectual de sua cidade. Sobre a revista *Verde*, Cassiana Cardoso Lima (2014) afirma o seguinte:

A Revista Verde foi a melhor e mais conhecida das publicações modernistas do interior de Minas Gerais. Agradou a Mário de Andrade a paixão dos jovens daquela cidadezinha do interior, que não temiam em pegar à pena e se nivelarem a Shakespeare, Oscar Wilde, Verlaine ou Mallarmé (Cardoso, 2014, p. 95).

A proeminência da revista refletia o próprio ímpeto dos jovens que a editavam. Rosário Fusco era o mais novo integrante da revista, fato que chamou atenção dos demais escritores da época, incluindo Mário de Andrade que posteriormente manteria uma amizade epistolar com Rosário Fusco. Anice Mamede (2008) defendeu que a revista, já em seu princípio, buscou sedimentar dois preceitos básicos para suas produções: “liberdade de expressão e o nacionalismo” (Mamede, 2008, p. 41). Segundo a pesquisadora, esses preceitos puderam auxiliar na multiplicidade eclética assumida pelas publicações da revista, o que renderia à revista grande notoriedade no cenário intelectual. Mamede aponta, ademais, para a função exercida por Fusco na revista, ela afirma:

Dos componentes da *Verde*, Fusco foi o que mais se destacou em atividades arrojadas, sendo conhecido no meio como violador de normas, polemista e homem de talento notável, em todos os lugares pelos quais passou. Desabusado, franco, alegre, extrovertido, assimilava tudo, atendia com presteza, e fazia o intercâmbio das colaborações brasileiras e estrangeiras da revista, correspondendo-se frequentemente com os modernistas do eixo Rio-São Paulo-Belo Horizonte e interior (Mamede, 2008, p. 38, grifo do autor).

Como pode ser destacado no fragmento acima, Rosário Fusco foi de grande importância para a disseminação da revista *Verde*. A revista iria se dissolver após a morte de Ascânio Lopes, em 10 de janeiro de 1929 encerrou-se a publicação da revista. Depois da sua dissolução, Rosário Fusco mudou-se para o Rio de Janeiro, especificamente em 1932. No Rio, participou de atividades jornalísticas, escrevendo para os jornais como crítico literário e comentarista de assuntos diversos. Obteve a formação em direito pela Universidade do Brasil em 1937.

A relação controversa com o governo de Getúlio Vargas rendeu ao escritor mineiro diversas críticas. Machado (2008), em seu estudo intitulado *Rosário Fusco e o Estado Novo*, produziu um panorama geral acerca da vida do escritor e seu posterior esquecimento a partir da

relação estabelecida com a ditadura Vargas. Esse alinhamento político, segundo Machado, por vezes, dominou o debate acerca da produção literária de Rosário Fusco. O crítico afirma que:

[...] não bastasse a ausência maciça de citações e estudos – silêncio que o torna ilegível –, os comentaristas se debruçam e se arriscam mais sobre suas lendárias noitadas de étlicos excessos que nos excessos literários que ele produziu nas madrugadas em claro, fazendo a sua ‘fisionomia intelectual’ ser um aglomerado anedótico. A fisionomia modificou-se com a calúnia e é mais pantomima carnavalesca e passageira que máscara mortuária para refrescar a lembrança: ingrata história que valoriza o mito e não dá o devido valor ao legado. (Machado, 2008, p. 14)

Assim, pode-se observar que muitos críticos que escreveram sobre Rosário Fusco buscaram entender a razão do seu esquecimento e seu hermetismo. O primeiro romance publicado do autor, *O agressor* (1943), teve uma recepção ambígua por parte da crítica, especialmente nos comentários de Antonio Candido. Candido (2004) reconhece a qualidade d’*O agressor*, no entanto, tece duras ressalvas, chegando inclusive a denominar a obra como “superfetação”. Para Candido, não fazia sentido às letras brasileiras um livro como o que fora escrito por Rosário Fusco. Assim, o crítico argumenta que a estética d’*O agressor* se trata de uma adoção de valores literários estrangeiros à realidade brasileira. Destaca-se o seguinte argumento de Candido:

Ora, como procurei indicar, o Surrealismo, à semelhança dos outros movimentos super-realistas, é índice de uma crise de evolução na história intelectual do Ocidente. Como a cultura não consiste apenas num movimento de amadurecimento, mas também de contágio, o Brasil participou de certo modo da crise aludida. E, sobretudo, fez gosto em importar sintomas tal e qual os encontramos pela Europa. [...] No livro de Rosário Fusco não encontro esse processo de assimilação, mas sim um mecanismo mais simples de adoção de valores literários, uma tentativa de transplantar a planta estrangeira para terra pátria. Donde o caráter de exercício, de composição literária que o livro assume. Exercício feito com inteligência e com engenho, que nos prende pela sua qualidade superior, mas exercício, variação que não se apresenta integrada na nossa experiência brasileira: superfetação, numa palavra. Isso, me parece claro, porque a atitude intelectual de Rosário Fusco, neste livro, é das tais que não levam à criação verdadeira, porque não representam uma problemática vital para a inteligência brasileira. (Candido, 2004, p. 96-97)

Como pode ser lido acima, Candido estaria preocupado com uma “criação verdadeira”, de tal forma que *O agressor* não representava, para ele, uma necessidade da inteligência brasileira. As críticas posteriores basearam-se em dois eixos: 1) um escritor hermético que foi relegado à margem pelo seu relacionamento com a ditadura Vargas, assim como pela sua personalidade dionisíaca. 2) A crítica empreendida por Antonio Candido colocou Rosário Fusco em segundo plano, uma vez que ele não estaria produzindo algo necessário à realidade brasileira. Não se pode descartar nenhuma dessas possibilidades, porém, elas não seriam suficientes. Deve-se acrescentar mais uma possibilidade, isto é, o próprio estilo do escritor, que,

conscientemente, produziu obras intencionalmente herméticas, visando a uma elaboração e defesa de suas ideias estéticas.

Essas linhas de raciocínio apresentam as formas pelas quais os críticos observaram os objetos (livros) e a persona (Rosário Fusco). Portanto, a relação entre persona e objeto se obscurece na correlação de forças da crítica. Por exemplo, aqueles que pesquisarem a vida do escritor mineiro inevitavelmente comentarão os excessos de sua personalidade e a controversa participação ativa no governo Vargas. Aqueles que perscrutarem os romances e os trabalhos de Rosário Fusco, apresentarão seu hermetismo, seu esquecimento editorial, sua alta qualidade literária, sua participação na *Verde* etc. Entretanto, permanece ainda obscuro o grau de verdade dessas afirmações, incluindo as razões pelas quais Mamede (2008) definiu *O agressor* como surrealista. Tudo, na vida e na obra de Rosário Fusco, está em aberto. Elenca-se abaixo o comentário de Cardoso, para ilustrar essa dinâmica.

Mais tarde, Procurador Geral do Estado, no Rio de Janeiro, [Rosário Fusco] daria vazão a uma personalidade cosmopolita e boêmia. O anedotário em torno de sua dionisíaca figura, se lhe deu acesso à simpatia de alguns amantes do folclore e do biografismo, talvez tenha sido também responsável por sua ferina ironia, permanecer resguardada à galeria dos escritores malditos da literatura nacional. (Cardoso, 2008, p. 12)

Os argumentos de Cardoso, supramencionados, destacam a influência da “caricatura” feita do escritor mineiro sobre sua obra. Isso pode realmente produzir uma mancha na biografia dos escritores, vide o caso do Heidegger e sua relação torpe com o nazismo; não obstante, a mancha na biografia de Heidegger não foi suficiente para cancelar sua obra de forma geral, somente parcialmente. O valor da obra ocasionalmente soterra biografias sórdidas. Pode-se dizer que, enquanto escritores como Graciliano Ramos foram presos, Rosário Fusco escrevia e publicava o *Política e letras* (1940), livro no qual traça um forte apoio ideológico à ditadura Vargas. Não obstante, esse não é um juízo de valor, uma vez que a consciência do momento histórico é, frequentemente, clarificada depois dos fatos. Para além de qualquer revisionismo histórico, Cardoso comenta o seguinte:

Outros fatores, porém, segundo relatos que recolhi com escritores e pessoas que conviveram com Rosário Fusco durante a vida literária, boêmia e cotidiana, colaboraram para o seu ostracismo. Dentre eles, a suposta adesão ideológica do escritor ao fascismo, sobretudo na Era Vargas. Simpatia esta que foi desmentida por alguns amigos e conterrâneos, mas que, de forma bem evidente, ficou registrada nas páginas do livro *Política e Letras*, de 1940, no qual Fusco não esconde sua admiração ao também polêmico estadista Getúlio Vargas. Se foi uma “leviandade” ou irreverência do *enfant terrible* de Cataguases, como afirmou o poeta Francisco Cabral – outro poeta da terra – não se sabe. O fato é que isso [*sic*] tais idiosincrasias não minimizam o impacto e a originalidade do estilo e da temática desenvolvida em sua obra. (Cardoso, 2014, p. 100-101, grifo do autor)

Nessa perspectiva, o argumento de Cardoso opera sob o viés crítico do eixo 1, apresentado anteriormente nesta dissertação. Anthony Heden Machado (2008), que em seu trabalho discorre mais acerca da vida do que da obra de Rosário Fusco, também aponta para esse paradigma, mas comenta também as afirmações de Candido. Machado tem em sua perspectiva crítica os Eixos 1 e 2, os quais buscam revalorizar as obras de Rosário Fusco por intermédio da reavaliação biográfica e crítica. Pelo enfoque do seu trabalho ser a relação biográfica, Machado traça um apanhado crítico e sugere o seguinte:

Como se pode ver por essa pequena coleção de dizeres, os discursos que se entrelaçam, aproximam ou afastam, acerca de Rosário Fusco se concentram em determinadas áreas bem específicas: alguns se aproximam pela esfera particular – o homem –, condensados sob a égide de que a vida explica / determina a obra, colocando na aventura pessoal e “intransferível” (ou de dados irrecuperáveis, como aquilo que visto em relação à memória), forma tão cara a certo modernismo detido nas garras do patrimonialismo e da Autoria, privilegiando a *matéria artística* e seus avatares os artistas: uma arte semelhante ao sujeito ou um sujeito semelhante à arte. Literatura como projeto de construção nacional e, portanto, criadora de conjuntos devidamente fechados e classificados. (Machado, 2008, p. 39, grifo do autor)

Ao criticar a ideia de uma literatura como projeto nacional, Machado está se referindo à crítica empreendida por Candido. Assim, busca validar a obra de Rosário Fusco. Nesse sentido, esta dissertação entende a validade de toda obra de Rosário Fusco, não obstante, opera na tentativa da compreensão dos dois primeiros eixos 1 e 2, bem como com o acréscimo do 3 eixo. Ou seja, a compreensão dos aspectos internos das obras – nesta dissertação o enfoque será *Dia do juízo* –, para se estabelecer a qualidade das mesmas *per se*, sem, no entanto, desvalidar os fatores biográficos –quando essenciais– do escritor mineiro.

Um exemplo de comentário biográfico que merece atenção é o realizado por Claudio de Araujo Lima, sobre Rosário Fusco e o governo Vargas. O crítico argumenta que Fusco foi “tragado pela vaga corruptora do diplanismo estadonovista” (Lima, 1961, p. 1), e mesmo sendo um dos “maiores talentos revelados na crítica literária brasileira” (Lima, 1961, p. 1), Fusco “assinou seu próprio atestado de óbito como crítico, ao publicar o ensaio ‘Política e letras’”(Lima, 1961, p. 1). Dessa forma, vê-se que a adesão gerou efeitos à época, negativos em sua maioria. Para Lima, a figura de Fusco só sobreviveu porque possuía um talento maior do que essa “mancha” biográfica. A *persona* do escritor carregaria para sempre esse estigma, um autor que na opinião de muitos, excedia em qualidades e defeitos.

Ademais, em entrevista à *Pasquim*, Rosário Fusco é descrito da seguinte maneira: “Fusco é místico terra-a-terra, o calmo-desafiante, o espiritualista-materialista, o malabarista do pensamento e, até o homem comum. Um dualismo perfeito, como convém a um romancista de sua estirpe” (Fusco, 1976, p. 10). Uma forma caricatural de descrição, não obstante, convém

destacar a validade dos termos, inclusive na descrição de suas obras, muitas das quais operam na tensão do dualismo heraclíteo. Essa entrevista demonstra um romancista maduro, consciente e realista quanto à própria produção artística. Vide o seguinte comentário do escritor mineiro:

Mofino autor de livros sem nenhuma significação especial, nesse ou naquele gênero, jamais consegui firmar uma clientela fixa (acho que nem mesmo flutuante) quando isso era possível, neste ou em qualquer país. Agora ignorado por leitores e editores, me resigno, humildemente, a ser, apenas, autor de títulos que nem aos íntimos revelo (Fusco, 1976, p. 11).

Os comentários supramencionados de Fusco apontam para o fato dos seus romances não terem obtido grande público. Salvo *O agressor*, nenhum outro livro do escritor mineiro obteve mais do que uma tiragem. Assim, a importância inicial do jovem integrante da revista *Verde*, diluiu-se em ostracismo e esquecimento crítico e editorial. Apesar de ser objeto de disputas e intrigas em relação ao meio intelectual brasileiro, fato inegável é que poucos conhecem a vida e a obra de Rosário Fusco, menos ainda são aqueles que a estudam — quantos a compreendem? —, e muitos a ignoram. A conclusão do escritor na entrevista é melancólica:

Nunca tive um livro publicado em “bases comerciais”. Dada a mediocridade consciente do que eu faço, não ousa me oferecer a ninguém. Nem oferecer, nem insinuar... etcétera. Duas vezes, cometi tais fraquezas: me mandaram plantar batatas. De fato, rende mais e chateia menos. (Fusco, 1976, p. 13)

Essa consciência, referida acima, fez com que o escritor se isolasse ainda mais. Suas obras mais importantes incluem: *Poemas cronológicos* (1928), *Fruta do conde* (1929), *Vida literária* (1940), *Amiel: notas à margem do Journal Intime* (1940), *Política e letras* (1940), *O agressor* (1943;1976;2000), *O livro de João* (1944), *O anel de Saturno* (1949), *O viúvo* (1948), *Introdução à experiência estética* (1951), *Carta à noiva* (1954), *Auto da noiva* (1961), *Dia do júízo* (1961), *A.s.a. associação dos solitários anônimos* (2003), este último publicado postumamente. Muitos dos quais esta dissertação não teve acesso<sup>3</sup>.

Rosário Fusco de Souza Guerra faleceu no aos 67 anos, em 17 de agosto de 1977, em decorrência de um câncer e de um enfisema pulmonar. Sua trajetória e sua obra continuam a

---

<sup>3</sup> NOTA PESSOAL: Esta pesquisa, assim como muitas outras, teve uma enorme dificuldade para adquirir a obra de Rosário Fusco. Alguns dos romances, como por exemplo *O livro de João*, não são encontrados em sebos físicos ou virtuais. O valor dos romances foi outra dificuldade encontrada – *Carta à noiva* custou 498,00 reais; *Dia do júízo* 175,00 reais. Os livros mais baratos são aqueles com tiragens mais recentes, como *O agressor* e *A.s.a.* Ao entrar em contato com outros pesquisadores do mesmo tema, alguns não se dispuseram em compartilhar o material que tinham acesso, outros foram solícitos, como, Anthony Heden Machado e Cassiana Cardoso Lima, sou grato por isso. Assim, esta pesquisa se tornou dificultosa, encontrando barreiras financeiras e materiais. Alguns dos livros do escritor mineiro, disponíveis na internet, orbitam a casa dos 600/700 reais, o que é lamentável, uma vez que dificulta o acesso à obra, por consequência à pesquisa.

gerar controvérsias e discussões acadêmicas. Sempre entre o esquecimento e o ressurgimento, Fusco emerge ainda como um desafio aos críticos e leitores.

## 1.2. As visões e os juízos, estranheza e originalidade

*Dia do juízo*, romance que é objeto desta dissertação, tem sua recepção ambígua e conflituosa. Sua recepção demonstra muito daquilo que será exposto aqui, isto é, a dificuldade da leitura pode suscitar duas abordagens distintas: A repulsa ou o elogio. Esses dois pontos podem ser observados e discutidos por intermédio de duas críticas que foram feitas à época do lançamento do livro, especificamente um ano depois. A repulsa é representada pela crítica empreendida por Fausto Cunha e o elogio representado na crítica de Massaud Moisés.

Primeiramente, quando foi anunciado o lançamento de *Dia do juízo*, havia à época uma certa expectativa pela “nova” obra de Rosário Fusco, que já se apresentava como um intelectual maduro e bem estabelecido em seu meio. Devido aos seus sucessos e insucessos, nos romances e na crítica literária, Fusco detinha um lugar de destaque entre os autores que lançaram suas publicações concomitantemente ao escritor mineiro. Alguns dos nomes que publicariam contemporaneamente ao Fusco são: Osman Lins, Clarice Lispector, Octávio Faria etc. Isso pode ser visto na coluna intitulada “Estante” escrita por Adonias Filho, na qual ele escreve:

Como ocorreu em 59, não é improvável que em 60 o romance venha a dominar o movimento editorial. Alguns dos melhores romancistas brasileiros – como Octávio de Faria, Ascendino Leite, Osman Lins, Clarice Lispector, Rosário Fusco – têm os originais nas editoras em fase de composição. Enquanto isso, com as costas voltadas para o movimento poético, o criticismo continua a se preocupar com os “problemas do romance”. Discute-se, ainda, a safra do ano passado. O romance, e ao que tudo indica, permanece sendo o gênero literário preferido pelo grande público. (Filho, 1960a, p. 3)

Essa expectativa advinha da figura intelectual de Rosário Fusco, que mesmo sem publicar durante anos – a última publicação tinha sido *Carta à noiva*, em 1954, 7 anos antes da publicação de *Dia do juízo* –, participava ativamente do cenário intelectual. *O agressor*, publicado em 43, já figurava como uma obra de qualidade técnica e discursiva superior, e isso proporcionava, no contexto ficcional, certo prestígio em relação à obra de Rosário Fusco. Por isso, ao anunciar *Dia do juízo* como um dos romances mais aguardados, Adonias Filho comenta:

Com o romance “Dia do juízo”, Rosário Fusco retornará retomando o caminho que vem abrindo na moderna ficção brasileira. Saindo da crítica literária para a ficção, trabalhando simultaneamente a novelística e o teatro, caracterizaria sua experiência literária com indiscutível segurança.

Interessado na técnica, como se verifica em “O agressor”, sua contribuição é ponderável na reforma arquitetônica do romance brasileiro. Mas, acima dessa preocupação plástica que revela seu artesanato, Rosário Fusco é um dos raros que

sacrificam a aventura episódica em proveito do conteúdo humano. (Filho, 1960b, p. 3)

Como pode ser lido no fragmento acima, Filho destaca dois pontos nevrálgicos presentes desde a publicação d'*O agressor*, isto é, “a reforma arquitetônica do romance brasileiro” e o “conteúdo humano”, este último provavelmente refere-se aos problemas do homem, como ideia universal de “humanidade”. Essas características também serão apontadas por outros críticos, dentre eles Massaud Moisés. Assim, tem-se uma obra aguardada e os críticos sabem, mais ou menos, o que devem esperar, em termos de técnica e/ou conteúdo. Em entrevista, Rosário Fusco confirma que o “conteúdo” empregado em *Dia do juízo* é recorrente em sua obra. Ao ser questionado acerca da temática do seu livro, responde:

Com surpresa, verifiquei (depois dos palpites de Antônio Pinto de Medeiros, que sendo o primeiro leitor do romance, foi o primeiro a me chamar a atenção para o fenômeno) que eu estava sendo de insólita e inconsciente coerência, retificando, ratificando ou repensando [ou representando] temas aflorados em romances e peças minhas anteriores. Exemplo: os temas da culpa e os do perdão (com toda sua corte [?] de consequências) que deverão explodir no simbólico “Dia do juízo”. Minha vaidade ficou satisfeita com isso, é claro. O livro não é representativo de coisa nenhuma – no tempo e no espaço, desta época ou deste país – mas uma possível exoneração de toxinas, que envenenam os artistas e (*excusez-moi du peu*) os santos. (Fusco, 1961b, p. 9)

Assim, o escritor reverbera sua concepção de “criação artística”, na qual convergem, consciente e inconscientemente, questões temáticas com a preocupação do artista em “exonerar toxinas”. O artista, nessa concepção, carrega um “fardo”, e, por intermédio da arte, consegue expurgar seus “fantasmas”. Essa relação, espectral em certa medida, faz com que a arte seja, para o escritor, uma criação que se escapa do controle do seu criador. Por isso, como defende Fusco, “um romance não documenta nem reflete nada mais do que a constelação de fantasmas que perseguem, perseguiram ou estão para perseguir o romancista. Fantasmas que o escritor só identifica quando outros o apontam para a gente” (Fusco, 1961b, p. 9). *Dia do juízo* apresenta esse cenário, incluindo a relação espectral com os temas culpa, perdão, moralidade etc.

Fusco afirma ainda que não acredita em “livros fáceis”. Entretanto essa afirmação não deve ser compreendida apenas na questão da técnica literária, ou seja, um bom livro seria aquele hermético. Certamente, um bom livro pode ser simples, mas, para Fusco, deve discutir temas difíceis de serem tratados, a “condição humana” exposta por intermédio da arte. Por isso o escritor mineiro faz essa afirmação: “Ora, há muita coisa que ocorre – e está ocorrendo – além das fronteiras da percepção comum do que se convencionou chamar de homem normal” (Fusco, 1961b, p. 9).

Rosário Fusco termina a entrevista afirmando que não possui preocupação com a quantidade de leitores que seu “novo” romance irá atingir. Consciente da dificuldade de sua produção, mas fiel aos seus princípios estéticos, comenta o seguinte: “dez leitores me bastam. Isto não é humildade – mas muito orgulho de cabeça baixa, como no verso de Drummond” (Fusco, 1961b, p. 9). A resignação quanto ao público que sua obra atingirá, o orgulho de sua criação artística, levou o escritor, como arguiu Adonias Filho, ao sacrifício de uma narrativa fácil em prol do compromisso com a temática, entendida pelo crítico como universal, da condição humana.

Entretanto, essa não foi a visão de todos os críticos, daqueles que leram a obra, muitos a criticaram justamente pelo que foi entendido, por outros, como os pontos fortes da narrativa. Essa recepção dúbia e conflituosa não permitiu a criação de um consenso acerca do “valor” literário de *Dia do juízo*. Por exemplo, para o crítico Caio de Freitas, *Dia do juízo* se trata de um pornorama, um neologismo utilizado para defender que as exposições de conteúdos sexuais, no romance, não possuem valor além do choque que causam.

Não se sabe exatamente o que ele intenta com este novo livro, exceto, talvez, apresentar o mundo como um vasto “pornorama”. As histórias entrelaçadas de Primavera e Jandorno, aquela se degradando cada vez mais em busca de uma felicidade decente e este percorrendo a imensa gama de perversões e transgressões, ambos conibolados [sic] por uma sinistra comparsaria de degradados filhos de Eva, servem para mostra que Rosário Fusco é um escritor inteligente e culto, conhecedor razoável do calão e da crônica policial, em dia com algumas técnicas de romance, mas dificilmente provam que “Dia do juízo” seja um livro realizado. A linguagem é híbrida, muitas vezes artificial, as aspas e parênteses deformam inteiramente a arquitetura do livro. É pena que um escritor do nível de Rosário Fusco ainda se iluda com um realismo de palavras. (Freitas, 1962, p. 9)

Se para Adonias Filho um dos pontos fortes da escrita fusquiana é a reforma da arquitetura do romance, para Freitas esse processo se trata de uma deformação. Mesmo que esteja apontando para os sinais gráficos, aspas e parênteses, estes fazem parte do processo criativo e são, em sua maioria, intencionais, uma vez que podem denotar, conotar e/ou expor algo que o autor deseja que o leitor detenha à atenção. Outra crítica empregada por Freitas é o “artificialismo” da linguagem, como se verá adiante, essa também é uma das críticas de Fausto Cunha.

Fausto Cunha intitula sua crítica a *Dia do juízo* com o vocábulo “porneia” – depravação. Sua crítica foi publicada quase um mês depois da crítica de Caio de Freitas; não obstante, foi mais incisiva e mais dura em relação à obra. Ao iniciar sua crítica, Cunha sentencia: “Grande parte da crítica literária brasileira é uma tentativa generosa, e nem por isso menos estéril, de provar aos autores que, por terem falhado, acabaram escrevendo uma obra-prima” (Cunha,

1962, p. 8). Nesse ponto, Cunha apresenta já a dinâmica de sua crítica, ou seja, *Dia do juízo* falhou como romance, e, pelo insucesso, será premiado com críticas positivas, uma vez que, para ele, obras como a do escritor mineiro obtêm sucesso crítico por complacência.

Notadamente, Cunha tem uma visão da constituição de um romance, até mesmo de como deve ser um “romancista”. Ao teor incisivo da crítica soma-se as ponderações em relação à persona do romancista. Como se a figura do intelectual Rosário Fusco obscurecesse a obra, porque, para Cunha, haveria no livro uma “intencionalidade” excessiva. O que o crítico defende no seguinte comentário:

[...] quando um romancista é igualmente crítico (embora os críticos sejam, via de regra, os mais cegos aos seus defeitos criadores), essas piedosas ilécebras devem ser dispensadas. *Dia do juízo*, de Rosário Fusco é um aborto literário. Fracassa como romance, fracassa como experiência literária, fracassa como livro. É um trabalho arbitrário, falso, descosido, que revela a total incapacidade de Rosário Fusco como romancista e até como escritor.

Uma teoria que muito me seduz é aquela segundo a qual *grandes* livros são escritos pelos “incapazes” de escrever um bom livro. A crítica inglesa fartou-se de assoalhar os defeitos de Thomas Hardy, obrigando-o a refugiar-se definitivamente na poesia. Minha admiração por *Fronteira*, de Cornélio Pena é suficientemente sincera para que eu veja a grandeza desse romance como uma soma de qualidades negativas: Cornélio Pena simplesmente não soube fazer um romance comum, como certos pintores são incapazes de pintar um retrato – e se salvam por isso. (Cunha, 1962, p. 8, grifo do autor).

Como destacado no excerto acima, Cunha acredita que aqueles que escrevem “grandes” obras não possuem o instrumental crítico e teórico, sendo, às vezes, incapazes dos feitos que realizaram. Entretanto, o argumento de Cunha não se verifica na prática, apesar de haver exemplos de escritores com vidas acidentadas e/ou pouco conhecimento teórico e crítico, não se configura como uma regra do contexto de produção. O exemplo mais patente das letras brasileiras é Machado de Assis, crítico, escritor e tradutor. Houve também escritores que se destacaram no seu lado crítico, como, por exemplo, Edgar Allan Poe, contista e teórico do conto. Uma pequena lista destes escritores incluiria Jorge Luís Borges, T.S. Eliot, Ezra Pound, Júlio Cortázar, dentre outros. Há também críticos que se arriscaram na ficção, com maior ou menor sucesso, um exemplo seria Umberto Eco.

Os contemporâneos de Fusco, Oswald e Mário de Andrade, tinham uma atuação crítica e literária proeminente. Não obstante, antes de ser crítico, Rosário Fusco tem por interesse primeiro a literatura, sendo mais destacado por seus romances do que por suas críticas. O escritor mineiro também foi creditado por sua “numa magnífica tradução” (Pinto, 1960, p. 2) de *Crime e castigo*, e outros romances do escritor russo. Adonias Filho defende que a obra de Rosário Fusco “não pode escapar à sombra dostoiévskiana” (Filho, 1960c, p. 2). Seja de maneira consciente ou inconsciente, Rosário Fusco assimilou traços característicos da obra do

escritor. Mesmo que houvesse essa intencionalidade, ela não seria o suficiente para estigmatizar uma obra e/ou um autor, como o já referido caso de Poe representa – Ernest Hemingway também possuía um ideário de construção literária, no qual baseou a grande maioria de suas obras, a teoria do iceberg.

A crítica de Cunha reside também na oposição ao conteúdo, que ele considera baixo e imoral, e à forma, que ele considera inadequada e malsucedida. O conteúdo seria, nas palavras dele, “uma ejaculação verbal” (Cunha, 1962, p. 8), e a estrutura do livro apresentaria uma “incapacidade de escrever um romance ordenado” (Cunha, 1962, p. 8). Essa seria uma das maiores dificuldades encontradas na leitura de *Dia do juízo*, àqueles que buscam nela certa organização tradicional, estrutural e diegética.

Segue Cunha afirmando que falta vivência a Rosário Fusco, pois o artificialismo é dado por uma “oitiva de turista intelectual no bairro do vício, sem nenhuma carga vivencial” (Cunha, 1962, p. 8). Um erro advém desse tipo de raciocínio, pensar que para o artista a “vivência” é necessária para produzir qualquer obra de arte que seja. Muitas vezes, os que vivem determinados fatos não são capazes de expressá-los com a mesma potência que um artista. Posto isto, mesmo que se trata da exposição do tema que ficou conhecido como “*bas-fond*” – representação artística das camadas mais baixas da sociedade–, não se vê em *Dia do juízo* um recorte da sociedade. O romance busca criar um panorama micro-macro, para exposição dos problemas do “homem”. Santos Moraes (1962) afirma, por sua vez, que a postura do leitor definirá muito sua relação com *Dia do juízo*, porque o romance não é constituído em bases convencionais. Destaca-se o comentário do crítico abaixo:

“Dia do juízo” é um romance de difícil abordagem pelo seu hermetismo, pela confusão absoluta de valores e de padrões que estabelece, pelo seu imoralismo total e irreversível, e pelo seu ilogismo. E, no entanto, sentimo-nos presos às suas páginas, admiramos a cada instante a prodigiosa inteligência do seu autor que o mantém neste clima absurdo do princípio ao fim. Estranhíssimo nos seus personagens, nas suas histórias ou subhistórias, nas suas conclusões e no desenrolar descontínuo dos fatos que formam seu arcabouço, romanesco, “Dia do juízo” marcou o fim do ano com a sua presença hostil, agressiva, como um impacto. Nele não encontramos nada do tradicional, do comum, do simples destilar de episódios ou da fixação de estados emocionais, ou da caracterização de personagens numa psicologia bem-comportada e aceita. O seu clima é o do ilogismo, do incrível, do desordenado. Ainda um dos pontos a salientar neste romance de Rosário Fusco é a presença do escritor, através de um estilo mágico. Bem diz o editor na orelha do livro que “Dia do juízo é leitura para maiores de idade, experiência e inteligência”. E quem quiser lê-lo do princípio ao fim tem que compreender que vai participar de uma aventura inteligente do autor nos caminhos da ficção. (Moraes, 1962, p. 6).

Para o crítico, como exposto no fragmento acima, o livro trata de uma “aventura inteligente” de Rosário Fusco. O caráter “hostil” e “agressivo” da obra é proporcionado pela não concessão ao leitor, nem ao gênero. O que Cunha critica ferrenhamente como uma

deformação sem sentido, apresentando que esta emerge da vontade de Fusco em escrever apressadamente um “romance”. Outros pontos apresentados por Cunha são: a ausência de unidade interior, a falta de uma demarcação clara de tempo – aqui não se refere ao tempo ordenado do romance realista, mas, sim, dos epifenômenos que emergem na narrativa–, a ausência de ritmo, e a indecisão acerca do “tom” assumido pela narrativa. Defende o crítico que:

O livro revela a cada instante o esforço desesperado do autor para escrever um romance, para concatenar as coisas que foi acumulando aqui e ali. Hoje em dia, com as *técnicas renovadoras*, tudo é pintura, tudo é arte, tudo é romance. Mas os rótulos não escondem os fiascos, onde eles existem.

Faltam a *Dia do juízo* duas coisas fundamentais: noção de tempo e noção de linguagem. Rosário Fusco não tem sequer “ouvido” para ritmo do romance. Sua falta de sensibilidade à *duração* fica patenteada nos seus recursos cronísticos, de um primata desolador. Uma das passagens de maior importância para a narrativa, aquela em Jandorno deverá ser castrado, tem uma marcação de tempo puramente *de araque*: “dias adiante (digamos seis) Pedro convocou os filhos”. E estamos conversados. Esse exemplo tem outra finalidade: a de mostrar que Rosário Fusco nunca se decidiu por um *tom*. O livro ora quer ser sério, ora descamba na pura escrevinhação (a palavra é outra). O autor intervém frequentemente, mas de maneira arbitrária e sem qualquer unidade interior (como há, por exemplo, nas intervenções, também discutíveis, de Otávio de Faria em *O retrato da morte*). (Cunha, 1962, p. 8, grifo do autor).

Se houvesse um “modelo” para o romance, no qual a forma fosse mais clara, a crítica de Cunha faria total sentido. Aqui, não há a intenção de desmerecer a crítica supramencionada, apenas de apontar para o fato que ela surge/aparece/concebe-se a partir de um “erro” atávico. A reforma do romance, traço característico de Rosário Fusco em suas obras, é um dos pontos nevrálgicos de *Dia do juízo*. E isso passa, necessariamente, pela reforma discursiva. Esse é um dos argumentos de Vivaldi Moreira (1963c) ao comentar, de maneira elogiosa, o livro de Rosário Fusco. Moreira discute como a temática de *Dia do juízo* apresenta, além da cosmovisão da arte, também uma proposta reformadora do discurso empregado, como pode ser lido abaixo:

–*Soluções romanescas*– Ao fechar o livro de Rosário Fusco, “*Dia do juízo*”, ponho-me a meditar no destino de seus personagens. Por que teria o autor levado ao suicídio a figura principal, a angélica Primavera? Será que o destino dos bons é perecer, ao passo que os maus continuam no deleite da vida? E a vida é mesmo deleite? Não estará exato o monólogo de Primavera, estilo do de Joyce no “*Ulysses*”? Primavera com sua santidade não seria um desafio a este mundo? Jandorno, o cônego Faria, Nicolau, Pereirão e outros não é que são a realidade deste mundo? Contudo, não posso concordar com o suicídio de Primavera. Pela sua enorme bondade, pela sua supina compreensão da vida – sua santidade, enfim – merecia de seu criador um destino menos amargo. Não é que desejava o “*happy end*” açucarado dos romances para moças. Havia, porém, inúmeras soluções corretas, para recompensar seu sofrimento, mesmo aqui na terra. Ou ainda na terra. Rosário Fusco produziu, no seu surrealismo, páginas de extraordinária força, tratou o vocabulário de maneira original e tentou, com êxito, uma sistematização da gíria “*bas-fond*”, que virá colocar seu livro num plano de indagação estilística e idiomática semelhante aos [sic] *Guimarães Rosa* quanto ao linguajar do sertanejo. Há momentos singularmente tocantes como o da conversa do cônego Faria com o Juiz de Direito, em que as reflexões se misturam e percorrem uma

colorida gama filosófica e excede pelo tom cínico-humorístico, elevando o sacerdote à altura de um Sócrates matuto. Também possui um timbre admiravelmente bíblico o cap. 28, quando o autor se transforma em minhoca e aprecia em dó menor as relações do homem com o Eterno. E tudo mais no livro obedece a uma ordem de grandeza pouco encontrada na literatura nacional. Só me magoou o suicídio de Primavera. O sr. Rosário Fusco será responsabilizado no Dia do Juízo pela morte desse personagem. Não podia fazê-lo como fez. Falta de caridade, falta de que mais? O autor poderá completar escrevendo outras reflexões da minhoca. Seu niilismo me sucumbe. (Moreira, 1963c, p. 5, grifo do autor).

Vê-se destacado acima que o comentário de Moreira opera em uma chave de leitura contrária ao de Cunha. A sistematização discursiva, diz Moreira, de um vocabulário *bas-fond*, em *Dia do juízo*, foi exitosa. Em oposição à crítica de Cunha, na qual uma das teses principais é o artificialismo da linguagem empregada, pela falta de vivência do autor. Deve-se, porém, ressaltar o caráter impressionista da crítica de Moreira, o que se dá pela forma com a qual ele concebia sua coluna no jornal. Portanto, deste último, tem-se as “impressões” que o livro lhe causou, como a referida mágoa quanto a morte de Primavera. Não obstante, isso não desmerece os comentários de Moreira, porque estes conseguem abarcar os pontos nevrálgicos da obra, sem, no entanto, realizar uma análise mais sistemática da mesma. Cunha tentou realizar essa análise, nas categorias de tempo, narrativa, forma e discurso do romance, mas não obteve sucesso, apesar de ser impossível ignorar a seriedade empregada pelo crítico.

Massaud Moisés, crítico experiente e teórico da literatura, aponta para a “estranha” forma, na qual *Dia do juízo* opera. Porém, para o crítico, essas são dificuldades encontradas nesse e para essa obra. O crítico argui que essa deformação interna do gênero romance empregada por Fusco faz com que *Dia do juízo* tenha altos e baixos – essa também será a opinião de outro renomado crítico, Evaristo de Moraes Filho. Esses altos e baixos, no entanto, derivam do tom ensaístico da obra, cuja característica principal é o livre-exame de ideias de cunho existencial. Como pode ser lido abaixo, as “fraquezas” desse livro derivam da deformação da “forma”:

A obra tem altos e baixos, oriundos, um pouco, do tema focalizado, um pouco do conteúdo dela, talvez prestando-se mais para um ensaio de largas proporções em torno do mesmo assunto, muito atual e desesperante. O A. [autor] preferiu a forma de romance, provavelmente para atingir o impacto que com ele pretende provocar, ou para dramatizar uma “situação” humana que de outra forma poderia perder força comunicativa sobre o espírito do leitor. Além disso, o romance tem sempre mais auditório, ao passo que o ensaio, salvo honrosas e contadas exceções, mal e mal sai de um pequeno círculo de pessoas curiosas de ventilar problemas mais amplos e perenes. De qualquer forma, o cerne da obra é formado de uma problemática, quase diríamos existencial, perfeitamente cabível num estudo de ideias, como é o ensaio. E daí as fraquezas da obra enquanto romance. (Moisés, 1962, p. 9)

Nesse contexto, o comentário de Moisés abrange os aspectos “deformativos” da forma, empregados por Rosário Fusco, no seu já referido processo de reforma arquitetônica do

romance. Porém, o crítico não interpreta isso de maneira negativa, mas, sim, entende o dilema no qual o escritor mineiro se encontrou ao escrever *Dia do juízo*, ou seja, a deformação – no contexto da escrita fusquiana, o termo mais correto seria reforma– da forma, para criação, no plano estético, de um “inferno existencial”. Por isso, por vezes, como observado na crítica de Cunha e de Freitas, *Dia do juízo* não consegue ter sucesso como romance. Moisés defende justamente isso:

O romancista quis precisamente pintar este estado de coisas, num momento de nítida encruzilhada para o Homem, em que as bestas do apocalipse parecem multiplicadas e às soltas, sem freio nem direção. E não temeu, para tanto, introduzir-se na história, correndo o risco de ultrapassar o plano ficcional onde deveriam estar os acontecimentos narrados. Tais interrupções, além de testificar o caráter ensaístico de *Dia do juízo*, e de certo autoritarismo sobre as personagens, ajudam a compreender os pontos vulneráveis da obra enquanto romance. (Moisés, 1962, p. 9)

Nesse contexto, o romance tradicionalmente se configura como uma narrativa organizada, ao menos temporalmente, com raras exceções de experimentalismo exitoso. Isso considerando todos os recursos de analepse e prolepse, já nos romances modernos. Há na literatura, assim como na história, uma organização discursiva dos fatos apresentados, quando essa organização não existe, há uma diluição de gênero. Um bom exemplo seria *A loucura do dia* de Maurice Blanchot, sobre o qual Jacques Derrida irá discorrer em *A lei do gênero*. Blanchot, em sua proposta narrativa, opõe-se à lei dos gêneros narrativos, decompondo, interna e estruturalmente, a narrativa que escreve.

Eu tinha de reconhecer que não era capaz de formar uma narrativa com esses acontecimentos. Tinha perdido o sentido da história, isso acontece com muitas doenças. Mas essa explicação só os deixou mais exigentes. Eu notei então pela primeira vez que eles eram dois, que esta deturpação do método tradicional, ainda que se explicando pelo fato que era um técnico da visão, o outro um especialista em doenças mentais, dava constantemente a nossa conversa o caráter de interrogatório autoritário, vigiado e controlado por uma regra escrita. Nem um nem outro, é claro, era o comissário de polícia. Mas, sendo dois, por causa disso eram três, e este terceiro permanecia firmemente convencido, eu estava certo, que um escritor, um homem que fala e que pensa com distinção, é sempre capaz de narrar fatos dos quais ele se lembra. Uma narrativa? Não, nada de narrativa, nunca mais. (Blanchot, 2024, p. 6)

A forma, dada por um romance, uma novela, um conto e etc, com o seu conteúdo, dramático, cômico ou trágico, exposto no texto de Blanchot, subscrevem-se como leis, sob as quais o escritor opera. Assim, um texto que busca reformar as bases estruturais do romance, deve, necessariamente, gerar um estranhamento, porque não está alinhado com as leis desse gênero<sup>4</sup>. Há, portanto, no contexto de renovação e manutenção dos aspectos gerais da forma,

---

<sup>4</sup> Derrida apresenta esse processo na relação “lei e contra-lei”. Cf. Derrida, 2019, p. 254.

em *Dia do juízo*, uma proposta estética que busca remodelar a estrutura e o discurso tradicional. Daí o estranhamento que gera, seja nos detratores ou nos defensores desse livro.

Isto é, um romance com características ensaísticas, cujos personagens, apesar de inúmeros, são limitados, porém, mais “humanos”, segundo a definição de Moisés, residirá sempre nesse entre-lugar, ou seja, reside na lei ao mesmo tempo que busca transgredi-la de maneira abrupta. Daí advém esse aspecto de “má-literatura”, ou como argumentado por Cunha, de um livro malsucedido. Pode-se, aqui, destacar a frase de Gabriel García Márquez, em *Crônica de uma morte anunciada*, onde o narrador afirma: “me recusava a admitir que a vida acabasse por se parecer tanto à má literatura” (García Márquez, 2004, p. 131). Esta frase faz alusão ao fato de uma narrativa, tradicionalmente, seguir certo ordenamento, no qual fatos são expostos e esclarecidos, onde conhece-se as vontades e os desejos das personagens. O próprio García Márquez escreve sua narrativa de uma forma pouco tradicional, porque, para a morte de Santiago Nasar – personagem assassinado– ocorrer, há inúmeras contingências e permissividades, que num contexto literário pareceriam pouco críveis; elenca-se o comentário do narrador acerca do assassinato: “Principalmente, nunca achou legítimo que a vida servisse de tantos acasos proibidos à literatura para que se realizasse, sem percalços, uma morte tão anunciada” (García Márquez, 2004, p. 147).

Assim, Moisés, ao tratar dos personagens de *Dia do juízo*, expõe opinião semelhante. Os personagens do romance, para o crítico, não se tratam de caricaturas inverossímeis, ao contrário, são dotados de força humana, isso faz com que esse livro possua uma predestinação para os personagens, o que os impossibilita de grandes feitos ou mesmo de qualquer liberdade não contingenciada. Portanto, eles vivem “à custa de terem um destino traçado, não porque o romancista deseje, mas porque são o que são, acabam por se tornar personagens-tipos ou símbolos de uma equação filosófica, religiosa, etc” (Moisés, 1962, p. 9). Isso tornaria *Dia do juízo* uma obra “forte”, mesmo perdendo como forma romanesca. O contexto geral da obra, para o comentador, seria de um romance capaz de discutir os “grandes problemas do homem”, face à morte, ao destino, ou mesmo a Deus. Cabe salientar o comentário do crítico:

Tudo, porém, tem seu avesso, Rosário Fusco, através do retrato do delírio que arrasta todos a viver eroticamente, como se fosse o fim dos tempos, procura analisar as relações do Homem com a Morte, Deus, o Destino, etc. Dir-se-ia um grito de revolta, de imprecisão ou anseio de crença e salvação, que afinal se reduz a dialogar com as alturas à espera de uma palavra menos perecível, ou de uma verdade menos fugaz. O gosto erótico, que lhes é tudo, é nada, e só lhes deixa, no rescaldo, um sabor amargo de pequenez e derrota. Por isso, é um romance “forte”, em qualquer dos sentidos que se dê à palavra. Como vem expresso na segunda orelha “*Dia do juízo* é leitura para maiores de idade, experiência e inteligência”. E é isso mesmo, por várias razões juntas, a começar da linguagem, que não se detém diante do palavrão, a palavra justa para transmitir determinada situação, estado de alma. E é forte pela densidade dos

problemas humanos postos acima de todo prazer lúdico do leitor apressado, normalmente procurando num romance a história repousante e ligeira, lida sem maior esforço da sensibilidade e da inteligência, e que lhe dê uma visão otimista ou neutra da existência: não o faça pensar, em suma. *Dia do juízo* está precisamente no lado oposto de qualquer leitura por prazer. Intencionalmente, o romancista escreveu uma obra para “chocar” o leitor, quem sabe, para fazê-lo despertar de uma modorra igual a morte, ou pior que ela, pois é feita dos sentidos satisfeitos e não encontra outra razão para viver senão no sexo e no estômago. É forte porque é um impacto que os acomodados não querem sentir, por preço algum; incomoda e angustia, e tira o gosto de viver minimamente [ou dignamente, ou medianamente]. (Moisés, 1962, p. 9, grifo do autor).

Ora, a crítica de Moisés aponta para os ganhos que *Dia do juízo* possui, mesmo com o estranhamento da forma. Inclusive, argumenta que a dificuldade da leitura, nesse romance, é necessária à realização das propostas estéticas do autor, que busca equilibrar “Homem X Mistério” (Moisés, 1962, p. 9) – de forma irresoluta, uma convivência eterna entre o homem e o desconhecido. Aliás, demonstrando que essa obra suscita interpretações divergentes sobre os mesmos pontos, nota-se que, no excerto supramencionado, Moisés comenta o que vem escrito como advertência na orelha do livro: *Dia do juízo* é uma leitura para maiores de idade, experiência e inteligência. Para o crítico, esse comentário faz jus ao romance, enquanto para Fausto Cunha, esse comentário “fere” a inteligência dos leitores, chegando a se questionar se “Não se estará subestimando a inteligência do leitor realmente adulto?” (Cunha, 1962, p. 8).

Mesmos pontos apresentados, duplas interpretações acerca da forma e do conteúdo do livro de Rosário Fusco. Não obstante, parece, a esta dissertação, que o comentário de Massaud Moisés é mais coerente com toda a obra de Rosário Fusco. Portanto, ao apontar que os pontos baixos emergem não da incapacidade de Fusco como romancista, mas, sim, porque o conteúdo e a proposta estética do autor alinham-se de tal forma que compromete a realização de *Dia do juízo* como romance. Compromete em relação aos leitores, porque, para o comentador, isso não desprestigia a obra, apenas a fortalece como unidade. Assim, o argumento final de Moisés é de suma importância para se entender a dinâmica e a recepção do romance:

E é um romance forte, ainda enquanto obra de ficção: não faz concessões a nenhuma facilidade de leitura, nem concede um centímetro ao romance tradicional, em que as coisas se punham no devido lugar desde o começo, numa ordem mentirosa porque não corresponde à vida. Em *Dia do juízo*, os núcleos dramáticos impõem-se por si próprios, naquele andamento cruzado que quer leitores atentos e desejosos de conviver com um problema dos nossos dias, e de que não podemos afastar-nos, sob pena de morrer em vida. E o modo como os núcleos seguem a nossa frente é de um romancista na plena posse de seus recursos: a tensão dramática não se atenua um momento sequer. Dir-se-ia que o romancista, e conseqüentemente o leitor, mantém o folego suspenso durante toda a narrativa. Em circunstância alguma a monotonia aparece. O clima denso, tenso, incessantemente agitado, até epílogo. O tom é nervoso, ágil, como se o escritor estivesse esculpindo figuras em pedra, ou, com um humor negro ponteando a narrativa de sentido analítico, estivesse erguendo um gigantesco monumento à necessidade humana, incapaz de ver o caminho que se lhe abre à frente. Quando um romance tem tal envergadura, é capaz de sobrenadar à torrente de

narrativas que fluem facilmente, graças à seriedade incomum e ao respeito pela Arte e o destino do homem. Se não é um romance plenamente construído, é, contudo, obra capaz de agitar consciências e realizar, com isso, o grande ideal do romance enquanto forma de conhecimento e aperfeiçoamento da realidade. (Moisés, 1962, p. 9)

Notadamente, o fragmento acima elencado consegue abarcar todas os pontos fortes e fracos da obra. Por não conceder “um centímetro ao romance tradicional”, perde como forma, no sentido da recepção, ou mesmo no público a ser atingido. Mas, o ganho como obra “original”, não no sentido de ser única, sabe-se que havia à época outras obras que buscavam participar da reforma arquitetônica do romance, faz com que esse livro obtenha notória qualidade estética, porque a seriedade empregada em sua constituição, como defendido por Moisés, faz com que a obra se destaque em meio às narrativas que priorizam a facilidade. Isso gerou notoriedade, fazendo com que, de acordo com Vivaldi Moreira, Rosário Fusco participasse, assim como Guimarães Rosa, de uma “indagação estilística e idiomática” (Moreira, 1963c, p. 5), já referida anteriormente nesta dissertação, assim como a “reforma arquitetônica” que Adonias Filho atribui aos escritos de Rosário Fusco.

Renato Jobim, crítico e jornalista, em entrevista concedida ao *Diário carioca*, elenca os dez romances mais importantes para a literatura brasileira, destacando dois pontos, tema e/ou estilo. Após apontar os 10 que, para ele, são os mais importantes, o crítico acrescenta: “Considero, contudo, indispensáveis num computo geral, entre outros: ‘O encontro Mercado’, de Fernando Sabino (tema); ‘Manuscrito Holândes’, de M. Cavalcanti Proença (tema e estilo); ‘Dia do juízo’, de Rosário Fusco (estilo)” (Jobim apud Pólvora, 1964, p. 7). O estilo da escrita fusquiana, nessa linha de raciocínio, sobressai-se sobre as demais obras de seu tempo, ao menos para alguns críticos. Fato inegável é que a produção do autor mineiro caiu em ostracismo, mesmo com a validação de diversos e renomados críticos.

Por fim, o comentário feito por Evaristo de Moraes Filho compara *Dia do juízo* com um “poema humanista” (Moraes Filho, 1962, p. 66). Ele defende que todos, incluindo o autor, participam no romance, como se a obra operasse na dinâmica da vida, uma exclusão e inclusão de possibilidades, de vida e de morte, a todo instante. Ressalta também o excessivo número de personagens, bem como de diversos nomes para os mesmos personagens, fazendo com que a trama se desenrole de maneira mais lenta. Para o crítico, “as coisas são encaminhadas de tal modo, que se torna preciso buscar na verdade a todo instante. Sua essência é conquistada, e não vem naturalmente, apenas com a leitura do romance” (Moraes Filho, 1962, p. 65-66). Esse processo faz com que a trama não se desenvolva, uma vez que ela não é ordenada, e não poderia sê-lo, como defende Vivaldi Moreira (1963a). Moraes Filho termina alertando o seguinte sobre

o livro de Rosário Fusco: “Dia do Juízo é a exposição da vida crua, dentro de um mundo deserto” (Moraes Filho, 1962, p. 65).

Esse deserto, árido, hostil, levanta armas contra a vida. Recordando o *Deserto dos tártaros*, de Dino Buzzati, o que incomoda é o absurdo da existência frente ao nada. Nada floresce nesse deserto narrativo que se configura *Dia do juízo*, nem mesmo a personagem que leva no seu nome a ideia de florescimento – Primavera.

A seguir, ver-se-á, nesta dissertação, a tentativa de criar um panorama geral acerca de *Dia do juízo*. Todavia, entende-se a dificuldade imposta pelo objeto a ser estudado. O hermetismo do romance, os raros comentários, dentre esses raros, a divergência sobre o valor da obra, tudo isso gera um ambiente delicado para crítica.

## 2. AS VÁRIAS FACETAS DE *DIA DO JUÍZO*: LITERATURA E FILOSOFIA.

### 2.1. Esclarecimentos iniciais acerca da natureza deste trabalho

Quando a filosofia, a psicologia, a história e outros campos do conhecimento utilizam a literatura para estudar seus próprios objetos, não estão realizando crítica literária, mas sim utilizando-a para propósitos expositivos que ampliem seus respectivos campos de saber. Por outro lado, quando se aborda a crítica literária, ocorre o oposto; ela se vale desses campos para expandir seus horizontes e fronteiras, sem que, no entanto, conforme-se a eles. Embora a distância entre algumas áreas, como filosofia e crítica literária, possa ser menor do que entre outras, cabe ao crítico literário perceber a utilidade da filosofia como suporte. Essa fronteira não é claramente demarcada; entretanto, neste trabalho, será tratada a literatura como um fim em si mesma. Ressalta-se, ademais, que a separação dos campos do saber se deu posteriormente, e, como argumenta o filósofo francês Jacques Derrida (2014), a literatura e a filosofia, por vezes, são indissociáveis. Mas, o pensador afirma que pertence à literatura o poder de “dizer tudo” (Derrida, 2014, p. 50), sendo esse poder o que permite à literatura abdicar da função geralmente atribuída à filosofia – a função explicativa atribuída à filosofia como matéria de discussão racional de tudo aquilo que compõe o mundo e o pensamento humano (Derrida, 2014, p. 55-56). Daí consiste o aparente desprestígio da literatura em relação à filosofia, não sendo, entretanto, um fator que desprestigie a mesma, pelo contrário, nesse aspecto reside a própria potência criadora e re-significadora da literatura. Seguindo esse raciocínio, Derrida irá argumentar que “esse dever de irresponsabilidade, de se recusar a responder por seu pensamento ou por sua escritura diante de poderes constituídos, talvez seja a forma mais elevada de responsabilidade” (Derrida, 2014, p. 53). Observa-se que, nesse aspecto, a literatura tem uma

maior abertura para o inaudito, superior à filosofia. O filósofo francês aponta para o paradigma da potência criadora da literatura, que se diferencia pela sua capacidade discursiva exponencialmente superior em relação aos demais discursos (Derrida, 2014, p. 62). A literatura, dessa forma, mantém-se

à beira de tudo, quase mais além de tudo, inclusive de si própria. É a coisa mais interessante do mundo, talvez mais interessante do que o mundo, razão pela qual, se não é idêntica a si mesma, o que se anuncia e se recusa com o nome de literatura não pode ser identificado a nenhum outro discurso. Nunca será científica, filosófica, coloquial.

Mas se não se abrisse para todos esses discursos, se não se abrisse para quaisquer daqueles discursos, tampouco seria literatura. Não há literatura sem uma relação *suspensa* com o sentido e com a referência. (Derrida, 2014, p. 70, grifo do autor)

No decorrer desta dissertação, a literatura será tratada nesse viés de pensamento supramencionado. Em relação à crítica literária, Derrida (2014) aponta para o fato de ela ser filosoficamente estruturada, apesar de, por vezes, negar a filosofia. Neste contexto, para a realização da crítica literária cabe adotar a concepção delineada por Antonio Candido em *Literatura e sociedade*, onde o crítico argumenta que “quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (Candido, 2000, p. 6). Ora, tudo que permeia a obra importa, no entanto, no âmbito da crítica literária, as considerações estéticas precedem as demais considerações. Candido (2000) argumenta que:

Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. (Candido, 2000, p. 8)

Comentando sobre a relação entre a psicanálise e literatura, o crítico Anatol Rosenfeld faz um comentário que se alinha às observações de Candido (2000). Segundo Rosenfeld (2021), o crítico não deve forçar a obra-de-arte a se encaixar em algum contexto que não lhe seja próprio; ele defende, de certa maneira, uma abordagem mais delicada na análise literária. Isso não significa que não se possa utilizar, na análise literária, a psicologia, a filosofia, a sociologia e outras disciplinas. Rosenfeld (2021) preconiza uma atitude mais “humilde” e menos teórica, ou seja, de acordo com o crítico, “uma certa entrega às solicitações da obra, entrega em que, naturalmente, entram como material associativo os elementos comuns da nossa cultura geral” (Rosenfeld, 2021, p. 110-111). Essa valorização dos elementos estéticos é fundamental para este estudo. É claro que se reconhece que cada crítico avalia sob sua própria ótica e perspectiva, destacando, negando ou enfatizando os aspectos que considera relevantes. Nessa discussão, a

afirmação de Candido (2000) se encaixa perfeitamente, o crítico aponta que “nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra” (Candido, 2000, p. 9).

Nesta dissertação, para a análise do romance *Dia do juízo*, de Rosário Fusco, serão utilizados diversos teóricos, mas o princípio norteador será a filosofia nietzschiana e sua crítica à moral, à razão, à religião, à verdade e à realidade. A crítica empreendida por Nietzsche não leva em consideração a veracidade desses conceitos supramencionados, uma vez que seriam eles apenas conceitos criados. Portanto, será discutido no âmbito da filosofia nietzschiana, conforme demonstrado por Deleuze (1976), as consequências sociais e individuais da religião sobre o sujeito, uma vez que Nietzsche considera os pressupostos religiosos como falsos e enganosos *a priori*.

A utilização de Nietzsche neste trabalho reflete a necessidade de compreender aspectos do século XX, nos quais o romance *Dia do juízo*, de Rosário Fusco, está inserido. O filósofo alemão, sob a ótica deste estudo, emerge como o maior facilitador/esclarecedor para a compreensão dos temas discutidos e expostos no romance do escritor mineiro. Além disso, a literatura se relaciona não apenas consigo mesma, mas também com as demais artes; portanto, serão utilizados romances, textos filosóficos e demais produções artísticas como auxílio às discussões propostas no decorrer desse texto. A crítica à religião em *Dia do juízo* suscita o questionamento de outros temas, como verdade, justiça, realidade e moralidade. Assim, percebe-se uma correlação com a filosofia nietzschiana nesse aspecto, especialmente no questionamento dos valores que são frequentemente considerados como existentes em si mesmos.

## 2.2. Nietzsche neste estudo

Foram consultadas diversas traduções da obra nietzschiana, optou-se por citar as mais prestigiadas, geralmente aquelas traduzidas diretamente do alemão. Além disso, foram utilizados manuais introdutórios, estudos, biografias e comentários de historiadores da filosofia e filósofos consagrados que abordam a obra de Nietzsche. Apesar de sua escrita aforismática, o filósofo em questão apresenta uma coerência em seu pensamento. Em vista disso, o excesso de citações e referências se faz necessário devido à sensibilidade dos temas presentes no pensamento de Nietzsche e seu reflexos nos intelectuais do século XX.

Para compreender o pensamento de Nietzsche e sua evolução ao longo da vida do filósofo, considerou-se a biografia *Nietzsche, biografia de uma tragédia*, de Rüdiger Safranski, como ponto central dessa discussão. Os comentários de Habermas (2000) foram relevantes para compreender a importância e a influência da filosofia e do pensamento nietzschiano na posterioridade intelectual. As explicações de Deleuze (1976) e Wotling (2011) foram úteis para abordar os conceitos da obra do filósofo alemão.

O estudo de Roberto Machado, intitulado *Nietzsche e a verdade*, foi importante para discussão de um dos temas centrais do pensamento nietzschiano, isto é, *a verdade*. O livro *A alma de Nietzsche*, de Clark e Dudrick, foi utilizado para discussão de alguns temas presentes em *Além do bem e do mal* de Nietzsche, como o combate à razão e à religião. Os comentários de Russell (2015c), Abrão (1999) e Carpeaux (2019d) contribuem para relacionar a obra nietzschiana com o contexto histórico e literário, tanto anterior quanto posterior.

Friedrich Nietzsche (1844-1900), filósofo amplamente difundido, foi de grande importância para os temas mais discutidos no século XX, sendo ele quem, de acordo com Abrão (1999), “começa-se a expor a fragilidade das certezas seculares” (Abrão, 1999, p. 411). O filósofo alemão se despontou como crítico da racionalidade pós-socrática (Machado, 2017, p. 7), e, segundo Safranski (2001), foi um crítico ferrenho da influência de Sócrates na cultura ocidental. Para Safranski (2001), Nietzsche defendia que Sócrates “foi funesto, com ele começa o racionalismo que nada mais quer saber das profundezas do Ser. Sócrates é o começo de um saber sem sabedoria” (Safranski, 2001, p. 55). O filósofo alemão dá assim um valor maior aos filósofos “pré-socráticos”, como, por exemplo, Heráclito. Esse retorno aos ditos filósofos primordiais faz com que Nietzsche erija-se contra o racionalismo que, de acordo com o filósofo alemão, foi estabelecido por Sócrates na cultura ocidental. Este combate filosófico é também um combate estético (Safranski, 2001, p. 63), e toda a crítica anterior se tornaria assim uma questão de “gosto”. Habermas (2000) quando discute isso, aponta para o fato de que “Nietzsche entroniza o *gosto*, ‘o sim e o não do palato’ como o único órgão de um ‘conhecimento’ além do verdadeiro e do falso, além do bem e do mal” (Habermas, 2000, p. 176, grifo do autor). Nisto reside o problema de Sócrates, o primeiro a contaminar a filosofia com o pensamento racional/moral, como pondera Safranski (2001) acerca da problemática que Nietzsche estabelece sobre a figura de Sócrates:

Nietzsche trata Sócrates como sintoma de uma transformação cultural profunda de consequências até a atualidade. A vontade de saber domina as forças vitais de mito, religião e arte. A vida humana se aparta do escuro fundo de raízes de seus instintos e paixões. É como se o Ser devesse justificar-se perante a consciência. A vida anseia pela luz, a dialética vence a música trevosa do destino. Desperta a esperança otimista

de que a vida se deixe corrigir, dirigir, calcular a partir da consciência. (Safranski, 2001, p. 55)

Nietzsche irá aprofundar ainda mais a ideia de Sócrates como corruptor da cultura ocidental em *Crepúsculo dos Ídolos* (1889) sua penúltima publicação em vida. Nessa obra ele irá argumentar que Sócrates era “plebe”, “feio” e “decadente”. Nietzsche (2017) afirma que tentava “compreender de que idiosincrasia provém a equação socrática de razão = virtude = felicidade: a mais bizarra equação que existe, e que, em especial, tem contra si os instintos dos helenos mais antigos” (Nietzsche, 2017, p. 16). Sob tal ótica, Sócrates seria uma espécie de corruptor dos instintos, um *décadent* na perspectiva de Nietzsche. O entendimento de Safranski (2001) exposto acima está correto, pois Nietzsche observa que a adoção da razão, com fundo moral e religioso, foi um movimento de reação à decadência grega. Dessa forma, o aludido filósofo considera Sócrates um *erótico*, pelo fascínio da razão que lança a essa sociedade em decadência. A partir de Sócrates inicia-se o uso da razão como critério para se atingir a verdade. E, Nietzsche prossegue:

A racionalidade foi então percebida como *salvadora*, nem Sócrates nem seus “doentes” estavam livres para serem ou não racionais – isso era *de rigueur* [obrigatório], era seu *último* recurso. O fanatismo com que toda a reflexão grega se lança à racionalidade mostra uma situação de emergência: estavam em perigo, tinham uma única escolha: sucumbir ou — ser *absurdamente racionais*... O moralismo dos filósofos gregos a partir de Platão é determinado patologicamente; assim também a sua estima da dialética. Razão = virtude = felicidade significa tão só: é preciso imitar Sócrates e instaurar permanentemente, contra os desejos obscuros, uma *luz diurna* — a luz diurna da razão. É preciso ser prudente, claro, límpido a qualquer preço: toda concessão aos instintos, ao inconsciente leva *para baixo*... (Nietzsche, 2017, p. 18, grifo do autor)

Partindo desses pressupostos Nietzsche irá traçar sua crítica de todos os valores e elaborar o conceito de “transvaloração dos valores”. A preocupação com o trágico o levou, inicialmente sob a influência de Richard Wagner, e, como argumenta Safranski (2001), a escrever o primeiro trabalho acerca da problemática de uma oposição<sup>5</sup> de forças da vida – apolíneo e dionisíaco. Intitulado como *O Nascimento da Tragédia* este trabalho será o marco no pensamento nietzschiano, pois ele irá delimitar sua filosofia futura. É caro a este estudo o

---

<sup>5</sup> Importante salientar aqui que a oposição dessas duas forças da vida não tem caráter dialético. Nietzsche é antidialético, e como argumenta Deleuze (1976) essa contradição não é feita aos moldes do hegelianismo e: “A contradição, na *Origem da Tragédia*, é a da unidade primitiva e da individuação, do querer e da aparência, da vida e do sofrimento. Esta contradição ‘originária’ testemunha contra a vida, coloca a vida em acusação, a vida precisa ser justificada, isto é, redimida do sofrimento e da contradição [...] A contradição se reflete na oposição de Dionísio e de Apolo” (Deleuze, 1976, p. 9, grifo do autor). Uma contradição inata que não tem como fim a superação, em contraposição, as contradições dialéticas pressupõem uma superação após o movimento de *negação, conservação e elevação*, delimitados pelo vocábulo alemão *aufhebung*.

fato que Nietzsche é um filósofo antirracionalista, desta forma Nietzsche dá um passo vital ao perspectivismo, apontando para a modernidade. Como afirma Habermas (2000):

Nietzsche ressalta a perspectiva da qual examina a modernidade. E só esta perspectiva explica por que a natureza objetiva e a sociedade moralizada são rebaixadas às formas de manifestação correspondentes do mesmo poder mítico, seja ele da vontade de poder perversa ou da razão instrumental. Essa perspectiva abriu-se com a modernidade estética, com aquele tenaz autodesvelamento, radicalizado na arte de vanguarda, de uma subjetividade descentrada e liberada de todas as limitações da cognição e das atividades com respeito a fins, de todos os imperativos do trabalho e da utilidade. Nietzsche não é apenas contemporâneo de Mallarmé, com o qual possui afinidade espiritual, não só assimilou o espírito romântico tardio de Richard Wagner, como também foi o primeiro a conceituar a mentalidade da modernidade estética, antes mesmo de a consciência de vanguarda tomar forma objetiva na literatura, na pintura e na música do século XX – e poder ser elaborada na *Teoria estética* por Adorno. Na revalorização do transitório, na celebração do dinamismo e no enaltecimento da atualidade e do novo expressa-se uma consciência de tempo motivada esteticamente, a nostalgia de um presente imaculado e interrompido. A intenção anarquista dos surrealistas de *reventar o continuum* da história da decadência já está presente em Nietzsche. (Habermas, 2000, p. 174-175, grifo do autor).

As contribuições para o pensamento no século XX, que foi antecipado por Nietzsche, foram diversas. Inúmeros pensadores, artistas, escritores e músicos buscaram em Nietzsche a inspiração. As vanguardas europeias beberam desta fonte antirracionalista (Habermas, 2000, p. 183-184), muitas delas tiveram suas expressões alçadas ao extremo, por exemplo, o surrealismo. Nota-se um ponto de inflexão, pois Rosário Fusco participou desse momento em que a literatura passava por transformações experimentalistas. Tendo ele mesmo produzido um livro, *O agressor*, que, de acordo com Candido (2004), pode ser considerado surrealista. Apesar de pertencer à segunda metade do século XX, *Dia do juízo* de Rosário Fusco acentua aquilo que inicialmente fora apresentado em *O agressor* (1943). A narrativa mais organizada de *O agressor* permitiu seu maior sucesso crítico e editorial, sendo ele a obra mais reconhecida do escritor mineiro.

Em *O agressor*, não obstante, Candido (2004) apontou uma narrativa constituída por indícios e boatos. Isso é elevado à máxima potência em *Dia do juízo*, no qual nem mesmo a organização discursiva dos eventos narrados ocorre. Se por um lado Mamede (2008) defende que o narrador de *O agressor* toma partido do personagem principal – David –, em *Dia do juízo*, como argumenta Cardoso (2008), o narrador valida todas as posições ao mesmo tempo, dando credibilidade a qualquer fato narrado, diluindo discursivamente a separação fictícia entre boato e fato. O autor mantém, assim, algo que lhe é muito caro: o mistério da arte. O mistério para Rosário Fusco seria a própria natureza da arte:

A arte é mistério: e será a beleza o seu fim? Essa finalidade imponderável é que separa o artístico do que não o é, pelo menos para a nossa necessidade de fixar tal separação. Contentemo-nos com isso. E se ela nos satisfaz, no momento, se corresponde ao nosso

desejo atual, por que não aceitá-la como “verdadeira”, seguindo o conselho de Nietzsche?

Para mim, portanto, o artístico é o que leva à contemplação *sem* interesse consciente (não digo, apenas, *desinteressada*). O que compensa ou facilita uma evasão de nós mesmos – trata-se de uma linha, um som, uma cor, um movimento.... (Fusco, 1951, p. 7-8, grifo do autor)

Essa concepção estética emerge discursivamente nos romances supramencionados, assim como está presente em *A.S.A. – Associação dos Solitários Anônimos* (2003). Deste romance destaca-se o seguinte trecho: “lembre-se que o dualismo – quer dizer, a ação combinada de dois princípios opostos e irreduzíveis – rege os mistérios da vida (corpo-alma), do amor (macho-fêmea) e da morte (prêmio-castigo)” (Fusco, 2003, p. 271). O dualismo inerente, que ao invés de resolver-se dialeticamente, busca manter o mistério da vida na tensão dos contrários. Como, também, a proposta nietzschiana, que não é o uso da razão para fins de se encontrar a verdade racional, mas sim, o uso da arte, para, como argui Machado (2017), “definir o conhecimento” (Machado, 2017, p. 69) e suas fronteiras, reconhecendo assim a natureza do desconhecido. Desta forma, o pensamento de Nietzsche rompe com o racionalismo como forma para se alcançar a “verdade”. Como assevera Machado (2017), a “filosofia de Nietzsche apresenta uma de suas características essenciais: a negação do privilégio da verdade e a afirmação do valor da aparência” (Machado, 2017, p. 69). Este traço marcante da filosofia de Nietzsche irá ser um dos aspectos mais latentes no discurso filosófico da modernidade como demonstrado por Habermas (2000) na seguinte passagem:

É interessante observar como Nietzsche *subverte*, de maneira consequente, as tomadas de posição de afirmação e de negação em pretensões de validade criticáveis. Em primeiro lugar, desvaloriza a verdade dos enunciados assertóricos e a justeza dos enunciados normativos, ao reconduzir a validade e invalidade a *juízos de valor* positivos e negativos: reduz ‘p é verdadeiro’ e ‘h é correto’, portanto, enunciados complexos, com os quais pretendemos validade para os enunciados de afirmação e de dever, a enunciados avaliativos simples, com os quais exprimimos valorações, ou seja, que preferimos o verdadeiro ao falso e o bem ao mal. Portanto Nietzsche primeiro reinterpreta pretensões de validade em preferências, para perguntar então: admitindo-se que preferimos a verdade (e a justiça), por que não preferimos a inverdade (e a injustiça)? São os juízos de gosto que respondem à pergunta pelo “valor” da verdade e da justiça. (Habermas, 2000, p. 176, grifo do autor).

Conseqüentemente, essa volta feita por Nietzsche faz com que haja uma filosofia que busca a transvaloração dos valores (Safranski, 2001, p. 42), exposta inicialmente em *O Nascimento da Tragédia*. Como argumenta Nietzsche: “o *Nascimento da tragédia* foi minha primeira tresvaloração de todos os valores” (Nietzsche, 2017, p. 90, grifo do autor), a transvaloração do homem que cria seus próprios valores, que afirma seus valores e suas *verdades*. À vista disso, o homem se torna ele mesmo possuidor e demiurgo do sentido elementar que dará à sua vida, em caráter *a posteriori*. Portanto, nas palavras do filósofo, um

“*ser em si mesmo* o eterno prazer do vir-a-ser — esse prazer que traz em si também o *prazer no destruir*” (Nietzsche, 2017, p. 90, grifo do autor), é o propósito da transvaloração dos valores. Nietzsche chamará o homem que realizar esse feito de além-do-homem (*Übermensch*), e, como defende Wotling (2011), o além-do-homem é um homem capaz de reunir a abundância de forças da vida. Portanto se trata de o homem mais sábio e/ou o homem mais forte, visando principalmente, de acordo com Wotling (2011), “a transfiguração da existência”(Wotling, 2011, p. 11). Ou seja, o acúmulo de forças vitais e contraditórias que denotaria a potência e o poder, isto que caracterizaria, dentro do pensamento de Nietzsche, o além-do-homem. Isto demonstra a influência e o valor do pensamento de Heráclito<sup>6</sup> na filosofia nietzschiana. De acordo com Machado (2017), tudo isto faz com que a filosofia nietzschiana seja uma filosofia de avaliação, pois ela passará a avaliar valores tidos como apriorísticos, e segundo o comentador, “os valores não são eternos, imutáveis, inquestionáveis. Nietzsche rejeita o pretensível caráter em si dos valores, o postulado metafísico da identidade entre valor e realidade” (Machado, 2017, p. 120); e, portanto, todo valor é uma construção socialmente produzida que para Nietzsche esses valores estiveram baseados na negação da vida. Em síntese, Machado (2017) irá no seguinte enxerto argumentar demonstrar que, “a análise da relação com a moral e a arte evidencia bem como a filosofia dos valores tal como Nietzsche a realiza é fundamentalmente uma crítica das noções de verdade, bem e beleza como objetos de uma filosofia que ele caracteriza como metafísica e moral” (Machado, 2017, p. 121). Esse exercício filosófico realizado por Nietzsche demonstra a força de sua filosofia, erige-se contra a tradição de maneira combativa ataca os demais filósofos e os pressupostos por eles levantados, é totalmente contra a oposição de dois mundos feita por Platão. Apoiado nessas ideias, Nietzsche estabelece, segundo Machado (2017), dois posicionamentos, que segundo o crítico significam:

[...] a refutação do platonismo assume no discurso nietzschiano pelo menos duas posições: tanto inverter quanto superar a oposição de valores por ele criada. Tanto afirmar que o mundo sensível é o mundo verdadeiro e o suprassensível, o mundo aparente, quanto se insurgir contra a dicotomia de dois mundos e a oposição metafísica entre a verdade – identificada ao bem e à beleza – e a aparência. O mais importante porém é que, em qualquer um dos casos, a característica fundamental do projeto de transvaloração é opor aos valores superiores, e mesmo à negação desses valores, a vida como condição do valor, propondo a criação de novos valores que sejam os valores da vida, ou melhor, propondo a criação de novas possibilidades de vida. (Machado, 2017, p. 122-123)

---

<sup>6</sup> Heráclito de Éfeso, filósofo grego que apregoava a transitoriedade, segundo Russell (2015a): “Heráclito notabilizou-se sobretudo pela doutrina segundo a qual tudo está em fluxo” (Russell, 2015a, p. 68). Desta forma Heráclito influencia Nietzsche, também na ideia de uma vida composta de oposições inerentes, o filósofo grego apresenta a seguinte ideia: “O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia” (Heráclito *apud* Carneiro Leão, 2022, p. 73), esse é, também, um dos motivos pelos quais, de acordo com Russell (2015a), Heráclito é considerado o pai da dialética. No entanto, sabe-se que essa argumentação de Russell (2015a) é errônea, uma vez que o pensamento heraclítico não pressupõe uma dialética.

A religião cristã passa também pela censura nietzschiana, pois o movimento de Nietzsche é uma crítica total aos valores. E a religião é, de acordo com o filósofo, platonismo para o povo. Ora, em *O anticristo* (1888), um livro já da maturidade do escritor, ficará evidente a crítica. Nietzsche trata também da historicidade da moral em *Genealogia da Moral* (1887), trazendo assim para a discussão histórica determinados conceitos e dogmas que eram tidos como *apriorísticos*. Ele chega a reafirmar isso em *Crepúsculo dos Ídolos*, afirmando que foi “o primeiro a formular: *de que não existem absolutamente fatos morais*” (Nietzsche, 2017, p. 40, grifo do autor). O *Crepúsculo dos Ídolos* é um livro em que se pode observar a síntese do pensamento nietzschiano, nisto reside sua importância de reunir de maneira sistemática alguns dos pontos mais importantes do pensamento do filósofo alemão. Nietzsche passa a questionar a ideia de Deus e se pergunta, “e se Deus *não* fosse a verdade, e justamente isso fosse provado? Se ele fosse a vaidade, o apetite de poder, a impaciência, o terror, a entusiasmada e horrorizada loucura dos homens?” (Nietzsche, 2016, p. 66, grifo do autor). Este raciocínio que o leva a proclamar a morte de Deus (*Gott ist tot*) propagada por Nietzsche em *A gaia ciência* (1882). Isto seria uma representação da ideia que o Deus cristão morreu – aqui entende-se Deus como ser histórico, portanto, possui uma historicidade e uma existência como ideia. O filósofo argumenta o seguinte:

*Novas lutas.* – Depois que Buda morreu, sua sombra ainda foi mostrada numa caverna durante séculos – uma sombra imensa e terrível. Deus está morto; mas, tal como são os homens, durante séculos ainda haverá cavernas em que sua sombra será mostrada. – Quanto a nós – nós teremos que vencer também a sua sombra! (Nietzsche, 2012, p. 126, grifo do autor)

Portanto, como afirmado por Nietzsche no aforismo 108 de *A gaia ciência*, o cristianismo e o budismo deixaram sombras as quais devem ser superadas. Acerca deste pensamento Russell (2015c) assevera que dentro da perspectiva nietzschiana, o cristianismo e o budismo, “são duas religiões ‘niilistas’, no sentido de que negam qualquer diferença fundamental de valor entre um homem e o outro” (Russell, 2015c, p. 333). Para Russell (2015c) a crítica empreendida por Nietzsche à religião é de caráter ético (Russell, 2015c, p. 332), o filósofo alemão separaria a humanidade entre “fortes” e “fracos” e denominaria a moral nascida no seio do cristianismo como *moral escrava*. Russell (2015c) afirma que não interessaria, dentro da filosofia nietzschiana, a veracidade metafísica das religiões e crenças no geral, sendo assim, Russell (2015c) comenta o seguinte a respeito das ideias do supracitado filósofo: “O cristianismo, declara, tem por objetivo domesticar o coração humano, o que é um equívoco.

Uma fera selvagem possui certo esplendor que se perde quando domesticada” (Russell, 2015c, p. 333).

Algumas dessas ideias podem ser observadas como *insights* nos romances de Rosário Fusco, nos quais há sempre o mesmo questionamento quanto a finalidade da moral, da religião etc. Em *O agressor* (1943) isso fica evidente no capítulo intitulado “Carnaval”, onde a discussão acerca da moralidade entre o fato velado e o desejo exposto emergem tensamente. Em *Dia do juízo* (1961) isso fica mais evidente com os longos discursos do romance, seja o discurso empreendido pelo representante de Deus, seja pelas conversas entre o padre Faria e o promotor. Para além dos fragmentos de *Dia do juízo* que serão analisados posteriormente, destaca-se como essa temática é recorrente na obra fusquiana, aparecendo inclusive em seu livro publicado postumamente: *A.s.a.* (2003). Neste, uma personagem hierofante comenta o seguinte: “Além de ingratos, os cristãos são incoerentes: pregam o desdém pela vida mundana e dão graças diárias por vivê-la” (Fusco, 2003, p. 234). Destacado, este trecho, assemelha-se demasiadamente com os escritos nietzschianos.

Georg Lukács (2021) em seu icônico *A teoria do romance* afirmou que o romance se trata de uma epopeia “do mundo abandonado por deus” (Lukács, 2021, p. 89). Para Lukács, isso se dá no âmbito de acúmulo de informações/conhecimentos das sociedades com o passar do tempo; sendo, na concepção do crítico, esse acúmulo que impossibilita a completude do romance em contraposição ao todo coeso da epopeia grega. Para além de qualquer crítica quanto ao pensamento do teórico marxista – inclusive dentro do próprio contexto da crítica marxista, como por exemplo as críticas feitas por Terry Eagleton –, destaca-se que a posição de Lukács salienta como a forma romanesca, especialmente nos séculos XIX e XX, absorveu a referida morte de Deus na cultura ocidental, proeminentemente a europeia.

Obviamente o abandono e a morte de Deus são duas coisas diferentes, e como a estética dos romances absorveria a morte de Deus? Com a morte das demais vicissitudes que obsidiam a figura do divino. Nesse contexto, o romance de Rosário Fusco, *Dia do juízo* reafirma esteticamente a crítica totalizante à maneira de Nietzsche, isto é, não basta que se aceite a morte de Deus, deve-se transvalorar os conceitos que se sedimentaram na divindade. Assim, a verdade, a justiça e a moral são alvos da crítica nietzschiana, mas também da crítica do romance, que, esteticamente, aborda esses temas pelo discurso, pela diegese e pela estrutura. Esse é um dos traços característicos da narrativa de *Dia do juízo*, como defende Vivaldi Moreira (1963a). O crítico aponta também que esse movimento não é singular, isto é, participam dele todos os outros aspectos da obra. Elenca-se a crítica feita por Moreira:

Do “Dia do juízo”, de Rosário Fusco, meu conterrâneo da Mata Mineira, que hei de dizer? Digo logo que é um dos livros de ficção mais provocantes dos últimos anos. Desde a dedicatória a seu Cataguases, à sua Meia-Pataca, “*com insolúvel e despeitado amor: quase ódio*”, (à pura maneira de Malaparte quando trata de sua Toscana) até o ponto final do “*Laus Deo*” – e uma interminável polêmica. Polêmica altamente metafísica, que dá a seu romance um clima de cabaré, lar pacífico e patriarcal, aula de filosofia, usina afanosa, bordel sonolento, quermesse colorida, barco de pesca solto na amplidão de verde-mar com Hemingway de anzol em punho, catedral com cônegos de acólitos e missas com bispos celebrando, como, também, de capelinhas pobres, brancas, no alto de morros de fazendas com vacas pastando o capim verde e os fiéis, ali, contritos, rezando. Mas rezando mesmo, com suas roupas domingueiras, suas botinas de atanado e no pé seu único par de meias. Manicômio, promiscuidade, colégio repleto de meninas inocentes, mundo louco e sádico. Tudo isso me veio à cabeça, de mistura com Heidegger e Sartre, e o Demônio num lado da balança com Nosso Senhor Jesus Cristo do outro, para ver quem leva a melhor. E Rosário Fusco com um peixe num aquário vendo tudo isso de soslaia, às vezes mergulhando na mais tremenda polêmica, intrometendo em tudo, querendo consertar tudo, mas, depois, fugindo inconformado, vencido, todo esfarrapado pela sua luta tremenda contra as forças do mal e seu desejo intacto de colocar o mundo nos eixos. E depois, voltando-se para o leitor, perplexo e reptando-o: por ordem para quê? Se falar com Jeová: “faças a ordem”, não haverá mais nada a cuidar e não haveria este romance, para princípio de conversa, pois este romance é precisamente o retrato, não direi dessa desconexão, porque o vocábulo é tremendamente feio, mas desse aturdimento do mundo, cujo plano só a providência Divina contém em seu seio e não nos comunica. (Moreira, 1963a, p. 3)

Assim, como destacado no fragmento acima, ordem – discursiva – deriva da figura divina, que está, para o romance do escritor mineiro, desconectada do mundo. Observe que a aparente confusão discursiva é proposital, assim como a transvaloração do romance e do discurso, no projeto de reforma arquitetônica empreendido por Rosário Fusco, como defendeu Adonias Filho (1960b). Assim, nos principais romances de Fusco, observa-se como sestra esses valores literários e esses princípios criativos, nos quais, a moral, a figura do divino – geralmente vista como ordenação do discurso –, os valores, pecado, desejo, e, principalmente, a estética estão sempre sendo rediscutidos, reformados, e, em termos nietzschianos, transvalorados.<sup>7</sup>

Pode-se destacar, portanto, o fato da moral ser combatida por Nietzsche, uma vez que ela simplificaria a vida e as contradições da vida visando a uma melhoria. Essa perspectiva também é defendida por Safranski (2000) na seguinte passagem: “Nietzsche não rejeita a moral, mas crítica a autojustificação e o singular otimismo quando a melhorar o mundo, que em geral se liga a ela. Mas, em todo caso, para ele a postura moral significa estreitamento do campo que

<sup>7</sup> A ideia da “ausência” ou “morte” de Deus preencheram o imaginário do século XIX, e ecoaram pelo século XX e suas devidas produções artísticas. Sem dúvida é um tema sensível, do qual até o cristão Tolstói ocupou-se, claro, por outra chave de leitura. Ivan Ilitch, personagem de Tolstói, sofre por sua doença, que o faz imaginar que Deus o abandonou: “Chorou por sua solidão, seu desamparo, pela crueldade do ser humano, a crueldade de Deus e a ausência de Deus” (Tolstói, 2020, p. 87). O sofrimento humano é uma das problemáticas centrais, em um mundo abandonado por Deus. O mesmo que fora sentido por Jesus Cristo, quando no ápice de seu sofrimento, indaga, em Mateus 27;46: “Eli, Eli, lamá sabactani; isto é, Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste”. Vê-se a princípio que o abandono ou a morte de Deus não são análogos, mas, todavia, produzem desamparo, cuja característica é o sofrimento humano, frequentemente descritos e discutidos no romance.

se abre pela *sabedoria dionisíaca*” (Safranski, 2000, p. 92, grifo do autor); posteriormente, Nietzsche argumentou que a moral é uma criação niilista (Machado, 2017, 126). Sendo assim, a luta de Nietzsche é uma luta estética, como já referido anteriormente. O filósofo alemão expandiria, assim, o pensamento de Schopenhauer, em quem ele havia se inspirado muito inicialmente. O momento histórico em que Nietzsche escreve e participa é importante para compreensão desses aspectos da sua filosofia. Conforme Safranski (2001):

Nietzsche queria o Inaudito, por isso a música lhe era tão próxima. Desejava o retorno do sentimento trágico do mundo. Queria sabedoria dionisíaca em lugar da ciência. Mas tem de lidar com a sua época, na qual a ciência comemora triunfos inauditos. Positivismo, empirismo, economicismo, ligados com excessivo pensamento utilitarista, determinam o espírito dos tempos. E, sobretudo, estão otimistas. Nietzsche registra, indignado, que se encara a fundação do Reich alemão como *golpe aniquilador contra todo o filosofar “pessimista”* (1, 364; SE). Nietzsche diagnostica a sua época como *sincera e honesta*, mas à maneira do populacho [...] Nietzsche tinha diante dos olhos o aspecto burguês e também pusilânime desse realismo [...] Na crítica do espírito prosaico de seus tempos, Nietzsche entra mais intensamente do que mais tarde confirmará em águas românticas. (Safranski, 2001, p. 97-98, grifo do autor)

O filósofo alemão dessa forma se vê sob uma época em que as sombras da religião ainda estão presentes – mesmo com a morte de Deus –, isto conjuntamente aos avanços científicos e uma supervalorização da lógica e da razão à época. Isto explicaria porque Nietzsche, nas palavras de Machado (2017), “jamais se situa num nível propriamente epistemológico, que teria por objetivo estabelecer critérios de demarcação entre o conhecimento verdadeiro e o falso” (Machado, 2017, p. 57). Então, sua crítica parte em um sentido patológico, quer identificar as nuances e contradições que estabelecem uma convenção que se denomina posteriormente de “verdade”. Machado (2017) prossegue argumentando que o valor da verdade está estabelecido nos seus impactos positivos – sempre com fundo moral –, enquanto a mentira é considerada devido os seus impactos negativos. Em suma, para Nietzsche, “a ilusão é a essência que o homem se criou” (Machado, 2017, p. 58) e esta ilusão é própria do homem; quando a ilusão é mal compreendida pelos filósofos, segundo as ideias de Nietzsche, ela gera a “vontade de verdade”, tema sobre o qual Machado discorre. Clark e Dudrick (2016) em seu livro sobre *Além do Bem e do Mal* (1886) defendem que Nietzsche introduz essa questão já no início de *Além do Bem e do Mal* como “uma tentativa de diagnosticar a situação atual da filosofia e de apontá-la para um novo futuro” (Clark;Dudrick, 2016, p. 51). Nietzsche está sempre interessado na origem dessas vontades e dedica grande parte de sua filosofia para discutir as genealogias dos conceitos. Neste contexto que está inserida sua crítica aos denominados “realistas” e Nietzsche pondera:

*Aos realistas.* — Vocês, homens sóbrios, que se sentem defendidos contra a paixão e as fantasias e bem gostariam de transformar em orgulho e ornamento o seu vazio, vocês chamam a si próprios de realistas e insinuam que, tal como lhes aparece o mundo, assim é ele realmente: apenas diante de vocês a realidade surge sem véu, e vocês próprios seriam talvez a melhor parte dela — ó, queridas imagens de Sais! Mas também vocês, no seu estado sem véu, não continuam seres altamente apaixonados e obscuros, se comparados aos peixes, e ainda muito semelhantes a um artista apaixonado? — e o que é “realidade” para um artista apaixonado? Vocês ainda levam e andam às voltas com as avaliações das coisas que tiveram origem nas paixões e amores de séculos passados! Sua sobriedade é ainda impregnada de uma oculta e inextinguível embriaguez! O seu amor à “realidade”, por exemplo — como é velho, antiquíssimo! Em cada impressão, em cada sensação há um quê desse velho amor: e igualmente alguma fantasia, um preconceito, uma desrazão, uma insciência, um temor e alguma coisa mais contribuíram para tecê-la. Ali, naquela montanha! E aquela nuvem o que é “real” nelas? Subtraíam-lhes a fantasmagoria e todo o humano *acréscimo*, caros sóbrios! Sim, se *pudessem* fazê-lo! Se pudessem olvidar sua procedência, seu passado, sua pré-escola — toda a sua humanidade e animalidade! Não existe “realidade” para nós — e tampouco para vocês, sóbrios —, estamos longe de ser tão diferentes como pensamos, e talvez nossa boa vontade em ultrapassar a embriaguez seja tão respeitável quando sua crença de que são *incapazes* de embriaguez. (Nietzsche, 2012, p. 90, grifo do autor).

Machado se refere ao tema supramencionado argumentando que a valorização da arte sob a ciência vem justamente nesse sentido, isto é, “a perspectiva extramoral critica o desejo de verdade como esquecimento de que o homem é um artista, um criador, isto é, um criador de aparência situando o antagonismo entre arte e ciência no próprio campo da ilusão” (Machado, 2017, p. 59). Nesse ponto cabe a ideia do projeto estético de Nietzsche, como no aforismo 57, de *A gaia ciência*, supracitado, o filósofo tenta demonstrar as contradições presentes no pensamento racional e as compara com as do pensamento irracional. Ou seja, é como se fossem, segundo Machado, “no fundo, dois tipos de ilusão: a ilusão socrática, ilusão metafísica; e a ilusão artística, consciente do valor da ilusão, que sabe que tudo é ilusão, ‘figuração’, ‘transfiguração’, criação” (Machado, 2017, p. 59). Nisto se estabelece na relação entre arte e ciência uma relação de força e não de verdade ou falsidade, e “a força da arte é afirmação da vida, que é totalmente incompatível com a negatividade que caracteriza a ciência” (Machado, 2017, p. 60). Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche chama Sócrates de primeiro homem teórico,<sup>8</sup> justamente por considerá-lo como o precursor da crença na razão e na ciência. Ele afirma que nessa crença “há uma profunda *ilusão* que primeiramente veio ao mundo na pessoa Sócrates, a inabalável crença de que o pensamento, seguindo o fio da causalidade, atinge os mais fundos abismos do ser” (Nietzsche, 2020, p. 84, grifo do autor).

---

<sup>8</sup> Este pensamento pode ser observado no seguinte excerto: “Olhem agora para Sócrates: ele nos surge como o primeiro que, guiado por esse instinto da ciência, pôde não apenas viver, mas também — o que é bem mais — morrer [...] Por isso a imagem de *Sócrates moribundo*, do homem que o saber e os argumentos livraram do temor da morte, é o emblema acima do portão de entrada da ciência [...]” (Nietzsche, 2020, p. 84, grifo do autor). Nesse fragmento se testemunha como, para Nietzsche, Sócrates era o responsável pela corrupção da sociedade grega. Esse argumento nietzschiano tem um caráter genealógico, isto é, ele busca o que seria a raiz do problema atual. Esta raiz assume a figura de Sócrates na filosofia nietzschiana.

Na vida negada em prol da razão reside, na perspectiva nietzschiana, o niilismo. Abrão (1999) aponta que, o momento em que Nietzsche escreve, o niilismo já estava difundido pela Europa. Observa-se casos já na literatura como, por exemplo, *Pais e Filhos* (1862) do escritor russo Ivan Turguêniev. O personagem Bazárov é visto por vezes como o primeiro personagem assumidamente niilista na literatura. Muitos chegaram a atribuir a origem do termo ao romancista russo. Tendo cunhado ou não, Turguêniev difundiu o termo e seu personagem Bazárov ganhou repercussão pela suas atitudes e cosmovisões niilistas. Ao condenar tudo, tradição, cultura, arte e família ele as desvaloriza. Ora, em consequência desta atitude, a figura de Deus, que era central no mundo-verdade é negada, pois, de certa forma, estabelecia e mantinha todas esses valores supracitados. Para se compreender essa ideia é interessante colocar um trecho de *Pais e Filhos* onde Bazárov declara a essência do niilismo em uma discussão acalorada com seu adversário Pável Petróvitch:

– Nossas ações se fundamentam naquilo que julgamos útil – declarou Bazárov. – Nos tempos atuais, o mais útil é a negação: nós negamos.  
 – Tudo?  
 – Tudo.  
 – Como assim? Não só a arte, a poesia... mas também... é horrível dizê-lo...  
 (Turguêniev, 2021, p. 80)

A conclusão que o antípoda de Bazárov, Pável Petróvitch, iria chegar, mas não ousou dizer, era que demolindo todos esses valores e princípios, a figura de Deus também seria demolida. Ou seja, o que Pável Petróvitch não estava percebendo era o mesmo que, de acordo com Abrão (1999), o homem europeu comum também não havia percebido, ou seja, que a morte de Deus implicaria na desvalorização de todos os valores morais e religiosos. Portanto, Abrão (1999) argumenta que Nietzsche vê o espírito europeu preso ao niilismo, pelo qual “já se vive a morte de Deus”(Abrão, 1999, p. 414). Bazárov então quer apenas destruir a velha estrutura de valores e preceitos antigos, sem uma preocupação em construir algo sobre. Quando lhe afirmam a necessidade de construir algo no vácuo deixado pela destruição dos valores antigos o personagem niilista responde: “Isso já não é da nossa conta... Em primeiro lugar, é necessário limpar o terreno”(Turguêniev, 2021, p. 80). Bazárov, filho de pais tradicionais e simples, é um prenúncio, isto é, uma gota que antecede a chuva, considerando a perspectiva nietzschiana de que alguns homens serviriam de prenúncio. O personagem morre jovem, enquanto seu companheiro Arkádi faz concessões de espírito e sobrevive à maneira dos seus pais. Para Bazárov restou limpar o terreno. E desta forma o niilismo implicaria à época, como sugerido por Abrão (1999), algumas dúvidas sobre o passado e o futuro e a desvalorização dos valores, da arte, da religião e dos costumes. O pensamento científico e racional chega à tamanha

presunção em Bazárov que ele diz que se conhecendo um homem se conhecerá todos os outros por completo. Abrão (1999) argumenta o seguinte a respeito das ideias de Nietzsche em relação ao niilismo:

É essa consciência que estará na origem do tipo de análise filosófica de Nietzsche. Se não há mais um “mundo-verdade”, então o “espírito livre” saberá que existem apenas diferentes “interpretações”. E sua tarefa será interpretar as interpretações. Se o “cristianismo” não é mais a “verdade”, mas “apenas uma perspectiva entre outras”, é como tal que ele deve ser analisado. A partir de agora, a nossa “civilização” tornou-se um texto a mais, submetido à análise do filólogo [...] Antes de lamentar a morte de nossos ideais, convém perguntar previamente pelo valor desses valores. São um estímulo ou uma barreira para a vida? Será esse tópico de Nietzsche. E se agora os valores morais detiverem mais do que os outros a atenção de Nietzsche, será pela convicção de que eles comandam todos os demais. (Abrão, 1999, p. 417).

Importante ressaltar que há diferenças básicas e fundamentais entre os ideais expressos pelo personagem Bazárov e a filosofia nietzschiana. Bazárov despreza a arte e valoriza a razão e a ciência, contrariamente ao projeto de Nietzsche que é um projeto estético, ou seja, a arte é elevada acima da ciência e da razão, que de acordo com o filósofo possuem bases morais. É a partir da limpeza deste solo feita por personagens como Bazárov que Nietzsche irá realizar a transvaloração dos valores, que tem como parâmetro a própria vida (Machado, 2017, p. 125). Assumindo que ele próprio deveria realizar este caminho, assim como a humanidade. Essa transmutação que pode ser observada em *Assim falou Zaratustra* (1883) pela metáfora das metamorfoses do espírito (Abrão, 1999, p. 413). Para Abrão (1999) o filósofo supramencionado elaborou a teoria do eterno retorno (*Ewige Wiederkehr*) para superação do niilismo, pois de acordo com Abrão (1999), a superação não será uma nova forma de cristianismo, mas sim, segundo as ideias de Nietzsche, “será antes de tudo o desenraizamento daquilo que tornava o cristianismo desejável para o escravo: a sua apreensão da existência como fonte de sofrimento” (Abrão, 1999, p. 418). Ou seja, a concepção do personagem de *Pais e Filhos*, Bazárov, estava certa, ele estava apenas limpando o terreno da cultura ocidental, sem, portanto, ter em mente a construção de uma nova doutrina para preencher a lacuna. Conforme Wotling (2011) aponta, o eterno retorno de Nietzsche foi concebido para ser uma doutrina. Portanto o comentador de Nietzsche argumenta que, “quase sempre qualificado por Nietzsche de ‘doutrina’, isto é, designado como objeto de um ensino, o de Zaratustra. Nietzsche o apresenta como a forma de afirmação mais alta que se possa conceber” (Wotling, 2011, p. 35). Nietzsche, portanto, adversa com uma ampla cultura filosófica anterior.

A ausência de uma teoria do conhecimento em Nietzsche faz parte do seu processo estético. A moral se relaciona com a ciência, então ao invés de criticar a teoria do conhecimento de algum outro filósofo para então elaborar a sua, o filósofo parte do pressuposto que há um

erro na gênese dos ideais que norteiam a verdade e o conhecimento científico. A verdade não tem valor maior que a falsidade. Como argumenta Machado (2017), o projeto nietzschiano não se propõe a uma crítica epistemológica e segundo o comentador: “A novidade e a importância do projeto nietzschiano em todas as fases de sua realização é a crítica, não dos maus usos do conhecimento, mas do próprio ideal de verdade” (Machado, 2017, p. 73). Assim seria um erro, de acordo com Machado, imaginar dentro da filosofia do referido filósofo uma crítica das bases internas da faculdade do conhecer. Observa-se a seguinte passagem de *Aurora* em que Nietzsche irá discorrer acerca desses temas acima citados:

Até agora, foi sobre o bem e o mal que se refletiu da pior maneira: sempre foi um tema demasiado perigoso. A consciência, a boa reputação, o inferno, às vezes até a polícia não permitiam e não permitem a imparcialidade; na presença da moral, como diante de toda autoridade, não se *deve* pensar, menos ainda falar: aí — se *obedece!* Desde que o mundo é mundo, autoridade nenhuma se dispôs a ser alvo de crítica; e criticar a moral, tomá-la como problema, como problemática: o quê? Isso não era — não é — imoral? — Mas a moral não dispõe somente de toda espécie de meios de apavoramento para conservar longe de si as mãos críticas e os instrumentos de tortura: sua segurança repousa mais ainda em certa arte do encanto, na qual é entendida — ela sabe “entusiasmar”. Frequentemente consegue paralisar a vontade crítica com um único olhar e até atraí-la para seu lado, havendo ocasiões em que sabe fazê-la voltar-se contra si mesma: de modo que, tal como escorpião, ela crava o ferrão no próprio corpo. Há muito tempo a moral conhece todas as artes diabólicas da persuasão: não existe orador, hoje ainda, que não recorra à sua ajuda [...] Desde sempre, desde que se usa a palavra persuasão nesta terra, a moral revelou-se a grande mestra da sedução — e no tocante a nós, filósofos, a autêntica *Circe dos filósofos*. A que se deve que, a partir de Platão, todos os arquitetos filosóficos da Europa tenham construído em vão? Que tudo o que eles próprios tinham séria e honestamente por *aere perennius* [mais duradouro que o bronze] ameace desabar ou já se encontre em ruínas? Ah, como é falsa a resposta que ainda hoje se tem para essa pergunta, “porque todos eles negligenciaram o pressuposto, um exame do fundamento, uma crítica da razão inteira” — a fatídica resposta de Kant, que verdadeiramente não nos atraiu, a nós filósofos modernos, para um terreno mais sólido e menos traiçoeiro! (— e, perguntando agora, não era algo estranho exigir que um instrumento criticasse a sua própria adequação e competência? Que o próprio intelecto “conhecesse” seu valor, sua força, seus limites? Não era isso até mesmo um pouco absurdo? —). A resposta correta seria, isto sim, que todos os filósofos construíram sob a sedução da moral, inclusive Kant — que aparentemente seu propósito dirigia-se à certeza, à “verdade”, mas, na realidade, a “*majestosos edifícios morais*” [...]. (Nietzsche, 2016, p. 10-11, grifo do autor).

A longa citação acima demonstra esse caráter ótico de Nietzsche quanto a concepção de verdade aplicada pelos outros filósofos. A aversão que se tinha pelos demais quanto a crítica da moral e da “verdade” é analisada pelo filósofo que busca assim demonstrar as contradições dessa aversão. O uso da razão para se conhecer e delimitar ela mesma é visto como errôneo, e neste ponto Nietzsche irá exprimir a ideia de que busca pela verdade é uma busca moral e nisto consiste sua crítica à Kant. De acordo com Nietzsche, Kant busca estabelecer uma crítica da razão inteira e dessa forma a usa como instrumento para criticá-la e não a superar, ele acabou por conceber, como argui Deleuze:

A crítica como uma força que devia ter por objeto todas as pretensões ao conhecimento e à verdade, mas não o próprio conhecimento, não à própria verdade; como uma força que devia ter por objeto todas as pretensões à moralidade, mas não a própria moral. (Deleuze, 1976, p. 73-74).

Quando Kant o faz, de acordo com Nietzsche, o faz com intuito moral. De fato, segundo Julien Brenda (1961), a obra de Kant *Crítica da Razão Pura* é “lógica e evidente” (Brenda, 1961, p. 22), e Kant é o arauto da crítica do processo da razão, e de acordo com Brenda (1961), “como é possível tenham os homens levado trinta séculos para perceber que uma crítica do processo raciocinante é o pré-requisito necessário a quaisquer verdades que se baseiem na razão” (Brenda, 1961, p. 22). Usar o mesmo instrumento – a razão – para o conhecimento e para crítica do conhecimento, como feito por Kant, é o oposto da filosofia nietzschiana. Deleuze afirma que “nunca se viu crítica total mais conciliatória, nem crítico mais respeitoso” (Deleuze, 1976, p. 73) que Kant, porque sua crítica é interna e se utiliza dela mesma, não podendo superá-la. Para Brenda (1961) “a *Crítica da Razão Pura* iniciou o que se poderia chamar o julgamento da razão” (Brenda, 1961, p. 23). Esta crítica empreendida por Kant levou, de acordo com Nietzsche, a construção de “*edifícios morais*” (Nietzsche, 2016, p. 11), em consequência disso o pensamento racional elaborado por Kant é moral e têm consequências em sistema ético que foi elaborado pelo mesmo, logo “Kant nada mais fez do que levar até o fim uma concepção muito velha da crítica” (Deleuze, 1976, p. 73). São estabelecidas leis morais e elas são admitidas sob um aspecto racional e religioso e como comenta Russell (2015c), sob este aspecto da filosofia kantiana, “Kant diz que a lei mora exige justiça, isto é, uma felicidade proporcional à virtude. Somente a Providência pode garanti-la, e claramente não assegurou *nesta vida*” (Russell, 2015c, p. 270, grifo do autor). Logo, para Kant, “há um Deus e uma vida futura. Deve ademais, existir liberdade: caso contrário, virtude nenhuma haveria” (Russell, 2015c, p. 270, grifo do autor). Em suma, de acordo com Russel (2015c), “é de se esperar, que ele [Nietzsche] tem Kant em baixíssima conta e o considera ‘um fanático moral à maneira de Rousseau’” (Russell, 2015c, p. 328). Machado argumenta que “a filosofia instauradora de racionalidade, criadora da oposição entre a verdade e a aparência, é uma filosofia moral” (Machado, 2017, p. 76). Os resultados disto, em comparação com a filosofia nietzschiana, são discutidos por Deleuze (1976) que se refere às consequências finais da filosofia kantiana da seguinte maneira:

Por conseguinte, a crítica total torna-se política de compromisso: antes de partir para a guerra, já se repartem as esferas de influência. Distinguem-se três ideais: o que posso saber? O que devo fazer? O que tenho a esperar? Os limites de cada um são estabelecidos, os maus usos e invasões mútuas são denunciados, mas o caráter incriticável de cada ideal permanece no coração do kantismo como o verme no fruto: o verdadeiro conhecimento, a verdadeira moral, a verdadeira religião. O que Kant, em sua linguagem, ainda chama o fato é o fato da moral, o fato do conhecimento... O gosto Kantiano por delimitar os domínios aparece enfim livremente, funcionando por

si mesmo na *Crítica do Juízo*; aprendemos aí o que sabíamos desde o início: a crítica de Kant não tem outro objeto a não ser justificar, ela começa por acreditar no que critica. (Deleuze, 1976, p. 74, grifo do autor).

Nada serve para Nietzsche, uma crítica que não seja total. Inicia assim uma crítica dos pressupostos, ao invés de se criticar o que seria verdadeiro ou não, ele faz sua crítica à verdade. Assim inicia, de acordo com Deleuze (1976), o “perspectivismo” tido como “único princípio possível de uma crítica total” (Deleuze, 1976, p. 74). Nietzsche em *Além do bem e do mal* no primeiro capítulo intitulado de “Preconceitos dos filósofos” irá tratar desse tema amplamente. Ele irá cunhar o termo “vontade da veracidade” estabelecendo assim a problemática da verdade (*Wahrheit*). Conforme Wotling (2011) aponta, Nietzsche percebeu que a verdade é um valor e não algo atingido ou descoberto, ou seja, como defendido pelo comentador supracitado, “na perspectiva que identifica a realidade a um conjunto de processos de interpretação, já não há lugar para a compreensão da verdade como referente absoluto ou como norma invariante” (Wotling, 2011, p. 57). Por isso Nietzsche passa a tratar como “vontade de veracidade” e o que até então era visto como verdadeiro, é “de certo modo o falso que se tornou condição de vida, ilusão interpretativa cujo estatuto foi esquecido” (Wotling, 2011, p. 57). O mesmo pensamento ocorre de maneira aforismática em *A gaia ciência*, no qual Nietzsche escreve: “quais são, afinal, as verdades do homem? — São os erros *irrefutáveis* do homem” (Nietzsche, 2012, p. 165). E aparece a pergunta em *Além do bem e do mal* acerca da vontade da veracidade e de “qual seria o *valor* desta vontade?” (Nietzsche, 2014, p. 12, grifo do autor). A partir desta pergunta Nietzsche irá indagar o processo pelo qual os filósofos predecessores enxergavam a verdade, e argumenta que a “*crença* fundamental dos metafísicos é a *crença na antítese dos valores*” (Nietzsche, 2014, p. 13, grifo do autor).

Essa antítese dos valores não permitiria aos filósofos a visão de um passado turvo e contraditório que está na gênese – na origem – desses valores. Em suma, seu projeto é de uma filosofia que, de acordo com o filósofo, deve considerar o caráter contraditório que é inerente, isto é, “*admitir o erro como condição da vida* é rebelar-se contra os atuais conceitos de valor, e uma filosofia que a tal se atreve coloca-se por isso além do bem e do mal” (Nietzsche, 2014, p. 15, grifo do autor). Clark e Dudrick (2016) argumentam que essa concepção nietzschiana presente no capítulo 1 de *Além do bem e do mal* pretende apontar não para falsidade ou veracidade das concepções retiradas da retórica e da razão que foram feitas ao longo da história pelos demais filósofos, mas sim, deseja apontar o obscurecimento dessa origem<sup>9</sup> que os mesmos

---

<sup>9</sup> Neste fragmento, Nietzsche deixa claro seu argumento sobre a origem da razão: “Como veio a razão ao mundo? Como é justo, de maneira irracional, por um acaso. Será preciso decifrá-lo, como um enigma” (Nietzsche, 2016, p. 89). Nota-se que ele coloca a razão como sendo *irracional* em seu seio. Para o filósofo alemão muitos outros

fizeram, a desonestidade em não admitir que assim iniciou-se esse processo da busca pela verdade (Clark; Dudrick, 2016, p. 89). Isto, segundo Clark e Dudrick, “não significa, é claro, que esses valores não estejam sujeitos a revisão e melhoramento, mas parte da ideia de Nietzsche é que não é provável que ocorra tal revisão a não ser que os filósofos reconheçam a influência desses valores em seu filosofar” (Clark; Dudrick, 2016, p. 90). Habermas (2000) comenta o seguinte:

Com isso, Nietzsche tem nas mãos os meios conceituais com que pode denunciar a prevalência da fé na razão e do ideal ascético, da ciência e da moral como uma vitória meramente fatural das forças reativas e baixas, que decide, no entanto, o destino da modernidade. Como é sabido, essas forças devem surgir do ressentimento dos mais fracos, “do instinto de proteção e de salvação de uma vida em degeneração” [...] Nietzsche busca refúgio em uma teoria do poder, o que é coerente, pois a fusão entre razão e poder que a crítica desvela abandona o mundo, à luta irreconciliada dos poderes como se esse *fosse o mundo* mítico. (Habermas, 2000, p. 180-181, grifo do autor).

Esses questionamentos de Nietzsche refletem na constituição do discurso filosófico da modernidade e, por consequência, da arte, da literatura etc. O perspectivismo emerge na constituição artística do século XX e suas vanguardas, que adversam contra o realismo anteriormente vigente<sup>10</sup>. Realismo este pautado na razão e, sob uma ótica nietzschiana, na moral. Observa-se, p. ex., os romances e contos de aspiração realista e naturalista produzidos no século XIX; estes derivam em sua maioria das concepções Marxistas, Positivistas, Evolucionistas e Deterministas da sociedade. Geralmente essas obras são de natureza crítica ou engajada à sociedade de sua época. Esta crítica empreendida nada tem a ver com a crítica de Nietzsche à sociedade e aos valores, pois a base do realismo é a razão. A visão realista traz consigo a busca de se entender e/ou se encontrar a verdade sobre a sociedade e sobre o homem. A visão cientificista influenciou esta época profundamente, observa-se isto em *O cortiço* de Aluísio de Azevedo, por exemplo, como a ciência e o determinismo explicariam o caráter elementar da natureza dos personagens, o que era combatido por Nietzsche. O romance moderno, assim como a arte moderna, subverte esse pensamento e aproxima-se mais do perspectivismo. Rosenfeld (2015) comenta o seguinte sobre essa mudança elementar na estrutura do romance moderno:

---

filósofos tentaram ocultar a origem da razão e, muitos outros não a questionaram. Os que partiram da razão para criticar à própria razão, na visão de Nietzsche, cometerem esse erro da não compreensão acerca da origem da razão.

<sup>10</sup> Cabe notar o seguinte: a influência nietzschiana é diversa, muitas vezes indireta, algumas vezes direta sob as produções artísticas posteriores. Carpeaux (2019d) percebeu perspicazmente que muitas leituras feitas de Nietzsche foram errôneas e geraram diversas confusões sobre o pensamento do filósofo alemão. Mas, erroneamente ou não, a influência existiu nos meios intelectuais posteriores.

Com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas — e à própria vida psíquica — uma ordem que já não parece corresponder a realidade verdadeira. A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum [...] Duvidando da posição absoluta da “consciência central”, ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente. (Rosenfeld, 2015, p. 81)

A percepção do artista moderno quanto as nuances, contradições e os paradoxos que constituem a realidade o levam a adotar uma posição perspectivista quanto a realidade que quer ser representada no romance moderno, dado o caráter vanguardista do início do século XX. Como assevera Rosenfeld (2015) isto leva o romance realista a ser superado e, nas palavras do crítico: “Isso implica uma série de alterações que eliminam ou ao menos borram a perspectiva nítida do romance realista” (Rosenfeld, 2015, p. 85). Isto faz parte do processo de desrealização do romance moderno, processo pelo qual o reconhecimento da posição bem definida do sujeito desaparece. Deve-se claro, fazer ressalvas quanto a isto e a filosofia nietzschiana, a filosofia proposta por Nietzsche teve efeitos imediatos nos intelectuais de sua época e da posterioridade – principalmente estes. E, como argumenta Habermas (2000), isto auxiliou na composição do discurso filosófico da modernidade. O romance consegue por intermédio do seu caráter literário alcançar e alçar um lugar para além do lógico e do racional, ou seja, o lugar estético. A percepção que as “verdades”, que eram tidas como essência, demonstraram ser, em verdade, valores preestabelecidos que tiveram sua criação no discurso e na razão; isso foi uma conquista da filosofia nietzschiana. Esse processo que a arte moderna faz é chamado por Rosenfeld (2015) de desmascaramento, isto é, a percepção de que os valores por meio do qual o senso comum se norteava tinham como o intuito principal colocar “uma ordem fictícia à realidade” (Rosenfeld, 2015, p. 85). Em suma, como afirma o teórico:

[...] sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu. (Rosenfeld, 2015, p. 97)

Nesse contexto emerge os escritos de Rosário Fusco, o perspectivismo do romance moderno, o desinteresse pela “verdade”, o questionamento dos conceitos como moral, religião, verdade e realidade; constituem na obra do escritor mineiro uma proposta e uma dificuldade. A proposta de se realizar o questionamento desses valores por intermédio do romance faz com que seja uma obra rica de aporias filosóficas que aparentemente não possuem como finalidade

a verdade, mas sim a problemática da verdade. A dificuldade é que um texto que elimina essa fronteira e busca ir além do estabelecido se torna tortuoso, pois ele tem como escopo o “inaudito” da obra-de-arte. Essa concepção dionisíaca que levou à percepção da relação do romance *Dia do Juízo* com a ampla e profícua tradição do teatro trágico, como observado no trabalho de Cardoso (2008). A utilização do romance para se alcançar as fronteiras e os limites dos conceitos, auxilia no projeto nietzschiano de transvaloração dos valores e de questionamento das verdades estabelecidas. Por isso a necessidade da associação da filosofia nietzschiana com os escritos de Rosário Fusco.

Carpeaux (2019d) irá fazer ressaltar e críticas duras à filosofia de Nietzsche. Em sua maneira as críticas assim como Russell (2015c) têm fundamentos morais, técnicos e racionais. Essas divergências, em sua maioria resultantes de uma concepção metodológica contrária, levam a filosofia de Nietzsche à marginalização – seria injusto criticar a dureza com a qual eles tratam a filosofia de Nietzsche, pois o filósofo alemão trata os adversários da mesma maneira. Carpeaux (2019d) defende que a escrita aforismática de Nietzsche é devido a sua tentativa de retratar no papel temas contrários e contraditórios, o que seria de acordo com o crítico citado, devido “as emoções contraditórias de um poeta” (Carpeaux, 2019d, p. 2230). Carpeaux denomina Nietzsche como poeta-filósofo e, argumenta que “o mundo moderno não parece ter aceito nenhuma das ideias fundamentais de Nietzsche. Mas sua influência está presente em toda a parte” (Carpeaux, 2019d, p. 2232). A dificuldade de se lidar com as contradições presentes no sistema filosófico nietzschiano é evidente, mas essas contradições são próprias da *natureza* da realidade. A ressalva de Carpeaux (2019c) pertence ao âmbito da discussão racional, sendo assim ele tece o seguinte comentário sobre a filosofia nietzschiana, “a qualidade poética do seu pensamento pode servir para atenuar ou resolver as contrições intrínsecas de Nietzsche; seriam expressões menos lógicas que emocionais e, portanto, menos responsáveis” (Carpeaux, 2019d, 2228-2229). Impossível não notar a semelhança com as conclusões tiradas pelo filósofo Bertrand Russell, matemático e filósofo, que valorizava a lógica e a razão, e tinha aspirações socialistas e liberais; sendo, talvez, por isso a aversão à filosofia de Nietzsche. Ele assevera o seguinte:

Desgosto de Nietzsche porque ele aprecia a contemplação da dor, porque faz da prepotência um dever e porque os homens que mais admira são conquistadores cuja a glória está na astúcia com que levaram homens à morte. Creio, no entanto, que o argumento definitivo contra sua filosofia, bem como contra toda e qualquer ética desagradável, mas internamente consistente, não jaz no recurso aos fatos, e sim no recurso às emoções. Nietzsche despreza o amor universal, o qual tenho como força que orienta tudo aquilo que desejo para o mundo. Seus seguidores tiveram a sua vez; talvez possamos esperar que ela esteja chegando rapidamente ao fim. (Russell, 2015c, p. 341).

Observa-se duas críticas referentes às supostas consequências derivadas da filosofia nietzschiana. Carpeaux (2019d) acusa Nietzsche de criar uma elite esteticista e demonstra a influência de Hölderlin sob o pensamento místico do filósofo alemão. Nietzsche se serve da literatura em diversos momentos diferentes e, a arte lhe é muito cara em sua formação. Como Safranski (2001) comenta, Nietzsche no início de sua vida intelectual terá em grande apreço Hölderlin e para ele, “Hölderlin é um rei de um reino ainda não descoberto, e Nietzsche sente-se seu apóstolo, que traz luz às trevas, mas as trevas não o entendem” (Safranski, 2000, p. 27). Nietzsche irá, na concepção de Carpeaux (2019d), “levar o esteticismo até a idolatria da arte” (Carpeaux, 2019d, p. 2232), o que foi demonstrado anteriormente com o termo “vida estética”, que faz transposição da arte para além da ciência e a concepção do estético livre e “isento dos preconceitos do Bem e Mal” (Carpeaux, 2019d, p. 2232), o que almeja a formação do além-do-homem, como já discutido anteriormente. A crítica de Carpeaux (2019d) vai na direção da moral e da razão, argumentando que caso o além do homem se tornasse um preceito universal isto não iria salvar a civilização europeia, mas sim, terminaria de destruí-la. Carpeaux (2019d) almeja demonstrar assim que, para ele, o pensamento estético de Nietzsche, teria consequências práticas e sociais catastróficas, julga-o mais poeta do que filósofo:

A ambivalência do pensamento nietzschiano criou e continua criando inúmero equívocos. Em aforismos de Nietzsche baseiam-se radicais anti-religiosos e anticristãos, anti-semitas, psicanalistas e nudistas, dândis aristocráticos, militaristas prussianos e fascistas. Mas talvez ninguém com mais razão que os poetas simbolistas franceses, que eram dos primeiros que o descobriram, dedicando-lhe logo um culto apaixonado. Os aforismos de Nietzsche são versos de poemas em prosa, e é difícil basear normas de conduta em versos. O poeta-filósofo Nietzsche é, em primeira linha, um grande poeta [...] E, enfim, Nietzsche é grande poeta no próprio sentido da palavra. Os seus versos estão fora de toda a tradição poética alemã. O único precursor é Hölderlin, o hinógrafo. Retomando a língua poética de Hölderlin, caso isolado na literatura alemã, Nietzsche criou o simbolismo alemão [...] Nietzsche exerceu influência sobre a literatura alemã e a literatura europeia. Na literatura alemã, a influência de Nietzsche é sobretudo de ordem estilística. Ninguém, com exceção de Lutero e Goethe, fez tanto para renovar a língua alemã; Nietzsche deu-lhe novos ritmos, nova música, nova consciência artística, até um novo vocabulário, que venceu de tal modo que é fácil distinguir poetas e escritores pré-nietzschianos e pós-nietzschianos. (Carpeaux, 2019d, p. 2234)

Como foi demonstrado, Nietzsche teve uma influência grande sob os meios literários posteriores. Sua contribuição para a literatura alemã é inestimável. A tradução de sua obra gerou diversos erros posteriores quanto a sua filosofia e à sua figura. E dessa forma que seu espectro participa e influencia diversos autores. Habermas (2000) irá argumentar que Nietzsche foi um apoiador do conceito “arte pela arte”, sendo contemporâneo assim de dos simbolistas e de Mallarmé. Habermas (2000) prossegue dizendo que o crédito que a filosofia nietzschiana possui

– além de muitos outros– é a subjetivação e o pensamento estético. O crítico prossegue o raciocínio, afirma que “o que Nietzsche denomina ‘fenômeno estético’ se manifesta no relacionamento concentrado que mantém consigo mesmo uma subjetividade descentrada e liberada das convenções cotidianas da percepção e da ação” (Habermas, 2000, p. 136). Isto, significaria que a partir das contradições percebidas por Nietzsche a arte irá desenvolver seu aspecto de extrema subjetivação. Isto ocorre onde a oposição entre o dionisíaco e o apolíneo se encontram, Nietzsche admira a arte, mas também admira a guerra, que ele vê como indispensável para o crescimento da cultura. O dionisíaco que é, na definição de Safranski, a “força de vida primária, elementar [...] essa camada da vida é criativa, mas ao mesmo tempo cruel e desesperada” (Safranski, 2001, p. 57). A concepção nietzschiana, referida por Safranski (2001), admira o Inaudito como camada essencial da vida, esta camada da vida é trágica e nela ocorrem “sofrimento, morte, crueldade” (Safranski, 2001, p. 63), portanto, a arte se dá nesse contexto. De acordo com Safranski (2001), isso faz parte da concepção estética que Nietzsche tem da vida, e prossegue afirmando que “essa *crueldade na essência de toda cultura* prova mais uma vez para Nietzsche que a existência é uma ferida eterna” (Safranski, 2001, p. 65). A importância reside na experiência estética proporcionada pela arte, e de acordo com Habermas (2000), isto é observado em *O Nascimento da Tragédia*, uma “peculiar teodiceia segundo a qual o mundo só pode ser justificado enquanto fenômeno estético” (Habermas, 2000, p. 137), um projeto sem dúvida, que só pode ser realizado além do bem e do mal. Nietzsche acaba caracterizando toda a arte e a filosofia de duas formas distintas que se diferenciam perante a atitude adotada pelos “sofredores”. Seria assim, segundo Nietzsche:

Toda arte, toda filosofia pode ser vista como remédio e socorro, a serviço da vida que cresce e que luta: elas pressupõem sempre sofrimento e sofredores. Mas existem dois tipos de sofredores, os que sofrem de *abundância de vida*, que querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida — e depois os que sofrem uma de *empobrecimento de vida*, que buscam silêncio, quietude, mar liso, redenção de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura. (Nietzsche, 2012, p. 245, grifo do autor)

Nietzsche diagnostica dois modos divergentes, que também são duas posturas intelectuais divergentes perante à arte: a compreensão e a fuga. Neste ponto percebe-se que a inflexão dos temas presentes na obra de Nietzsche é total, sua ética é sua estética, impossível tratar de uma sem tratar de outra. Sua crítica às religiões, sua crítica à razão e a crítica ao ressentimento funcionam na mesma medida sob esse direcionamento. Wotling irá esclarecer isto. O que é visto sob termos morais por outros filósofos, Nietzsche, transvalora essas questões. O caso da arte, por exemplo, comentando o conceito de arte para Nietzsche, Wotling demonstra o seguinte: “ela [a arte] encarna a santificação da mentira, da ilusão, do falso, se nos

expressarmos em termos morais – em termos extramoriais, da aparência” (Wotling, 2011, p. 21). O valor dado à aparência pelo filósofo alemão se conceitua além da razão, o que por consequência está além da moral. Wotling conclui então: “Nietzsche ressalta assim seu valor na perspectiva da vida, contra o idealismo que condena a realidade em nome de um mundo da verdade” (Wotling, 2011, p. 21). Russell (2015c) irá discorrer sob esses aspectos da filosofia de Nietzsche, tratando-os como uma ética aristocrática que visaria a um tipo de homem nobre, que pudesse ser o retrato da vontade de poder<sup>11</sup> expressa na filosofia nietzschiana. Ele defende o seguinte:

Em lugar do santo cristão, Nietzsche deseja ver o que chama de homem “nobre” — não um tipo universal, mas um aristocrata dominador. O “nobre” será capaz de cometer crueldade e, por vezes, o que é em geral considerado crime; só reconhecerá ter deveres para com seus iguais. Protegerá artistas e poetas e todos os que porventura tiverem algum talento, mas apenas na condição de alguém que pertence a uma ordem superior à dos que só sabem fazer algo. A exemplo dos guerreiros, aprenderá a associar a morte aos interesses por que está lutando; a sacrificar multidões; a levar suficientemente a sério a própria causa, a ponto de não poupar ninguém; a praticar uma disciplina inexorável; e a permitir-se a violência e a esperteza na guerra. Reconhecerá também o papel que desempenha a crueldade na excelência aristocrática [...] em essência, o “obre” é a encarnação da vontade de poder [...] Não se pode negar que Nietzsche exerceu enorme influência — não porém, entre os filósofos técnicos, e sim entre os membros da cultura literária e artística. Também devemos reconhecer que, até aqui, suas profecias estiveram mais próximas da realidade do que aquelas dos liberais ou dos socialistas. Se ele nada mais é do que mero sintoma de uma doença, essa doença deve ter se espalhado amplamente pelo mundo moderno. (Russell, 2015c, p. 334, grifo do autor)

A difusão posterior é considerada por Russell (2015c) como ampla. Ademais, o crítico não vê isso de maneira positiva, trata a filosofia de Nietzsche com um juízo lógico e de valor. Mas como observado anteriormente Nietzsche é avesso ao uso da razão, e como se pode notar no texto de Russell (2015c) há uma construção racional/moral. Então o julgamento colocado sob o crivo da razão é, por consequência, censura moral quanto a filosofia nietzschiana, como já argumentado anteriormente. Neste ponto vale a pena citar uma passagem em que Habermas (2000) irá apresentar os efeitos da percepção que Nietzsche tem da razão e como isso leva à uma reação em cadeia:

Com Nietzsche, a crítica da modernidade renuncia, pela primeira vez, a reter seu conteúdo emancipador. A razão centrada no sujeito é confrontada com o absolutamente outro da razão. E, enquanto instância contrária à razão, Nietzsche invoca as experiências de autodesvelamento, transferidas ao arcaico, de uma subjetividade descentrada e liberta de todas as limitações da cognição e da atividade com respeito a fins, de todos os imperativos da utilidade e da moral. A “ruptura com o princípio da individuação” torna-se a via para escapar da modernidade. No entanto

---

<sup>11</sup> A vontade de potência, assim como toda filosofia Nietzschiana se interligam em uma afirmação da vida e “a vontade de potência é o elemento básico, ‘o fato mais elementar’ que determina a reflexão nietzschiana sobre os valores” (Machado, 2017, p. 125).

essa ruptura, se deve ser algo mais que uma citação de Schopenhauer, só pode ser credenciada pela mais avançada arte da modernidade. Nietzsche pode ignorar essa contradição porque arranca o momento estético da razão, que se faz valer na especificidade do domínio radicalmente diferenciada da arte de vanguarda, no nexos com a razão teórica e a razão prática e empurra-o para o irracional transfigurado metafisicamente. (Habermas, 2000, p. 137)

A problemática derivada do pensamento nietzschiano evidencia-se, de acordo com Habermas (2000) em sua própria crítica. Isso em grande medida se deve à contradição da própria natureza da realidade e do pensamento, por isso a escrita aforismática, como defendido por Carpeaux (2019d). Entende-se essas limitações – se é que esse termo é justo – do pensamento Nietzschiano. Habermas (2000) salienta que os sucessores de Nietzsche, Heidegger e Bataille, perceberam esse problema e tentaram solve-lo, cada um à sua maneira; Habermas (2000) diz: “[Bataille] cai no mesmo dilema de Nietzsche: a teoria do poder não pode satisfazer a exigência de objetividade científica e, ao mesmo tempo, cumprir o programa de uma crítica total da razão” (Habermas, 2000, p. 151). Nota-se, portanto, um problema sem uma solução aparente no campo filosófico, talvez por isso Heidegger voltou-se para a poesia no fim de sua vida. As contradições dificilmente serão respondidas no âmbito racional – não terão uma resposta sincera. A arte talvez esteja justamente nesse lugar desconhecido. Se para Hamlet o problema com o *undiscovered country*, ou seja, a morte, é o problema com o desconhecido, o problema de um lugar que ninguém retornou. Este é o problema, por fim, desse pensamento aporético, ou seja, a impossibilidade de se exprimir pela linguagem todas as nuances e contradições dos seres e do pensamento. Nietzsche percebe essa limitação do conhecimento (*Erkenntnis*) por isso se volta para o artista, e segundo Wotling (2011):

Nietzsche repensa a posição do conhecimento na perspectiva da interpretação. Longe de fornecer uma autêntica objetividade, o conhecer é relacionado com um tipo particular de deformação, de falsificação interpretativa. Fundamentalmente, ele representa, desse modo, uma forma inconsciente de atividade artística [...] Em última análise, a vontade de conhecimento aparece portanto como um modo particular de intensificação do sentimento de poder, de luta contra os afetos de depressão que traduzem, no nível pulsional, o mal-estar em face de uma realidade nova que escapa ao controle. (Wotling, 2011, p. 25)

De certa maneira isso também foi percebido por Deleuze (1976). Ele percebe que para Nietzsche que “o conhecimento é o próprio pensamento, mas o pensamento submisso à razão bem como a tudo que se exprime na razão” (Deleuze, 1976, p. 82-83). Dessa forma o conhecimento é a subordinação do pensamento às forças reativas que agem de maneira imperativa sob o mesmo. Os sucessores de Nietzsche, Heidegger e Bataille, carregam em suas respectivas filosofias à crítica nietzschiana transfigurada e ampliada em certa medida. Neles, Habermas (2000) percebeu semelhanças no sentimento antimoderno, os dois filósofos

buscariam “fugir do cativeiro da modernidade, do universo fechado da razão ocidental” (Habermas, 2000, p. 299). E nisso reside, cada um à sua maneira, a influência de Nietzsche.

Como se buscou argumentar, Nietzsche está presente na filosofia, na arte, na literatura e em outras diversas produções intelectuais. O filósofo não foi, não é e não será consenso – e é natural dentro das ciências humanas essa multiplicidade de conceitos, teorias e ideias. Aqui não se teve como finalidade realizar um juízo de valor sobre filósofo A ou B. O exercício teórico aqui proposto teve como objetivo exercitar qual será a filosofia utilizada na abordagem teórica desta dissertação, sem, no entanto, tê-la como totalizante. O estudo do objeto literário é empobrecido com uma visão unívoca e fechada. Então, todo objeto continua aberto – ainda que tentemos solvê-lo e encaixotá-lo–, o que se aplica, e de modo ainda mais evidente, à obra literária<sup>12</sup>. Nietzsche neste trabalho é utilizado para se entender alguns elementos da economia da obra *Dia do Juízo* de Rosário Fusco. Ademais, serão apresentados e discutidos outros autores.

O capítulo teórico serve como o espectro da análise a qual se propõe realizar nesta dissertação. Uma vez que estabelecido esses pressupostos, os capítulos subsequentes terão este capítulo que aqui se encerra como sustentáculo teórico. Cabe ressaltar que no decorrer do texto, outros filósofos e escritores aparecerão, nesse sentido, buscou-se esclarecer ao máximo o romance *Dia do juízo* de Rosário Fusco. Por possuir uma narrativa multifacetada, esse romance exige do leitor crítico um sobre-esforço participativo, principalmente no quesito teórico. Mas, salienta-se a fidelidade ao texto, sem exercitá-lo desmedidamente ou carregá-lo para concepções indevidas. As lacunas, resultantes das conclusões que serão expostas no decorrer da análise, devem proporcionar aos demais leitores críticos o incentivo devido para serem trabalhadas devidamente. A pergunta feita pelo personagem Kent ao final da peça shakespeariana *Rei Lear*, “É esse o fim sonhado?” (Shakespeare, 2018, p. 159), poder-se-ia aplicar aqui. Ao se encerrar uma análise, nunca é o fim sonhado, no entanto, é o fim possível e realizável.

### 3. EXÓRDIO

Litterarum radices amaras, fructus dulces.  
– Provérbio Latino

---

<sup>12</sup> A multiplicidade de sentidos que determinado objeto possa ter não valida todos. Isso seria o mesmo que validar todas as posições ao mesmo tempo, o que por si só é uma atitude impossível. O que há, às vezes, é a criação de um objeto próprio, ou seja, é o Rosário Fusco e *Dia do juízo* “desta” dissertação. Uma nova criação emerge com a interpretação empregada pela crítica literária e, mesmo que exista outras formas de se ler, todas são excludentes e criam seus objetos observados. Esse é o paradigma da paralaxe, que advém de uma perspectiva na qual o observador cria seu objeto a medida em que o observa. Assim, a mudança focal muda, por consequência, o observador e o objeto. Caso este texto seja revisitado, será revisitado por outro pesquisador, que, de uma maneira divergente-convergente, o recriará.

A realidade, invariavelmente, encontra-se mediada; as assertivas sobre verdades são creditadas por uma soma de fatores; o drama individual, nestas circunstâncias, tem escassa relevância; os personagens, por sua vez, revelam-se mesquinhos e propensos à rápida formulação de juízos morais ou não. Estas proposições não são intrínsecas a essa análise, mas, sim, constituem uma introdução ao enredo delineado por esse romance – *Dia do Juízo*. Uma das tarefas mais complexas enfrentadas durante a investigação da obra de Rosário Fusco é precisamente a de resumir, separar e catalogar fenômenos permeados por boatos, presunções, opiniões e indícios. Não resta dúvida de que o autor buscou, nesse romance, desenvolver de maneira sistemática sua concepção de realidade(s). Tal concepção se materializa no âmbito estético do romance, que, conforme o entendimento dessa análise, ostenta uma estética superior, configurando-se como um objeto artístico que se arrisca a não sê-lo devido à utilização de componentes que, em si mesmos, dificultam o acesso à compreensão da narrativa. Destemido, impetuoso e talentoso – predicativos que podem ser igualmente atribuídos ao autor –, *Dia do juízo* não oferece concessões nem ao leitor, nem a si próprio.

Dentro do processo daquilo que o filósofo espanhol José Ortega y Gasset (2021) denomina desumanização da arte, a arte passa pelo amadurecimento acumulativo da cultura, que, na sua perspectiva, afasta a arte do observador comum. Dessa forma, Ortega y Gasset (2021) argumenta que a arte se tornou objeto de contemplação apenas dos eruditos, porque os mesmos adquiriram certas ferramentas para contemplá-la. Entretanto, essa argumentação pode abrir uma dupla chave de leitura em relação a *Dia do juízo*, de Rosário Fusco. Ora, apresentar elementos estéticos de alta qualidade não significa necessariamente que determinada obra será “boa” ou “ruim”. O processo da referida “desumanização” poderia ser melhor entendido como as aventuras estéticas empreendidas por diversos escritores após o século XX. E, por outro lado, a compreensão imediata do objeto artístico não o transforma em humano, toda a arte é humana, podendo, inclusive, influir ela mesma nos conceitos de humanidade posteriores. E, é justamente nesse ponto que se encontra a aporia, o que é arte? Para além dessa questão irresoluta, trata-se aqui dos elementos estéticos que constituem a narrativa de *Dia do juízo*. Elementos esses que afastam esse romance da própria forma romanesca, aproximando-o de um ensaio estético. Esse entre-lugar é a própria natureza do romance, ao não se prestar nem a uma coisa nem a outra, *Dia do juízo* reside no mistério – mais arte do que filosofia.

Portanto, ao resumir esse romance, inevitavelmente, compromete-se significativamente a sua força primordial, uma vez que se restringe a uma perspectiva específica –do leitor crítico. Nesse contexto, é oportuno evocar o comentário de Antonio Candido em *Formação da*

*Literatura Brasileira*, o qual de maneira precisa resume o paradigma desta e de qualquer outra análise:

Por isso, quem quiser ver em profundidade, tem de aceitar o contraditório, nos períodos e nos autores, porque, segundo uma frase justa, ele “é o próprio nervo da vida”. Por outro lado, se aceitarmos a realidade na minúcia completa das suas discordâncias e singularidades, sem querer mutilar a impressão vigorosa que deixa, temos de renunciar à ordem, indispensável em toda investigação intelectual. Esta só se efetua por meio de simplificações, reduções ao elementar, à dominante, em prejuízo da riqueza infinita dos pormenores. É preciso, então, ver simples onde é complexo, tentando o demonstrar que o contraditório é harmônico. O espírito do esquema intervém, como forma, para traduzir a multiplicidade do real; seja a forma da arte aplicada às inspirações da vida, seja a da ciência, aos dados da realidade, seja a da crítica, à diversidade das obras. E se quisermos reter o máximo de vida com o máximo de ordem mental, só resta a visão acima referida, vendo na realidade um universo de fatos que se propõem e logo se contradizem, resolvendo-se na coerência transitória de uma unidade que sublima as duas etapas, em equilíbrio instável. (Candido, 1993, p. 30)

De maneira suplementar, ao fragmento acima, integraria o comentário de Massaud Moisés ao Suplemento Literário do *Correio da Manhã* sobre *Dia do Juízo*. Conforme Moisés (1962), o romance de Rosário Fusco constantemente adquire aspectos ensaísticos, embora não o seja. Optar pela forma romanesca para explorar e desmembrar problemáticas do ordenamento das coisas, em uma narrativa, é uma estratégia que o autor emprega para evitar a adesão àquilo que Candido (1993) denomina como uma ordem necessária para a crítica literária, possivelmente o lugar no qual residiria um ensaio. A configuração estética do romance será discutida mais adiante, nesta dissertação. É relevante ressaltar que o comentário de Candido (1993) antecipa qualquer crítica literária que busque um estudo analítico do objeto, procurando incessantemente submeter esse mesmo objeto a questionamentos, mas ancorando-se em um *tópos* crítico formal, a fim de evitar a verborragia sem sentido à qual muitas críticas se prestam. Dessa forma, há o risco de equívocos neste tipo de análise, principalmente ao abordar objetos multifacetados como um romance da envergadura estética de *Dia do juízo*.

### 3.1. As entrelinhas, a narrativa dos boatos de *Dia do juízo*

O romance *Dia do juízo* (1961) não pode ser interpretado como uma narrativa temporalmente linear. Os personagens, em sua maioria, representam facetas obscuras e marginais da sociedade. A personagem central, Primavera, é descrita em diversos momentos de sua vida, desde o início até o desfecho, evidenciando uma infância marcada pela morte materna, eventos sórdidos e sua condição de vítima em uma trama paralela. Esse paradigma manifesta-se em sua vida adulta, onde ela experimenta o estigma de sua ascendência. Ao longo do desenvolvimento da trama, o leitor vai obsidiando gradativamente a narrativa. Opta-se pelo

verbo “obsidiar” no gerúndio, porque o que ocorre não é um acesso direto nem uma entrada definitiva no fenômeno; este é, por natureza, inegociável. Dessa maneira, o encadeamento da narrativa ocorre sempre através da inacessibilidade do fenômeno ou da *verdade* das contendas.

Assim, Primavera pode ser ou não filha de Pereirão, o pai reconhecido da personagem, de Pedro, o pai presumível, ou de Jandorno, mencionado como pai pelos boatos circulantes na narrativa. Da mesma forma, Pereirão pode ser ou não filho do Coronel Pereira, o pai reconhecido, e também do Padre Faria, o pai presumível. Jandorno pode ou não ser um assassino, assim como pode ou não ser um depravado sexual. Outros fatos presumíveis incluem João Marinho envolvido amorosamente com o Delegado; Alzira, esposa do Delegado, mantendo relações com praticamente todos os personagens do romance; e Giacomo Mainenti participando ativamente de quase todas as tramas e boatos que permeiam o enredo, entre outros eventos. Em certa medida, a única personagem que se demonstra ativa, Primavera, mesmo que não em todos os aspectos, acaba por se suicidar. Como consequência desse microcosmo no qual Primavera está inserida, no início da narrativa, ela declara que Deus a detesta, pois se percebe como vítima desse mundo caótico e desordenado.

A ordem apresentada abaixo não segue a sequência imposta pelos capítulos. Ao longo desta dissertação, será evidenciado que a colcha de retalhos construída pelo narrador tem a intenção deliberada de diluir uma perspectiva externa do tempo que busque organizar o *real* de forma sistemática, linear ou teleológica. Não há uma finalidade clara, visto que o *eterno retorno* do mesmo se manifesta de maneira marcante ao longo do romance. A seguir, foram listados alguns trechos do romance que podem ilustrar tal problemática.

Destaca-se a cena em que Primavera encontra-se trancada no banheiro da escola com um colega, suscitando especulações de que estaria envolvida em atividades sexuais com ele. Contudo, tal suposição revela-se equivocada, uma vez que Primavera não consuma tal ato. Após os boatos sobre ela, ela desenvolveu o hábito peculiar de observar Jandorno durante o ato de urinar. Diante da possibilidade de ter sido descoberta pelo seu pai, Primavera adoece e mergulha em um estado de delírio.

Alzira a mulher do Delegado, ao ser flagrada por Jandorno tendo uma relação extraconjugal, arma uma situação para denunciá-lo. Jandorno é então acusado de estupro, mas o exame médico realizado em Primavera não confirma qualquer violação. O desenrolar do caso é marcado pela sede de vingança de Pereirão, motivada não apenas por essa situação, mas também por ressentimentos passados. Em busca de solução, Jandorno procura ajuda de Pedro Matos, que, envolvido em jogos duplos, revela ressentimentos antigos em relação a Jandorno, possivelmente relacionados a um envolvimento passado entre Jandorno e Alzira.

Os desdobramentos dessa trama complexa culminam na castração de Jandorno, realizada com a colaboração de diversos personagens, incluindo familiares de Pedro, o próprio Pedro, Pereirão, o delegado e o padre Faria.

A castração de Jandorno emerge como quase um consenso entre os personagens, revelando um direcionamento unânime contra esse personagem, que desempenha a função de bode expiatório, conforme delineado no livro de Levítico 15. Este papel atribuído a Jandorno serve como meio para os demais personagens purgarem seus pecados individuais. O julgamento, portanto, não se configura como um ato de justiça em relação a uma pessoa específica, mas sim como um mecanismo de limpeza moral para os demais personagens.

Posteriormente, Jandorno, após ser castrado, assassina Pereirão, eventos que ocorrem nos capítulos 27 e 28 do romance. Notavelmente, isso ocorre presumivelmente 10 anos antes do suicídio de Primavera, narrado nos capítulos finais 29 e 30 – isto os aproxima na organização dos capítulos, mas como pode ser demonstrado na leitura do romance, os afasta temporalmente. Embora paralelos, esses acontecimentos se desdobram em duas linhas temporais distintas. Jandorno passa uma década encarcerado – o romance não esclarece os detalhes mas presume-se que não tenha sido pela morte de Pereirão, já que ele teria subornado o júri e sido absolvido nesse caso.

Durante o último ano de sua sentença, Primavera foge do internato para encontrá-lo, revelando uma força de atração que a conduz constantemente em direção a Jandorno. As referências a casais bíblicos são abundantes, especialmente as de Adão e Eva, bem como Abraão e Sara – além das referências bíblicas a Ló, a Sodoma, a Davi etc.

Jandorno e Nicolau conspiram para perpetrar um novo golpe contra um homem que solicita os serviços de uma prostituta (Georgina). A estratégia consiste em subtrair os pertences do cliente através de um buraco na parede. Ainda assim, a habitual parceira de golpes, Georgina (companheira de Nicolau), não pode participar, sendo substituída por Primavera. O local escolhido para o golpe é um hotel – lugar conhecidamente utilizado para serviços de prostituição –, onde Primavera encontrará Duarte, um personagem com quem ela mantém um relacionamento afetivo posteriormente. Durante toda a trama, apenas Duarte e Jandorno estabelecem vínculos afetivos com Primavera. Embora Jandorno se relacione sem o ato sexual, Primavera nutre por ele um afeto peculiar e indeclinável.

O golpe é interrompido por uma batida policial no local. Duarte defende Primavera das acusações dos policiais, que sugerem uma relação pecuniária em vez de amorosa. Ele afirma que Primavera é sua noiva, permitindo que ambos evitem as consequências da intervenção policial. Mais tarde, descobre-se que Duarte era o mesmo cliente que anteriormente fora alvo

do furto perpetrado por Georgina – fato não descrito na narrativa, mas comentado nela–, tendo vindo ao local com a intenção de confrontá-la.

Esses eventos são constantemente intercalados por narrativas do passado, a proximidade entre Jandorno e o Coronel Pereira, pai de Pereirão, surge como uma possível explicação para o ressentimento de Pereirão em relação a Jandorno. Pereirão contrai matrimônio com Olívia, filha de uma prostituta conhecida de mesmo nome, apesar da oposição de Coronel Pereira ao casamento. Surgem boatos sugerindo que o Coronel teria assassinado sua esposa com veneno após descobrir uma traição, presumivelmente com o Padre Faria. Não obstante, ao longo da narrativa, surge uma informação indicando que a mãe de Pereirão teria fugido. Nenhuma dessas afirmações goza de credibilidade efetiva.

Outro elemento intrigante é a possibilidade de o Coronel Pereira ter mantido uma relação com Olívia-mãe. No romance, há uma linha tênue que se estende pelos intricados graus de parentesco que se entrelaçam. A figura bíblica de Abraão e Sara, que antes de se tornarem um casal eram irmãos, é frequentemente evocada para ilustrar essa complexidade. A atmosfera sexual e sugestiva é empregada de forma a desafiar as normas morais tradicionais associadas a esses fenômenos – o mesmo pode ser visto em *O agressor* (1943). Torna-se evidente que, no romance, a moralidade e a razão se manifestam posteriormente aos eventos narrados. O romance prioriza o que descreve como “atos naturais”, destacando que as referências à bíblia são utilizadas de maneira irônica e assertiva.

Olívia, ao se casar com Pereirão, estava grávida, sugerindo um aborto, pelo menos aparentemente. Há a suposição adicional de que esse filho não seria de Pereirão, comparando-o com seu pai, ambos sendo descritos como “cornos”. Essa sugestão é interessante, pois levanta a possibilidade de Pereirão não ser filho legítimo do Coronel Pereira. Após a morte de Olívia, ele inicia um relacionamento com uma mulher negra chamada Etelvina. Esses eventos antecedem os desdobramentos fatais que ocorrerão após as acusações recaírem sobre Jandorno.

Ao longo da leitura, obtém-se informações sobre o passado, mas sempre sob o paradigma da mudança do observador do fenômeno. As versões se entrelaçam, se complementam e se contradizem continuamente, adicionando complexidade à narrativa.

Um exemplo revelador é a inicial suposição de que o Promotor enviava cartas, propostas e dinheiro para Primavera, na tentativa de persuadi-la a abandonar Jandorno. Essa narrativa paralela adquire tal vigor e dinamismo que Ernesta, proprietária da pensão onde Jandorno e Primavera se hospedam, toma partido do promotor. Ela empenha-se repetidamente em convencer Primavera a abandonar Jandorno e aceitar a generosidade de novo benfeitor. No entanto, a reviravolta ocorre quando se descobre que Giacomo Mainenti é o responsável por

escrever as cartas tanto para Primavera quanto para o Promotor, criando um elo artificial entre eles e conspirando contra Jandorno. Essa revelação emerge apenas no capítulo 19, quando Mainenti expõe toda a trama diante de Primavera, Jandorno e o Promotor.

Observa-se, contudo, que os efeitos dessa trama já se concretizaram na realidade dos personagens. O promotor e Jandorno acreditavam que Primavera correspondia a ambos, levando, inclusive, Jandorno a agredir Primavera por essa razão. Essas intrigas e fofocas também podem ter sido a causa e motivo da prisão dele, conforme sugere o capítulo 20. Em suas conversas, Nicolau e Madame Dodge fornecem algumas chaves de acesso a esses eventos. Como mencionado anteriormente, Jandorno serviu em várias ocasiões como bode expiatório, uma tendência que se reafirma ao longo da trama. A questão sobre a culpa de Jandorno permanece ambígua – aparentemente, tanto sim quanto não. Essa ambiguidade, porém, não fornece uma resposta conclusiva, mas sim acrescenta complexidade ao cerne do romance. Assim, torna-se difícil confiar nas afirmações de Nicolau, Pedro, Mainenti, Giacomo ou de outros personagens, tornando-se essa a própria sestra da narrativa.

Por conseguinte, Primavera surge como a única personagem que não profere senão as manifestações de seu próprio desatino, mediante o recurso da sentença anafórica que ela reitera: “Deus me detesta!”. Ela permanece constantemente em estado de autojulgamento, seu destino prenuncia a tragédia devido a tramas preexistentes. Vive um relacionamento infrutífero com Jandorno, amando-o incondicionalmente mesmo diante de sua condição de homem mais velho e castrado. Quando, por fim, se separam, reencontra Duarte, que, inicialmente prestativo e apaixonado, revela-se pragmático ao argumentar que é casado e tem filhos, os quais são sua prioridade e lealdade. Primavera, mais uma vez, é abandonada, mesmo com Duarte prometendo visitas regulares e cobrindo suas despesas. Sentindo-se só e debilitada, após um longo discurso indireto livre, Primavera comete o suicídio, revelando após uma necropsia, estar grávida, uma informação que ela mesma aparentemente desconhecia.

### 3.2. Contexto oracional – *Ambitus verborum*

O contexto oracional da narrativa deve ser destacado. O tipo de oração que predomina na narrativa de *Dia do júzo* é a oração subordinada. Esse fato aponta para uma construção de períodos longos, nos quais o autor pode discutir algum tema proposto ou se aprofundar na psique das personagens –especialmente Primavera. A subordinação das orações constrói um

encadeamento lógico dos fatos, bem como uma relação causal dos mesmos. Por exemplo, o momento de transe em que Primavera caiu durante o golpe inicial: “[Primavera] arrebatada que foi, a um tempo, pelos espíritos de todas as grandes putas desencarnadas até aquele momento, provindos dos quatro clássicos depósitos de alma: céu, inferno, purgatório e limbo” (Fusco, 1961, p. 14-15). Nessa oração, subordinada adjetiva, a construção oracional propõe um acúmulo de informações acerca do arrebatamento de Primavera. Sendo assim, a própria escolha estilística pela subordinação aponta para genealogia da personagem, que, segundo os boatos da diegese, seria filha e neta de prostitutas.

As ideias centrais da narrativa são subordinações, uma vez que o estilo está impossibilitado de ser direto. Portanto, como a proposta estética é, por vezes, a discussão de temas por intermédio de influxos ensaísticos. Assim, as orações criam um elo de dependência ao raciocínio central, que será decomposto de maneira discursiva. Diferentemente de textos como os de Ernest Hemingway, nos quais a proposta estética é a criação, pela simplicidade, de um contexto diegético profundo e reflexivo, o que viria a ser denominado como teoria do iceberg pelo próprio autor. Outro exemplo que poderia ser destacado é a proposta de economia de palavras de Graciliano Ramos, excetuando seu romance *Angústia*, os demais prezam pelo estilo direto e objetivo. Em contraposição, Rosário Fusco dá preferência à construção discursiva ensaística, propositalmente prolixa.

Esse acúmulo de informações sobre a narrativa elabora um contexto oracional predominantemente subordinado. Especialmente orações subordinadas adverbiais (causais, temporais e condicionais) que proporcionam à narrativa profundidade discursiva, uma vez que o valor de retomada de ideias é uma das características mais proeminentes das subordinadas adverbiais. Esse recurso fica evidente no acesso, ou não acesso, dos fatos que elucidariam a trama, em partes. Como se observará no decorrer desta análise, a conformação do discurso dar-se-á em confluência com a conformação diegética, ou seja, discurso e diegese participarão da proposta estética apresentada pela narrativa. Um fluxo de informações que, apesar de se conectarem, não produzem uma “verdade” narrativa, porque convivem num emaranhado polifônico.

#### 4. FORMA E CONTEÚDO

Como referido anteriormente, o romance de Rosário Fusco, *Dia do juízo* ostenta uma estética que o aproxima de um ensaio. Para entender o comentário de Massaud Moisés (1962) deve-se primeiramente compreender o que o levou a essa conclusão, isto é, qual a formatação

estética e estilística do romance –como isso se dá no discurso, no tempo, no espaço, nas personagens etc. Cabe ressaltar que, seguindo as concepções de Moisés (1998), em *Literatura: mundo e forma*, a proximidade com a forma de um ensaio não desfaz a característica romanesca de *Dia do juízo*. Moisés destaca que o ensaio pode se dar em diversas formas diferentes, incluindo o romance. Assim, nesses casos, o crítico opta por falar em um “tom” ensaístico que “se efetiva onde quer que se encontre e de acordo com as mais variadas formas” (Moisés, 1998, p. 76).

Um dos exemplos utilizados por Moisés para distinguir atitude de forma é justamente um dos escritores mais influentes na formação intelectual de Rosário Fusco, Henri-Frédéric Amiel<sup>13</sup>, acerca do qual o escritor mineiro produziu uma biografia intitulada *Amiel* (1940). Para Moisés, o ensaio é configurado do livre-exame dos temas apresentados, sendo essa característica obrigatória à sua forma, de modo que ele se diferencie das demais. O “tom” ou “atitude” ensaística é caracterizado pelos influxos do livre-exame, sem, no entanto, comprometer por total a forma a qual pertence o texto. O referido “livre-exame” torna-se sestra do ensaio, seja como norma geral, desvio, tom ou atitude. Moisés defende que isso afasta o leitor que busca o prazer imediato na leitura:

[...] o leitor que visa ao prazer da leitura nem sempre está interessado na pertinência das ideias – que é meta do ensaio, ao fim de contas –, mas, sim, na construção de frases bem delineadas, tão efêmeras quanto mais fluente for a leitura. Não estranha, por isso, que o leitor voltado para a procedência dos raciocínios repelirá o ensaio que se destine precipuamente a ofertar momentos de leitura agradável. Por conseguinte, quando o ensaio é avaliado tanto pela evidência e novidade dos achados quanto pela escuridão e originalidade da forma que os reveste, está-se esperando dele o máximo que pode exhibir. E o leitor estará situando o seu confronto com o texto no lugar adequado. (Moisés, 1998, p. 78)

O excerto acima destacado é pertinente a *Dia do juízo*. Auxilia no entendimento de como esse entre-lugar que o romance se localiza dificultou o acesso dos dois tipos de leitores destacados pelo crítico, ou seja, aqueles que buscam um romance e aqueles que buscam o enfrentamento com o texto ensaístico – no qual a leitura esbarrará inevitavelmente na forma e no livre-exame de ideias. Dessa forma, os longos discursos, observados na narrativa de *Dia do juízo*, afetam a leitura do romance, uma vez que a proposta é o livre-exame de ideias. Portanto, fala-se sobre um “tom” ensaístico presente no romance, especialmente nos seus discursos que serão analisados no capítulo desta dissertação “A divina lei”.

---

<sup>13</sup> “O *Diário*, de Amiel, apesar dos laivos ensaísticos, não se confunde com os *Ensaio*s de Montaigne; aquele procura registrar o seu dia-a-dia, incluindo os pensamentos que lhe povoam a mente; este, propõe-se a desvelar-se como ser humano por meio da análise pormenorizada das situações capitais em que se sente, ou pode ser, envolvido” (Moisés, 1982, p 76).

#### 4.1. Nomes próprios/impróprios – desabrochar das flores, primavera

Ai quem pudera  
 Numa eterna primavera  
 Viver, qual vive esta flor.  
 Juntar as rosas da vida  
 Na rama verde e florida,  
 Na verde rama do amor!  
 (Alves, 2001, p. 116)

Sabe-se que os nomes próprios, especialmente na análise literária, possuem grande valor e significado. O ato adâmico de dar os nomes aos seres identifica a própria identidade desse ser – não sendo, obviamente, algo em-si. O escritor surge como demiurgo<sup>14</sup> de um microcosmos, cujo os nomes por ele são escolhidos. O exemplo comumente conhecido de alguns personagens de Graciliano Ramos, como, por exemplo, Madalena (São Bernardo) e Luís da Silva (Angústia) – este demonstrando o declínio familiar pela diminuição do nome com o passar das gerações. Isso pode ser observado no romance *O agressor* (1943), de Rosário Fusco, com os personagens David (vida) e Amanda (aquela que deve ser amada), denotando a própria relação dos personagens com o microcosmos do romance. Outro exemplo pertencente à obra do escritor mineiro seria o romance publicado postumamente, *A.s.a. associação dos solitários anônimos* (2003), no qual os nomes são definidos pela falta de singularidade, Fulano e Beltrano.

Primavera, personagem principal de *Dia do juízo*, estabelece uma correlação entre aquilo que é próprio e aquilo que é comum. A primavera, estação do ano, sempre foi tida como momento do florescer da vida e da renovação. Destaca-se o caso dos quatro concertos para violino do compositor italiano Antonio Lucio Vivaldi, onde o concerto intitulado “Primavera” emerge como o mais vivaz dos quatro. Amancio Cueto Jr (2017a) defende que o compositor buscou criar paisagens musicais que representassem as estações da maneira mais fidedigna possível. Para isso, Vivaldi anotava junto com as partituras sonetos que pudessem auxiliar na compreensão das paisagens musicais (Augusto, 2015, p. 33). Destaca-se o seguinte trecho que foi organizado a partir da tradução feita por Augusto (2015):

Giunt' è la primavera e festosetti  
 La salutan gl'augei com lieto canto.  
 É chegada a primavera e festivamente  
 Saúdam-na os passarinhos com alegre canto. (Augusto, 2015, p. 35)

<sup>14</sup> Ignorar-se-á a diferença entre criador e produtor. Entende-se o fato da crítica marxista utilizar o termo produtor – como defendido por Terry Eagleton, em *Marxismo e crítica literária* –, entretanto, aqui, utilizar-se-á o termo demiurgo, de maneira simples, para definir a criação literária. Obviamente não se desconsidera os aspectos que permeiam essa criação.

A tentativa de Vivaldi de captar a paisagem musical, que pudesse melhor descrever a primavera, aponta não para como a primavera seja de fato, mas sim, sobre como os artistas a veem. Destaca-se que, para além das questões estritamente musicais dos concertos de Vivaldi, a primavera aponta para uma estação que permite o florescer, a festividade, de tal maneira, que os pássaros a cantam alegremente. Cueto jr (2017d) aponta que o inverno faz o oposto, uma vez que ele traz o temor e a morte (*Agghiacciato tremar tra nevi argenti/Tremer congelado em meio a neve fria*). Tudo isso, para além dos versos, apresenta-se por intermédio de efeitos musicais específicos, nos quais Vivaldi buscou descrever esses sentimentos. Portanto, a primavera, artisticamente, pode ser expressa de formas variadas, mas quase sempre está relacionada com ciclos de renovação, alegria, florescer. Ela também pode representar o expurgo da tristeza e do temor (inverno), porque após o encerramento do inverno a primavera emerge.

À vista disso, como explicar o não florescimento da personagem Primavera? Pode-se estabelecer duas hipóteses, ela, a personagem mais digna do romance, é vítima dos demais personagens; ou, a infecundidade presente no seu desenvolvimento demonstra um problema sistêmico, do qual a sociedade como um todo padeceria. Ambas as hipóteses se demonstram corretas ao longo do romance. Deve-se considerar, também, a afirmação de Candido (2018) acerca da natureza da personagem do romance, uma vez que a questão mais proeminente na análise da composição da personagem é a “função que exerce [ela] na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior” (Candido, 2018, p. 75).

A primeira hipótese aponta para o relacionamento dela com Jandorno – acusado, por vezes, no romance, de cometer “defloramentos” (Fusco, 1961, 144)<sup>15</sup>–, e com os demais personagens. Assim, Primavera tem a impressão de um desatino como ordem natural da sua vida. Na afirmação inicial a personagem sentencia: 1ª “Deus me detesta, Deus me detesta” (Fusco, 1961, 1); essa anáfora trabalha duplicando a afirmação para reafirmá-la. Não obstante, essa reafirmação não é o encerramento, a anáfora trabalha de forma circular, Deus não a detesta somente no momento da enunciação da oração, Ele a detesta em todo o decorrer de sua vida. Essa predestinação fica clara na página subsequente, na qual Primavera volta a afirmar o caráter dúbio do seu destino: 2ª “Deus me detesta, Deus me detesta tanto que acabarei matando, ou me matando, se me tirar a forma de castigo a que me destinou” (Fusco, 1961, p. 2). E,

---

<sup>15</sup> Sabe-se que a credibilidade dessas acusações é mínima. Entretanto, importa destacar a utilização do vocábulo defloramento. A etimologia da palavra remonta ao latim *defloro-are* (colher uma flor; desonrar). No sentido moderno, na botânica, significa o desvirginamento das flores. Esse vocábulo também está ligado ao direito da primeira noite – *jus primae noctis*–, segundo o qual, na Idade Média, o senhor feudal tinha por prerrogativa, capitulada em lei, a defloração das jovens recém-casadas.

novamente reaparece: 3ª “Deus me detesta, Deus me detesta e eu cumpro a sua lei” (Fusco, 1961, p. 4). No romance essas afirmações de Primavera vêm destacadas entre aspas para denotar a construção de um discurso direto. Essas são afirmações tidas como diretas da personagem. Salienta-se que elas tornar-se-ão uma única afirmação no fluxo de consciência da personagem, antes do suicídio anunciado/previsto pela segunda afirmação. Dessa maneira, trata-se mais de uma conclusão das três afirmações anteriores: 4ª “*Deus sempre me detestou nasci detestada*” (Fusco, 1961, p. 270, grifo do autor).

O tempo verbal das afirmações 1, 2 e 3 está no presente do indicativo – detesta–, o que aponta para uma conclusão presente, ainda aberta há mudanças, mesmo com a demarcação cíclica da anáfora. A 4ª afirmação surge como conclusão do fato, uma vez que se aloca no pretérito perfeito do indicativo –detestou–, aponta para um fato consumado e concluído, não passível de mudança –poder-se-ia optar pelo uso do passado imperfeito (detestava), mas, este apresenta um fato que, apesar de ocorrido no passado, ainda não está concluído e, portanto, ecoaria no presente. O acréscimo do advérbio de tempo –sempre– demonstra que a ação foi frequente no passado. Consequentemente, após a conclusão de que Deus sempre a detestou, Primavera concluí que nasceu detestada. O particípio passado (feminino) –detestada–, operando sintaticamente como predicativo do sujeito, indica a circunstância/condição sofrida pela personagem ao nascer.

Em *A.S.A. – Associação dos Solitários Anônimos*, de Rosário Fusco, um personagem intitulado “inquisidor” faz a seguinte afirmação ao personagem nomeado como “fulano”: [...] duas opções: ou o senhor afronta a vergonha de seus dias, a lei e o castigo, dispondo-se a aguentar anos de reclusão... ou se *suicida*, ganhando a liberdade e a paz” (Fusco, 2003, p. 246, grifo do autor). Esse fragmento elucida muito do próprio *Dia do júzo*, no que tange ao suicídio de Primavera e os julgamentos aos quais se submetia Jandorno. A atmosfera de julgamento à maneira de *O processo* de Kafka é evidente, os dois caminhos, submeter-se às leis ou à morte, aparecem nos 3 romances supramencionados. Primavera opta pelo suicídio como forma de auferir a liberdade e a paz, sendo, portanto, necessário que a única personagem a optar pelo suicídio seja justamente a personagem mais digna do romance.

A sina de Primavera fica evidente no romance, uma vez que a “sua fama de perdida era notória na cidade, dados os sucessivos escândalos que a atingiram e lhe precederam o próprio nascimento” (Fusco, 1961, p. 3). A genealogia de Primavera – suposição da mãe e da avó serem prostitutas – acentuou os julgamentos posteriores postos sobre a personagem. Assim como a contenda na escola, que lhe rendeu fama de recém-inaugurada, levando os homens a fazerem-lhe propostas indecorosas – “Prima, cinco pratas pra pegar [no órgão genital/ou para o sexo]”

(Fusco, 1961, p. 12). Outro fato a ser destacado é a abreviação do nome Primavera para “Prima” (Fusco, 1961, p. 12; Fusco, 1961, p. 18; Fusco, 1961, p. 22; Fusco, 1961, p. 25; Fusco, 1961, p. 90...). O vocábulo “prima”, do latim, guarda por significado: “o começo de tudo [...] os primeiros impulsos da natureza [...] as primeiras coisas” (Faria, 1967, p. 794). Naturalmente, há uma discussão ensaística acerca da natureza humana no romance. O seu desfecho, no qual o narrador estabelece um intertexto com Erasmo de Roterdã (Fusco, 1961, p. 277-278), remete diretamente a essa questão. Então Prima(vera) é apresentada como uma figura trágica, uma tragicidade demarcada por uma marca adâmica da queda, isto é, uma tragicidade própria da cultura cristã que pressupõe uma condenação prévia. Salienta-se que a condenação da humanidade, pelo pecado original de Adão e Eva, é de ordem precedente aos demais seres humanos. Da mesma maneira que Primavera nasce condenada, os seres humanos, na cosmovisão cristã, também.

“Prima(vera)”, quando separado da forma com a qual o romance faz, realiza a união de dois significados, o implícito e o explícito. Como referido anteriormente, prima, do latim, guarda o significado de primeira, algo que é principiado antes das demais coisas e/ou seres. Conquanto vera significa verdade, veracidade e/ou realidade. Dessa forma, a separação do nome cria um paradigma de dupla interpretação, isto é, enquanto Primavera pode significar a primeira verdade, ao separar e optar apenas pela forma “Prima”, nega-se/excluí-se a realidade mesma, pela negação do nome.

Prima pode, inclusive, apontar para o aspecto bíblico de primeira mulher, o que estaria dentro do paradigma lógico do romance, porque Primavera é comparada efetivamente com Eva (Fusco, 1961, p. 80; Fusco, 1961, p. 81). Portanto, Prima(vera) é censurada pelos demais personagens na mesma medida que é desejada, o que aponta para a misoginia, historicamente construída sobre a imagem das mulheres na cultura cristã e ocidental.

Não obstante, deve-se analisar outra possibilidade, isto é, “Prima” pode simplesmente apontar para o nome coloquialmente atribuído às prostitutas no Brasil. Essa proposição estaria de acordo com a topologia do romance, os espaços descritos, em sua maioria, são pensionatos que possuem o caráter dúbio de hospedagem/prostíbulo— os pensionatos de Ernesta, Madame Albert e Madame Dodge, por exemplo. Destaca-se como o relato real da pesquisa de campo aponta para um paradigma que o romance descreve:

Uma parte das mulheres entrevistadas remete ao início da prostituição à adolescência e descreve, quase que de maneira natural, um momento inevitável no qual começaram a receber presentes, por vezes forçadamente; e a maneira que incorporaram essa atividade, passando de presentes a dinheiro. (Garcia e Nascimento, 2016, p. 13)

O excerto acima foi retirado de uma pesquisa de campo, intitulada *Primas: retratos da prostituição feminina na Paraíba* (2016), e assemelha-se as propostas recebidas por Primavera ainda em sua infância/adolescência. Inclusive as pesquisadoras relatam a existência de um local com o nome de “Bar das Primas” (Garcia e Nascimento, 2016, p. 20), onde a prostituição ocorria de maneira velada. Apesar do distanciamento temporal entre a pesquisa e o romance de Rosário Fusco, observa-se como algo que está descrito na literatura, décadas atrás, continua presente na realidade brasileira. A presença na coloquialidade do vocábulo “prima” para se referir à prostituição é evidente. Outro exemplo pode ser visto em músicas sertanejas, um exemplo seria a música “Casa das Prima” da dupla João Márcio e Fabiano, com a mesma conotação supramencionada, com as devidas ressalvas temporais entre o romance e esses exemplos.

Esse universo de interpretações possíveis, aparentemente, não é auto-excludente. Na coloquialidade reside o humor e a ironia<sup>16</sup>, nas referências bíblicas e na etimologia reside o significado mais profundo da discussão acerca da natureza humana. Não é como se existissem dois mundos interpretativos, apenas as nuances da mesma interpretação na busca –fracassada– de uma interpretação geral do objeto artístico. O comentário de Moisés (1982) demonstra a porosidade da teoria na análise literária, como defende o crítico: “a teoria (qualquer teoria) não pode ser aceita como um todo monolítico, sob pena de induzir à miopia (in)consciente, ou estreitamento do campo visual” (Moisés, 1982, p. 65). Isso se dá também no âmbito das interpretações dos textos literários, como demonstrado acima, não cabe escolher uma das hipóteses supramencionadas, porque todas, nesse romance, operam em simultâneo.

Primavera, aliás, a pedido de Jandorno e Nicolau, disfarça-se de prostituta para aplicar golpes. Nesse contexto, ela conhece Duarte, quem viria a ser o seu segundo amor, e de quem engravidaria. Sabe-se que Duarte fora ao hotel em busca de Georgina, porque teria sofrido um golpe anteriormente por intermédio da prostituta. Esses eventos são descritos nos capítulos 1 e 2 do romance. Apesar da má fama, Primavera não fazia programas e era fiel a Jandorno, até o momento em que se aproximara de Duarte. O hotel em que Duarte e Primavera estavam sofre uma batida policial, ele a defende da acusação de prostituição, mente sobre eles serem noivos, para o comissário de polícia. Destaca-se o seguinte excerto da fala de Duarte: “com fumaças de santa ou prostituta, ninguém poderá considerar minha noiva pela roupa que veste, a cara que Deus lhe deu ou o local em que eventualmente esteja” (Fusco, 1961, p. 40-41); isto ocorre no

---

<sup>16</sup> Segundo Lukács (2021), a ironia serve como condição transcendental na configuração romanesca, porque não há uma correspondência direta entre a alma e o mundo. Então, a ironia permite ao romancista transformar a desarmonia em uma forma estética do romance.

capítulo 6, e alude ao paradigma já referido do cômico e do trágico, o que já fora defendido sobre *Dia do juízo* (1961), por Cardoso (2008), como regra geral do romance. Destaca-se o seguinte excerto desse capítulo:

Não é o dinheiro que caracteriza a prostituição, mas o “impessoal” do ato. O coito negociado pode tornar-se mais virtuoso, ao efetivar-se, do que o previsto e iniciado em termos de amor.

“Ou não pode?”

Pergunta e raciocínio equivalentes assaltaram Primavera ao ouvir o tira chamá-la de viciada.

Ora, se a continência é virtude, a união física é vício: e seremos todos filhos do vício. Ou não será o inverso a verdade de Deus, que os homens turraram em recusar, na presunção de se tornarem mais virtuosos do que a virtude suprema, inventora da dualidade — macho e fêmea— como princípio da vida? (Fusco, 1961, p. 43)

Acima no fragmento destacado observa-se a união do discurso indireto, com a acentuação intermediária de uma frase do discurso direto que visa a demarcar que se trata de um pensamento de Primavera. Ademais, apesar de estar destacado como elucubrações da personagem, o estilo do discurso, remonta à discussão ensaística. Isso aponta para o que já foi argumentado acima: todos, para o romance, são filhos do vício, da desesperança, e padecem dos desatinos do destino, apresentados como a falta de sorte de Primavera e dos demais personagens. Do micro ao macro, o romance oscila entre a ironia das contendas individuais aos dramas humanos. Portanto, para o romance, “no sangue correm o temperamento e o destino. Todo mundo é sando ou pecador no sangue, pelo sangue” (Fusco, 1961, p. 35). As prostitutas são as que estarão presentes no velório de Primavera. Estas revezarão entre o ofício e o luto.

Na capela do necrotério, atulhada de rosas e lírios, somente Jandorno não teve coragem de pisar. As raparigas se revezaram no velório até a hora do funeral, de acordo com a tabela que Madame [Albert] organizou, conciliando os interesses do grupo com os da casa, que, a juízo da proprietária, não podia cerrar as portas nem pôr-se de luto por mais uma desiludida sem miolo.

— Espero que o exemplo lhes sirva. Quem deserta por amor, é trouxa duas vezes. O programa é fazer dinheiro, para esticar a vida. (Fusco, 1961, p. 275-276)

O paradigma do luto e da sensualidade, do trágico e do cômico, do amor e da morte emergem no romance; em grande medida, em torno da construção da personagem Primavera, como pode ser observado no fragmento acima. Mas, também, em relação aos demais personagens, como pode ser explicitado pelos boatos que permeiam a narrativa. Esses boatos gestarão, no interior da trama, crises entre os personagens. Essas crises são mediadas pela atmosfera sensual e trágica; o que levará à castração de Jandorno, ou mesmo à agressão que Primavera sofrerá por parte dele.

As flores representam bem isso. A primavera como causa do desabrochar das flores; a flor como representatividade do órgão genital feminino<sup>17</sup>, do desabrochar da vida adulta, da passagem da menina à mulher etc. Destaca-se o trecho em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, em que a personagem Pombinha é vista como “a flor do cortiço” (Azevedo, 2002, p. 33) depois será vista como uma pobre flor que desabrochou no lugar errado –cortiço– (Azevedo, 2002, p. 137). Ou, em *Iracema* de José de Alencar em que a personagem é sempre referida como flor: “–A flor da mata é formosa quando tem rama que a abrigue, e tronco onde se enlace. Iracema não vive n’alma de um guerreiro; nunca sentiu a frescura do seu sorriso” (Alencar, 2005, p. 25), esse trecho se completa com o que vem mais adiante que demonstraria o desabrochar de Iracema:

Cedendo à meiga pressão, a virgem reclinou-se ao peito do guerreiro, e ficou ali trêmula e palpitante como a tímida perdiz, quando o terno companheiro lhe arrufa com o bico a macia penugem.

O lábio do guerreiro suspirou mais uma vez o doce nome soluçou, como se chamara outro lábio amante. Iracema sentiu que sua alma se escapava para embeber-se no ósculo ardente.

A fronte reclinara, e a flor do sorriso expandia-se como o nenúfar ao beijo do sol. (Alencar, 2005, p. 27)

Iracema emerge como a própria flor –virgem– que estaria a desabrochar com o contato com Martim. Porém, apesar da representação do desabrochar da vida, a flor pode também representar a transitoriedade dos seres. Como no velório da personagem Primavera, no qual as flores abundam, conquanto, o florescimento da personagem se dá na tragicidade dos eventos da sua vida. A personagem pode ser descrita em um verso de Baudelaire: “Perdeu a Primavera o seu cheiro de flor” (Almeida, 2010, p. 79). Mas, para além desse comentário simbolista de Baudelaire, a flor ademais de estar sem cheiro, pode representar a morte, como no caso do poema “A rosa de Hiroshima” de Vinicius de Moraes, poema que aponta para o desabrochar trágico de uma flor – neste caso fazendo alusão ao formato da explosão de uma bomba nuclear. A flor, dessa forma, pode representar renovação, na mesma medida que pode representar sofrimento e luto – ciclos que também pertencem à renovação da vida, entretanto, alocam-se num campo negativo. Recai no paradigma do dualismo inerente e inseparável dos fenômenos do romance de Rosário Fusco. Nesse contexto, cabe uma analogia com o poema de Carlos Drummond de Andrade, “A flor e a náusea”, do livro *A rosa do povo* (1945).

Uma flor nasceu na rua!  
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.  
Uma flor ainda desbotada

---

<sup>17</sup> Pode também representar uma relação com o feminino, assim como em *Os Lusíadas*, no qual a ilha dos amores está repleta de flores e frutos. Cf. Camões, 1967, p. 314-315.

ilude a polícia, rompe o asfalto.  
 Façam completo silêncio, paralitem os negócios,  
 garanto que uma flor nasceu.  
 Sua cor não se percebe.  
 Suas pétalas não se abrem.  
 Seu nome não está nos livros.  
 É feia. Mas é realmente uma flor.  
 [...]
   
 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio. (Andrade, 2006, p. 28)

O que este fragmento do poema tem a dizer sobre Primavera? Acrescenta-se o fato de não apenas dizer algo sobre a personagem, mas sobre a própria forma do romance – *Dia do juízo*. Nitidamente o fragmento do poema de Drummond é sobre a esperança em meio ao caos, não obstante, é sobre a própria poesia. Assim como a flor, o poema emerge em meio ao asfalto/tédio/nojo/ódio. A flor pode, portanto, ter um duplo significado –complementar– sobre a vida e sobre o poema. Destaca-se o comentário de Alfredo Bosi (1977) sobre a maneira com a qual a poesia sobrevive:

Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista. A árvore que, na falta de luz e calor, se esgueira por entre as sombras dos espinheiros que a oprimem e, magra, torta, aponta ao ar livre onde poderá receber algum raio de sol, não trouxe na raiz a fatalidade daquele perfil esquivo e revoltoso. A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. (Bosi, 1977, p. 134)

Isto é, o teórico está apontando para o paradigma da sobrevivência da poesia pelas formas, mesmo que estas apresentem-se de maneira disforme ao observador acostumado com a tradição literária. Nesse ponto, a árvore de Bosi e a flor de Drummond referem-se à vivacidade criativa com a qual o objetivo artístico se renova, mesmo diante das circunstâncias mais adversas. Primavera, por conseguinte, desenvolve-se em meio ao caos (des)ordenado que lhe fora imposto. Um caos que a precede, isto é, essa é a primavera do romance, e, como cosmovisão artística, da humanidade. Um florescer desordenado, que padece a desorganização proposital dos fatos narrados [estrutura], numa confusão polifônica entre o passado e o presente [discurso], entre o boato e o fenômeno [diegese], entre o romance e o ensaio[forma]. E, é assim que a forma e o conteúdo se interligam em *Dia do juízo*, por intermédio de todos os aspectos que estão presentes no romance, para demonstrarem a sua referida cosmovisão, artística e humana – inseparáveis nesse contexto.

Massaud Moisés defenderá que “a forma, quer como objeto estético – produto do ato criativo–, quer como instrumento – a mediação entre o criador e a realidade – faz sua aparição como instância necessária no circuito em que se plasma a cosmovisão” (Moisés, 1982, p. 298). Destaca-se o comentário subsequente do crítico, no qual apresenta a dicotomia entre forma e

fôrma, “compreende-se que as forma/fôrmas literárias – da poesia ou da prosa, mais notoriamente aquelas que estas – são ambivalentes, participam ao mesmo tempo da forma discursiva (não-lógica), ou sistemática, e da forma plástica, ou orgânica” (Moisés, 1982, p. 300-301). Também há a questão de a forma ser, para Lukács (2021), como afirma Eagleton (2011), o elemento verdadeiramente social do romance, como se para expressar determinados conteúdos, houvesse a necessidade da ferramenta –forma– adequada<sup>18</sup>. Um comentário parecido é feito por Moisés, portanto, para o crítico, “a forma literária não existe no mundo da Natureza; é uma criação estética, para veicular conteúdos inéditos, ausentes do mundo natural” (Moisés, 1982, p. 301).

A forma no romance de Rosário Fusco, *Dia do juízo*, dá-se nessa dicotomia. Forma e conteúdo estão imbricados simbioticamente, de tal maneira, que analisá-los separadamente prejudicaria a própria dinâmica/lógica interna do romance. E, no romance de Fusco, percebe-se que na “forma, empregada como lente, escritor e leitor se encontram: além dos valores intrínsecos, nela ‘percebemos uma autêntica visão da estrutura da realidade’” (Moisés, 1982, p. 304). Apesar de o comentário do crítico ser sobre os romances em geral, está para o romance do escritor mineiro, como Guiomar está para Luís Alves, isto é, a mão e a luva. Consequentemente, Fusco (1952) defende que:

O romance que imagino por ir-se compondo, de vagar, na memória. E pode, no momento em que me disponho a dar-lhe objetividade, aparecer inteiro, mas nu, cabendo-me tão só a tarefa de ‘vesti-lo’ com o artifício técnico que aprendí. (Fusco, 1952, p. 34).

O próprio ensaio estético, *Introdução à experiência estética* (1952), escrito por Rosário Fusco, esse sim, ensaio *per se*, aponta para o fato de a cosmovisão do autor plasmar-se por intermédio da forma com a qual ele expressa sua arte. Como o próprio escritor defende, “só quando o artista consegue despertar-nos um sentimento equivalente à sua satisfação podemos compreender a coisa criada” (Fusco, 1952, p. 27). A forma é o local onde isso consegue efetivamente se “plasmar”. Sendo assim, “a operação que constitui o ‘associar’, o artista já está acrescentando, à experiência estética comum, sua experiência particular, que é sua visão, sua interpretação, seu modo pessoal de sentir” (Fusco, 1952, p. 27). Não obstante, Fusco (1952) assume que essas relações são demasiado complexas, porque não é uma relação tão direta, podendo, inclusive, ser uma relação de dissimulação do criador com a sua criação (Fusco, 1952, p. 28).

---

<sup>18</sup> Desconsidera-se os antagonismos entre os dois pensadores, a discussão, aqui, dá-se na análise da forma em relação ao conteúdo e em relação ao mundo. Para o maior entendimento das concepções de Eagleton sobre a obra de Lukács cf. Eagleton, 2011, p. 42-43.

Essa cosmovisão não deve ser assumida imediatamente como um ideal do autor, seria teoricamente incorreto pensar assim, mas, na forma, o leitor passa a compreender o próprio ideal de realidade sob o qual o romance foi desenvolvido.

Seja essa forma uma ária ou um quadro, um poema ou um romance, muito embora as linhas de fatos que nos propusemos seguir, desde o início, na tentativa que estas páginas representam, refinaram-se, sobretudo, à arte do escritor, ou ao fenômeno literário propriamente dito. Pois, essa mentira começa desde o momento da criação. Ou, para ser mais preciso, começa nela. (Fusco, 1952, p. 29).

No fragmento supramencionado pode ser observado como o autor possui a plena consciência da “mentira” que começa no momento da criação. Assim, não só a narrativa é uma mentira, como, também, as formas narrativas. Isto é, mesmo que determinado autor possa ser mais fidedigno ao fenômeno examinado, por natureza, a narrativa será sempre uma mediação. A mediação se dá no campo das formas, mesmo que expressa discursivamente, é pela forma que ela se realiza. Então, o fragmento, nessa concepção, é essencial para a contemplação do todo. Não é, porém, o todo possível, dessa forma, a arte consegue mediar, para Rosário Fusco, o mistério e a impossibilidade do contato parte-todo. Como defende o escritor, “só se vê ‘tudo’ quando já nos habituamos a ver ‘por partes’” (Fusco, 1952, p. 30).

E como isso se dá em *Dia do juízo*? Primeiro, os capítulos são distribuídos de forma com a qual os primeiros aproximam-se temporalmente dos últimos. Mas, os capítulos não são blocos coesos, o capítulo 2, Primavera vai do momento em que está com Duarte no quarto à lembrança do exame que provaria sua virgindade (Fusco, 1961, p. 18-19). Entretanto, a separação que ocorre é apenas na própria diagramação do romance, entre um parágrafo ou outro. Da mesma forma, os tempos verbais mantêm-se no presente – salvo algumas exceções no pretérito imperfeito. O capítulo 2 oscila entre a narração e a memória presentificada de Primavera. A demarcação da memória vem com a seguinte oração: “por que *gritavam* tanto [...] ou *eram* seus ouvidos que ampliavam simples resmungos” (Fusco, 1961, p. 18-19, grifo nosso). Pode parecer apenas um traço do estilo do autor, entretanto, como destacado nas 4 afirmações de Primavera, os tempos verbais do romance apontam para a temporalidade dos fatos narrados, elegendo, assim, os significados a serem atribuídos às contendas da narrativa.

Após a presentificação do trauma passado, porque a ordem de Duarte para que Primavera tirasse a calça suscitou essa lembrança do trauma, o narrador coloca a perspectiva de Duarte em linha, porém, por um curto momento: “Falando para si (olhos fechados, pensando em voz alta), a desconhecida tinha estremecimentos de possessa” (Fusco, 1961, p. 19). A oração subsequente volta a ser despersonalizada, tratando Primavera pelo nome: “Mas nem a história nem as contrações de Primavera impressionavam a Duarte” (Fusco, 1961, p. 19). O hábito de

ver o todo por partes consiste justamente nisso, algo individualizado da personagem, ou seja, uma memória, um trauma e/ou uma lembrança pouco dizem à outra personagem. É, portanto, no romance, dramas individualizados que, coletivamente, tropeçam-se uns nos outros, sem, no entanto, importar verdadeiramente a outrem. E, realmente, a Duarte, naquele sofrimento descrito de Primavera, importa somente o ato que ela está fazendo de “farejar debaixo dos braços. Como se a morrinha das axilas a atraísse e preocupasse mais do que tudo” (Fusco, 1961, p. 20).

O capítulo três descreverá um pouco da infância de Primavera, especificamente nos momentos em que viveu com o delegado e a sua esposa –Alzira. O capítulo descreve esse momento, mas em terceira pessoa, concedendo à Primavera o discurso somente na página 24. Separa-se o seguinte fragmento:

Fora do internado, moça feita, podendo conversar livremente com Jandorno, Mainenti, Bembém, Ernesta e outras “pessoas informadas”, concluiu que não se enganara.

– [ao interlocutor desconhecido] Meu pai tinha ciúme de nós. Minha mãe não tinha ciúme dele. Mas de mim, de repente, ela teve asco: nem mais nem menos. Nojo silencioso, no olhar, faz ideia? Nunca entendi porquê... mas desconfio que eu a atrapalhei em alguma coisa. Ou atrapalhava. Ou comecei a atrapalhar: nunca entendi bem. (Fusco, 1961, p. 24)

Primavera aponta para algo comum no romance, ou seja, as possibilidades que obsidiam os fenômenos. 1- “atrapalhei”, ação no pretérito perfeito, concluída dando a credibilidade à ocorrência do fato. 2- “atrapalhava”, ação no pretérito imperfeito, não determinada que possui frequência no passado, isto é, um caso frequente que a presença de Primavera mediava/impedia. 3- “comecei a atrapalhar”, nesse caso temos a presença de dois verbos, o primeiro no passado perfeito do indicativo, podendo apontar para algo que ela realmente começou à época. O segundo verbo está no infinitivo, que funciona como locução verbal ao primeiro verbo, dando a ideia de um ato que estava sendo germinado à época. Primavera atrapalhara involuntariamente o[s] caso[s] de Alzira, sendo, por isso, mandada ao orfanato. Sabendo que as orações criam “o objeto como ‘existente’, projeta-o como ‘independente’” (Rosenfeld, 1976, p. 27), várias orações com vários tempos verbais distintos, dão crédito a todas na mesma medida.

Essas possibilidades narrativas/discursivas decorrem por todo o romance. Daí advém toda a argumentação deste capítulo crítico. A forma e o conteúdo estão sendo postos em cheque pelo romance, o que compromete a leitura. Ademais, o romance demonstra muito da consciência criativa de Rosário Fusco. O escritor mineiro deixa claro, em seu tratado estético, a impossibilidade de uma pretensa liberdade na própria atividade criativa. E, seguindo os argumentos de Moisés (1982; 1998), argui-se que *Dia do júzo* representa muito do ideário de

realidade fragmentada, exposto por Rosário Fusco em a *Introdução da experiência estética*. Portanto, o “tom” ensaístico do romance, parte justamente da “atitude” ensaística do escritor, cuja preocupação era justamente as mediações que permeiam a produção literária, e, por conseguinte, a realidade.

## 5. A DIVINA LEI

Não penseis que vim destruir a lei ou os profetas; não vim destruir, mas cumprir. Porque em verdade vos digo que, até que o céu e a terra passem, de modo nenhum passará da lei um só i ou um só til, até que tudo seja cumprido. (Mateus 5:17-18)<sup>19</sup>

Eminente é o papel da justiça, ou da tentativa da justiça na diegese do romance *Dia do juízo*. Tal questão está inserida em um questionamento filosófico mais amplo. Ao longo da narrativa é perceptível um incessante apelo e clamor por justiça, entretanto, esta última se apresenta de maneira invariável como uma impossibilidade, não há justiça em *Dia do Juízo* (1961). Se o clamor pela Diké<sup>20</sup> era recorrente na tragédia grega, no contexto cristão, depara-se com um clamor oposto, referente ao dia do juízo bíblico, uma justiça que reinaria apenas sobre os homens e não sobre Deus(es). Esta forma de justiça, portanto, no âmbito cristão, busca deliberadamente infligir justiça e sofrimento alhures. Sob tal prisma, Nietzsche (2017) identifica o cristianismo como uma “uma metafísica do carrasco” (Nietzsche, 2017, p. 38), considerando que a religião busca estabelecer uma tirânica ordem moral no mundo.

Neste capítulo, pretende-se discutir como a impossibilidade da justiça reflete na impossibilidade da verdade, ambas permeadas por um contexto moralizador, racional e cristão. No âmago desta análise, emergem pensadores proeminentes, como Friedrich Nietzsche e Jean-Pierre Vernant. Todavia, é notável o papel ativo desempenhado pela literatura na abordagem desses temas, quer de forma consciente ou inconsciente. Destacam-se alguns autores que serão

<sup>19</sup> Optou-se por referenciar a bíblia à maneira tradicional, para contextualizar o leitor acerca de qual livro bíblico se trata as passagens citadas, bem como, para localizar, dentro da narrativa bíblica, os versículos escolhidos. A edição escolhida da bíblia foi a traduzida por João Ferreira de Almeida – consta nas referências bibliográficas.

<sup>20</sup> Quanto ao vocábulo, preferiu-se acentuá-lo no decorrer do texto, mantendo assim a forma conhecida nos manuais introdutórios de direito, nesse caso em específico o *Introdução ao estudo do direito* de Tércio Sampaio Ferraz Junior. Ressalta-se que este vocábulo poderá aparecer nas citações em minúsculo e sem acento, ou mesmo em maiúsculo com acento, isso advém da preferência dos tradutores ou mesmo dos escritores. Quando o vocábulo aparecer em minúsculo entenda-se como o conceito de justiça, em maiúsculo tratar-se-á da divindade grega Diké.

explorados nesta seção da análise, como Ésquilo – elogiado enfaticamente por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* – no contexto grego; enquanto no contexto cristão, Kafka se destaca com *O Processo*. Ademais, ressalta-se, também, *O mercador de Veneza* de Shakespeare, uma obra que discute a justiça e as leis numa atmosfera moral. Primeiramente, deve-se proceder com uma conceituação da justiça.

### 5.1. A palavra

A palavra justiça guarda sua etimologia na palavra latina *Iustitia* (subs.) que tem por significado “Justiça, equidade, conformidade com o direito [...] Daí: 2) sentimento de equidade, espírito de justiça, bondade, benignidade” (Faria, 1967, p. 538). Derivada de *Iustus* (adj.) = Justo, que por sua vez deriva de *Ius* (subs.) já ligado à justiça como direito: “títulos que estabelecem o direito, justiça, direito [...] direito escrito, leis” (Faria, 1967, p. 538). Estreitamente próxima do que hoje se entende por direito, isto é, o equilíbrio harmônico e equitativo da sociedade, no entanto, estabelecido e ordenado.

### 5.2. Justiça, um horizonte

No mundo grego, quando se faz menção à Diké – a divindade grega da Justiça – observa-se em sua representação os símbolos do equilíbrio e da força, exemplificados pela espada e pela balança. Além disso, conforme argumentado por Vernant (1998), a Diké exerce soberania nos dois domínios, tanto dos homens quanto dos Deuses. Portanto, quando Prometeu apela à Justiça, ou antecipa uma justiça futura contra o domínio de Zeus, como é comum na obra de Ésquilo, o personagem trágico, ele inclui também os Deuses nos domínios da Diké, sendo estes suscetíveis ao império da Justiça. Segue-se abaixo o excerto em que Vernant (1998) aborda esses aspectos da Diké e da transformação dessas concepções na redação das leis nas primeiras cidades gregas:

Compreende-se assim o alcance de uma reivindicação que surge desde o nascimento da cidade: a redação das leis. Ao escrevê-las, não se faz mais que assegurar-lhes permanência e fixidez. Subtraem-se à autoridade privada dos *basileis*, cuja função era “dizer” o direito; tornam-se bem comum, regra geral, suscetível de ser aplicada a todos da mesma maneira. No mundo de Hesíodo, anterior ao regime da Cidade, a *dike* atuava ainda em dois planos, como dividida entre o céu e a terra: para o pequeno cultivador beócio, a *dike* é, neste mundo, uma decisão de fato dependente da arbitrariedade dos reis “comedores de presentes”; no céu, é uma divindade soberana, mas longínqua e inacessível. Ao contrário, pela publicidade que lhe confere a escrita, a *dike*, sem deixar de aparecer como um valor ideal, vai poder encarnar-se num plano propriamente humano, realizar-se na lei, regra comum a todos mas superior a todos, norma racional, sujeita à discussão e modificável por decreto, mas nem por isso deixa de exprimir uma ordem concebida como sagrada. (Vernant, 1998, p. 44, grifo do autor).

Ressalta-se que a transição do pré-jurídico para o jurídico, conforme descrito anteriormente, não alterou a natureza do anseio por justiça no mundo grego; apenas o democratizou e institucionalizou através das leis. As leis, neste prisma, emergem num contexto de apelo à Diké, e oposição ao ímpeto tirânico. Ainda assim, nada impede o estabelecimento de leis tirânicas, como pode ser lido em *Prometeu acorrentado*. Com a ascensão de Zeus como monarca do Olimpo, após a derrota dos titãs, novas leis são estabelecidas, sendo necessário que essas sejam garantidas pelo Poder (Crátos)<sup>21</sup>, conforme descrito na tragédia escrita por Ésquilo, onde Crátos deve assegurar o cumprimento da sentença de Prometeu. Conclui-se que Lei e justiça não são sinônimos, ambas dependem do poder para serem exercidas, embora a legislação muitas vezes seja promulgada com base no desejo de justiça, ela permanece no estágio do desejo. Essa interseção entre o religioso, o jurídico, o econômico e o político configura uma forma de estabelecimento da ordem, ou uma tentativa disso. Vernant (1998) argumenta precisamente nesse sentido:

O esforço de renovação atua em muitos planos: é ao mesmo tempo religioso, jurídico, político, econômico; sempre visa a restringir a *dynamis* dos gene, quer fixar um limite à sua ambição, à sua iniciativa, ao seu desejo de poder, submetendo-os a uma regra geral cuja coação se aplique igualmente a todos. Essa norma superior é a *Diké* que o Mago invoca como um poder divino, que o nomóteta promulga em suas leis, e de que pode às vezes inspirar o tirano, mesmo se a deturpa, impondo-a pela violência; é ela que deve estabelecer entre os cidadãos um justo equilíbrio a garantir a *eunomia*: a divisão equitativa dos cargos, das honras, do poder entre os indivíduos e as facções que compõem o corpo social. A *Dike* assim concilia, harmoniza esses elementos para deles fazer uma só e mesma comunidade, uma cidade unida. (VERNANT, 1998, p. 59, grifo do autor)

Destarte, a Diké desempenha o papel de promover a coesão nas cidades gregas. Ainda assim, é por meio das leis que essa coesão se realiza de maneira abrangente, embora as leis possam ser subvertidas por um tirano. Nesse contexto, a transição do pré-jurídico para o jurídico traz consigo uma reconciliação social e uma proposta de ordem para manter a coesão nas cidades gregas, evitando-se assim a *dynamis* dos gene, a vingança e especialmente a injustiça. Vernant (1998), de forma assertiva, destaca que essas leis gregas tinham uma intenção purificadora de restauração da ordem. É natural, portanto, que o historiador conclua: “Não se poderia, pois, conceber o começo do direito fora de um certo clima religioso” (Vernant, 1998, p. 63). Apesar de Vernant (1998) demonstrar a subsequente secularização desse fenômeno, é evidente que, no mundo grego, a percepção da justiça estava intrinsecamente ligada à religião.

---

<sup>21</sup> Vernant (1998) destaca que Crátos e Bia estão sempre ao lado de Zeus, atuando como garantidores do seu poder e de suas leis. Portanto, para o estabelecimento e a manutenção das leis, seria necessário o exercício do poder, da violência e da força, como pode ser observado na tragédia *Prometeu acorrentado* de Ésquilo. Cf. Vernant, 1998, p. 68; Vernant, 1998, p. 87.

Em nome da Diké, uma invocação da Diké através dos rituais, derivava de uma ânsia de igualdade, manifestando uma dualidade intrínseca. Por um lado, funcionava como apelo pela igualdade entre os indivíduos; por outro lado, quando mal-empregada, corroborava a consolidação e sacralização de decisões despóticas.

Vernant (1998) destaca, ao longo de sua pesquisa sobre a origem do pensamento grego, a historicidade e a evolução dos conceitos supramencionados. Nessa análise histórica, convergem duas vertentes que surgem da expansão religiosa grega: o direito e a moral. É observável que ambas têm sua genealogia traçada em paralelo, e essa “efervescência religiosa” (Vernant, 1998, p. 65) contribuiu para constituição daquilo que viria a ser considerado legal, em termos jurídicos, e moral, em termos religiosos. Essa nova moralidade, assim como as leis, busca igualar os homens. Essa convergência entre o direito, moral e religião levou certos grupos religiosos na Grécia antiga a perseguirem o ideal de pureza, evitando qualquer associação com crimes, como assassinados, e a almejamem a virtude da austeridade em contraposição à opulência e ao luxo dos ricos (Vernant, 1998, p. 65). Neste contexto histórico, emerge a concepção de uma “lei superior às partes, uma *dike* que deve ser para todos igual e a mesma” (Vernant, 1998, p. 67, grifo do autor). Elenca-se abaixo uma citação que representa bem essa correlação entre direito, moral e religião:

Antes eram o “orgulho”, a “violência”, a “violência de ânimo” dos ricos que regulavam as relações sociais [...] Agora é a *dike* que fixa a ordem de divisão das *timai*, são leis escritas que substituem a prova de força em que sempre os fortes triunfavam, e que impõem sua norma de equidade, sua exigência de equilíbrio. A *homónoia*, a concórdia, é uma “harmonia” obtida por proporções tão exatas que Sólon lhes dá uma forma quase numérica [...]

O desenvolvimento do pensamento moral e da reflexão política prosseguirá nessa linha: às relações de força tentar-se-á substituir relações de tipo “racional”, estabelecendo em todos os domínios uma regulamentação baseada na medida e visando a proporcionar, a “igualar” os diversos tipos de intercâmbio que formam o tecido da vida social. (Vernant, 1998, p. 73, grifo do autor).

À vista disso, evidencia-se a correlação, ainda que inicial e pré-jurídica, entre direito, moral e religião. Fica clara a busca pela harmonia social por meio dessas instituições. A pesquisa histórica conduzida por Vernant (1998) tem o propósito de delinear a evolução do pensamento grego, das instituições gregas e sua origem. No entanto, nota-se que na justiça e nas instituições legais persistem certos aspectos ritualísticos que as conferem uma verdade mística. O romance *Dia do juízo* de Rosário Fusco ilustra esse obscurecimento das instituições judiciárias e sua subsequente sacralização, levando a uma confusão entre moral, religião e direito, em uma abordagem kafkiana. Há ainda outros pontos e conceitos que merecem ser destacados para um aprofundamento dessa questão.

Essa apresentação da justiça em seu estado pré-jurídico elencada acima serve para se entender o que estaria por traz dessa demanda/injunção por justiça. Isso é refletido na tragédia de Ésquilo, *Prometeu acorrentado*, onde a demanda pela justiça aparece como clamor do personagem. Nietzsche falará em “pendor esquiliano para a *justiça*: o incomensurável sofrimento do audacioso ‘indivíduo’, por um lado, e a aflição divina, até mesmo o pressentimento de um crepúsculo dos deuses, por outro” (Nietzsche, 2020, p. 58). Nietzsche assegura que o império do destino (Moirá) recai sobre deuses e homens nas tragédias de Ésquilo, como uma “eterna justiça, sobre deuses e homens” (Nietzsche, 2020, p. 58). Destaca-se que para Nietzsche (2020), a preocupação não seria de uma justiça social para igualizar a todos; o pensamento nietzschiano é um pensamento estético (Safranski, 2001, p. 63). Portanto, não se poderia localizar a justiça na obra nietzschiana em uma base cristã ou messiânica, e seria nesse contexto que Nietzsche (2020) elogia o dualismo do pensamento grego, que convive com o mistério sem abdicar dele.

O filósofo introduz, portanto, uma comparação com o mito da queda judaico-cristã, destacando que esse mito não compartilha da virtude do mito grego, uma vez que ele contém, para o filósofo, elementos “femininos” (Nietzsche, 2020, p. 59) como “a curiosidade, o fingimento enganoso, a seduzibilidade, a luxúria, toda uma série de pendores particularmente femininos” (Nietzsche, 2020, p. 59) presentes na gênese do bem e do mal. Isso se distingue do “*pecado ativo*” (Nietzsche, 2020, p. 59, grifo do autor) cometido por Prometeu, ou seja, o ímpeto de justiça prometeica não dilui a concepção de tragédia inerente à vida. Nesse paradigma, a justiça grega se apresenta mais receptiva às contradições do todo, incluindo a dualidade entre deuses e homens. Os aspectos discutidos apontam para uma justiça que possa acomodar a individuação, nas palavras de Nietzsche (2020): “como uma mescla de diferentes mundos, por exemplo, um divino e um humano, dos quais cada um está certo como ser individual mas que, sendo um mundo ao lado de outro, tem de sofrer por sua individuação” (Nietzsche, 2020, p. 59).

Blaise Benoit (2010), comentador da obra de Nietzsche, enfatiza que a justiça em Nietzsche não pode ser concebida sem considerar a transvaloração de todos os valores<sup>22</sup>. Seria, portanto, imprescindível pensar em uma justiça para além do bem e do mal, a fim de não ignorar a natureza contraditória da *realidade*, isto é, o *dever*. Nesse sentido, a “posição de *equilíbrio* [da justiça] é uma ficção, uma vez que tudo é fluxo” (Benoit, 2010, p. 68). Dessa maneira, para Nietzsche, a justiça representa a “auto-regulação da vontade de potência. Se o equilíbrio não

---

<sup>22</sup> A explicação a respeito desse e de outros conceitos nietzschianos está inserida no capítulo teórico desta dissertação.

existe, convém, então, se orientar a um *processo de posição* e, se se quer, de ‘equilíbrio’ das forças” (Benoit, 2010, p. 70).

Em síntese, em contraposição ao direito estabelecido à época, que ainda está em vigor, com variações nacionais determinadas por costumes e/ou constituições nacionais, Nietzsche posiciona a justiça dentro do paradigma de sua filosofia de transvaloração de todos os valores. Inspirado no mundo grego e nas tragédias de Ésquilo, Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, defende que a justiça deve abarcar o múltiplo e a contradição do devir, agindo como uma espécie de justiça divina em relação à vida (Benoit, 2010, p. 59-60). Os diferentes significados de justiça na obra nietzschiana, apesar de aparentemente dispersos e antagônicos, respondem ao mesmo paradigma, visto que Nietzsche distingue os diferentes tipos de justiça e argumenta que é necessário que a justiça participe também da transvaloração de todos os valores. Destarte, a justiça no âmbito da civilização estaria, portanto, situada no lugar do impossível, pois estaria constantemente se (des)(re)construindo, imersa no movimento do eterno retorno (Benoit, 2010, p. 67-68).

Destaca-se que o procedimento estético de Nietzsche ao transvalorar a justiça, visando abarcar o todo, reexamina, tanto diretamente quanto indiretamente, a concepção de ordenamento do mundo pela razão, que ocorre através da antropomorfização dos fenômenos naturais. Para o filósofo, “o caráter geral do mundo, no entanto, é caos por toda a eternidade, não no sentido de ausência de necessidade, mas de ausência de ordem, divisão, forma, beleza, sabedoria e como quer que se chamem nossos antropomorfismos estéticos” (Nietzsche, 2012, p. 126). Essa observação demonstra o caráter unitário da filosofia nietzschiana. A percepção de Nietzsche é significativa porque aponta para as nuances complexas do conceito de justiça e sobre como ela se manifesta no âmbito jurídico e moral. Assim como a descrição da origem do pensamento grego sobre justiça feita por Vernant (1998), isso sugere que o estabelecimento da justiça pelas leis serve mais à manutenção da ordem social do que à realização da justiça propriamente dita.

Essas introduções operam como uma anáfora para a análise subsequente. Será evidente que, em grande medida, a multiplicidade assumida pela narrativa de *Dia do juízo* deriva dessas problemáticas associadas ao conceito de justiça e/ou verdade. A justiça atribuída não reflete necessariamente a justiça efetiva, pois ambas são mediadas por diferentes “verdades”. Assim, torna-se impossível que verdade e justiça se realizem plenamente ou mesmo dialoguem entre si, especialmente quando consideradas sob a ótica do discurso cristão. Esse paradigma se acirra pela oposição entre mal e bem, justo e não justo, verdadeiro e falso; todos estes conceitos refletem um dualismo excludente, que, por sua própria natureza, não permite uma visão do

dualismo inerente, como proposto por Nietzsche, tal como apresentado em *Dia do Juízo*. Especificamente, no romance de Fusco, trata-se de uma justiça que é ordenada pela palavra (Apocalipse 3:8), não no sentido estrito das leis ou do direito normativo, embora contenha elementos derivados imbricados em sua essência, mas sim no sentido da ordem divina. No entanto, essa ordem divina se mundaniza e assume uma forma humana, na medida em que todos são perdoados pelo Deus-personagem; não obstante, eles voltam a julgar uns aos outros. Um dos pontos centrais dessa diluição/transposição do julgamento divino para o humano é o fato de que, para a narrativa, a existência ou não de Deus não teria efeito algum. Não é o Deus existente, mas sim o Deus retórico que promete/conjura/demanda a justiça. Esse reposicionamento de Deus, ou mesmo essa redefinição de seu papel, demonstra, nos moldes nietzschianos, que se parte de uma necessidade pessoal, subjetiva, tirânica e ressentida para criar um Deus antropomorfizado.

### 5.3. Os dias do juízo

O dia do juízo bíblico remete àquele momento supremo da *verdade* e da *justiça*, conforme descrito em Apocalipse, onde se lê o seguinte: “abriu-se outro livro, que é o da vida; e os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras” (Apocalipse 20:12). Composto pelo apóstolo João, o Livro das Revelações perpetua a promessa aos cristãos do juízo final e supremo. Na escatologia cristã, é perceptível que a verdade será revelada ao final, por meio da exposição dos atos/obras de todas as pessoas. Essa concepção é anunciada no decorrer da narrativa bíblica, como evidenciado por Paulo em 2 Coríntios, quando afirma que “é necessário que todos nós sejamos manifestos diante do tribunal de Cristo, para que cada um receba o que fez por meio do corpo, segundo o que praticou, o bem ou o mal” (II Coríntios 5:10). Esse tribunal demonstrará a benevolência ou a ira de Deus, sem fazer distinção entre os julgados (Romanos 2:1-29). Assim sendo, a moralidade e a justiça encontram-se entrelaçadas e serão julgadas de maneira inseparável no dia do juízo bíblico.

A percepção de justiça na bíblia se manifesta de maneira diversificada. Contudo, há uma constante indicação de que o juízo supremo é inatingível na existência terrena, embora deva-se almejar a máxima precisão no julgamento. Em Levítico 19, Deus instrui a Moisés sobre as leis a serem transmitidas ao seu povo, e no versículo quinze, sentencia: “Não farás injustiça no juízo, não farás acepção da pessoa do pobre, nem honrarás o poderoso; mas com justiça julgarás o teu próximo” (Levítico 19:15). Aqui, Deus aconselha o exercício do julgamento com prudência, alertando sobre a facilidade de cometer injustiças em nome da justiça. Esse princípio é reiterado em Provérbios 17:15, onde Deus promete punir aqueles que proferirem juízos

iníquos contra seus semelhantes. A justiça é considerada uma virtude que agrada a Deus e permeia todas as Suas ações (Salmos 145:17), sendo até mesmo priorizada em relação aos rituais de sacrifício aos olhos de Deus (Provérbios 21:3). Embora exista uma distinção formal entre justiça e direito, ambos são prescritos, mediados e estabelecidos pela palavra divina, emanando de Deus, sendo assim, transgredi-los resulta em punição, uma dupla punição. Assim, as leis terrenas penalizam os transgressores conhecidos e desvelados, enquanto a justiça divina reserva o juízo final e supremo para todos, revelando os pecados ocultos e assegurando que nenhum crime permaneça impune.

*Dia do juízo*, conforme concebido por Rosário Fusco, herda os elementos religiosos, morais e judicativos da bíblia, mas, não há um momento de revelação suprema. Em vez disso, o suicídio de Primavera emerge como uma representação da esterilidade desses conceitos na realidade da narrativa. Enquanto o dia do juízo na bíblia é associado à verdade absoluta, na narrativa de Fusco, é identificado como um caos moral e/ou existencial absoluto, evidenciando a impossibilidade da verdade e da justiça. O discurso do Deus-personagem, veiculado por meio de um intermediário – já que Deus não se comunica diretamente –, ocupa 14 páginas e destaca a contradição do ideal de justiça mediante o juízo coletivo, como exemplificado abaixo:

*Ora, eis que está na cara: nenhum julgamento modifica ou transforma a essência do julgado.  
Um julgamento apenas nega, constata, justifica ou perdoa as intenções secretas dos atos públicos, avaliados, segundo o costume, em suas consequências imediatas e aparentes.* (Fusco, 1961, p. 239, grifo do autor)

A discussão presente no excerto acima direciona-se ao paradigma da natureza humana, como discussão filosófica do romance. O julgamento, nesse contexto, serve primordialmente para eximir ou mitigar a culpa. Não obstante, ele se baseia apenas no que é exposto, o que constitui um problema, pois o que é exposto é composto por versões e boatos. Jandorno, portanto, é castigado pelo que parece ser, e não pelo que realmente é, visto que sua verdadeira natureza, assim como a de Primavera, não é avaliada profundamente, mas sim superficialmente. Cabe ressaltar que, aparentemente, essa suposta natureza *verdadeira* também é inalcançável, sendo sempre uma impossibilidade mediada por outra impossibilidade. Isso resulta em injustiças cometidas em nome da justiça por parte dos outros personagens. Essa situação reflete o argumento nietzschiano de que “não existem fenômenos morais, mas uma interpretação moral dos fenômenos” (Nietzsche, 2014, p. 82). Ou seja, a razão, a moral e o julgamento surgem *a posteriori* aos eventos aos quais fazem referência.

Nisso reside a inversão promovida pelo romance do ditado popular “Deus escreve certo por linhas tortas”, resultando na seguinte sentença: “*o Senhor escreve errado com palavras*”

*justas*” (Fusco, 1961, p. 241, grifo do autor). O enredo, que seria um microcosmo criado pelo narrador, apresenta a ideia de que a concepção de Deus como forma de se fazer justiça sobre e sob a realidade não se alinha com a natureza dessa última. Em outras palavras, propõe-se a justiça por meio das *palavras* divinas, como ordenamentos e mandamentos, mas o que ocorre é uma negação da natureza e da realidade como resultado. Nesse ponto, a escrita de Deus surge como uma intervenção, um obstáculo, e não como uma solução organizadora. É uma inversão, pois o mundo não se desajusta pelo pecado ou pela injustiça, esses são inerentes à natureza humana proposta pelo romance, mas sim pelo ideal desses conceitos. A desordem, nesse prisma, é a própria condição natural, enquanto a ordem representa o desejo de organizar e conformar os fenômenos.

A ordem e a desordem, dessa forma, não se oporiam como simples dualismo, mas seriam inerentes uma à outra. O mesmo raciocínio se aplicaria a conceitos como justiça e injustiça, verdade e mentira. Assim, a conjunção “e” se aplica para igualar os conceitos, evidenciando sua gênese e sua inseparabilidade. A argumentação do problema do mal, conforme discutida por Santo Agostinho (1999), serve como exemplo para o que se deseja atribuir aqui. A percepção do filósofo e teólogo é que o mal não existiria, visto que todas as coisas são criações de Deus e, conseqüentemente, tudo o que Ele criou seria intrinsecamente bom. Por consequência, o mal estaria no distanciamento do bem, ou na negação do bem. Não obstante, a aparente simplicidade dessa percepção é falsa, pois o mal e o bem tornam-se, nesse raciocínio, questões topológicas<sup>23</sup>, implicando que não há outra *coisa* que não a *coisa mesma* – Deus seria o Ser-supremo todo bom, existindo portanto, somente uma *realidade*<sup>24</sup>. Removendo o “bem” e o Deus da concepção agostiniana, revela-se que a questão topológica dos conceitos se torna evidente, mesmo que essa não fosse a intenção do teólogo, exigindo a delimitação da historicidade e da topologia do bem e do mal (*em qual época e sob qual prisma*), da verdade e da mentira, da justiça e da injustiça. É o que Nietzsche faz, ele dá um passo além do que fora

---

<sup>23</sup> Cabe destacar, para fins de clareza teórica, que para Santo Agostinho a verdade era algo existente em-si. Constantemente o filósofo apela a Deus para que o oriente para a “Verdade”, sendo Deus toda Verdade. Cf. Agostinho, 1999, p. 259.

<sup>24</sup> Desconsidera-se, portanto, para fins discursivos, as nuances do pensamento agostiniano. Deixa-se registrado que, na percepção desta dissertação, ao esvaziar o mal de substancialidade, Santo Agostinho, percebeu que na construção da realidade há apenas uma realidade (Deus), tendo ele atribuído à natureza de Deus, fazendo com que toda oposição seja inerente ao todo e não fora dele. O homem seria então obrigado a redimir-se para sempre em busca da verdade, do bem, da piedade e da justiça divina. Veja-se o seguinte fragmento: “Vi claramente que todas as coisas que se corrompem são boas: não poderiam corromper se fossem sumamente boas, nem se poderiam corromper se não fossem boas. Com efeito, se fossem absolutamente boas, seriam incorruptíveis, e se não tivessem nenhum bem, nada haveria nelas que se corrompesse” (Agostinho, 1999, p. 187). Apesar de ser inteligente a percepção de Santo Agostinho, ela parece residir no que Nietzsche denominou como erro atávico, um erro de percepção, de visão ou de conceituação da realidade.

dado por Santo Agostinho, por razões óbvias que não precisam ser citadas. Especialmente em *Genealogia da moral*, o filósofo alemão destaca a questão da historicidade dos conceitos, demonstrando que não existe propriamente um conceito em si, mas tudo é moldado pela razão imposta sobre um devir desordenado. O que pode ser lido no fragmento abaixo:

Concluo com três interrogações, como bem se vê. “O que ocorre exatamente, você está erguendo ou demolindo um ideal”, talvez me perguntem... Mas nunca se perguntaram realmente a si mesmos quanto custou nesse mundo a construção de cada ideal? Quanta realidade teve de ser denegrida e negada, quanta mentira teve de ser santificada, quanta consciência transtornada, quanto “Deus” sacrificado? Para se erigir um santuário, *é preciso antes destruir um santuário*: esta é a lei – mostrem-me um caso em que ela não foi cumprida!... Nós, homens modernos, somos os herdeiros da vivisseção de consciência e da autoexperimentação de milênios: é o nosso mais longo exercício, talvez nossa vocação artística, sem dúvida nosso refinamento, nossa perversão do gosto. Já por tempo demais o homem considerou suas propensões naturais com “olhar ruim”, de tal modo que elas nele se irmanaram com a “má consciência”. Uma tentativa inversa é *em* si possível – mas quem é forte o bastante para isso?– ou seja, as propensões *inaturais*, todas essas aspirações ao além, ao que é contrário aos sentidos, aos instintos, à natureza, ao animal, em suma, os ideais até agora vigentes, todos ideais hostis à vida, difamadores do mundo, devem ser irmanados à má consciência. (Nietzsche, 2009, p. 77-78, grifo do autor).

O aforismo nietzschiano destaca o que foi argumentado anteriormente acerca da concepção de natureza humana em *Dia do juízo* do escritor mineiro. Nesse viés, fica claro que a inversão feita por Nietzsche é a mesma presente na narrativa, ou seja, não há atos antinaturais, apenas ideais antinaturais. No romance “verdade ou mentira” (Fusco, 1961, 231) torna-se “verdade e mentira” (Fusco, 1961, 231), demonstrando o que fora argumentado anteriormente acerca do valor da conjunção “e” para igualizar esses conceitos. Nesse contexto que o orador do discurso no qual Deus-personagem faz a intervenção, salienta que o próprio Diabo não seria culpado pela sua natureza:

*Há provas de que o demo não é tão feio nem tão mau quanto é pintado. São duas capitais, e uma conclusão, a saber:  
Lúcifer, que é aurora também, foi criado por Deus e por este investido, em razão de crânio e presença, na dignidade de príncipe dos anjos: primeira.  
Nem depois da revolta famosa, que veio a ser mixta metáfora, foi ele eliminado... do que se deduz que continua a agir por tolerância ou vênia altíssima: segunda.  
Lógica conclusão, encontro eu, que cada qual de vós acolherá do jeito que vos aprouver:  
admitir-se um deus sem peito contra o inimigo que tramou, e trama contra ele — atentai— é negar-lhe a divindade e a onipotência. (Fusco, 1961, p. 242-243, grifo do autor)*

Nota-se na passagem acima que a discussão sobre a natureza das coisas, dos seres e de Deus se torna evidente. O diabo, nesse prisma, é percebido mais como uma peça do que o como

o próprio vilão, uma vez que ele foi criado por Deus<sup>25</sup>. A referência à queda de Lúcifer, feita pelo romance, está em Isaías 14:12-15, onde há a promessa de que ele será lançado no Sheol (Isaías 14:15). Entretanto, na narrativa de *Dia do juízo*, argumenta-se que “*muitos que estão no céu deveriam ser lançados no sheol, e outros, que estão no sheol, talvez deveriam ser alçados ao céu*” (Fusco, 1961, p. 241, grifo do autor). Isso questiona a eficácia da justiça divina, que, considerada como o momento supremo de revelação e verdade, acaba errando nos vereditos, sendo assim desqualificada por essência como inexata e antinatural. O procedimento do romance parece ser uma forma de argumentar que mesmo que ocorra dia do juízo bíblico, o efeito prático sobre a natureza das pessoas seria nulo, mantendo a injustiça inerente como condição de todo convívio humano, e, aparentemente, também do convívio dos deuses. Isso se reflete na dinâmica entre o narrador e os personagens, dado a impossibilidade como regra da convivência e dos julgamentos.

A referência feita a Santo Agostinho acerca da natureza do mal ressurge como proposta argumentativa, novamente. Ao se retirar Deus dessas discussões vê-se à maneira nietzschiana que se retira um obstáculo *artificial* da *realidade* – ressalta-se que Nietzsche não busca uma *verdade* por trás das coisas. Deus e o narrador aparecem como demiurgos e organizadores artificiais de uma realidade/narrativa proposta, onde a impossibilidade é regra, sendo por natureza desordenada e caótica. É impossível, portanto, conceber a natureza das coisas, Machado (2017) aponta essa como uma das maiores evoluções que ocorreram dentro do pensamento nietzschiano, isto é, a ideia de coisa-em-si, do fenômeno, mas também do mundo aparente, são conceitos. É preciso então criar o mundo, Machado (2017) prossegue:

O mundo é caótico, desorganizado, informe e, ao mesmo tempo, informulável, totalmente heterogêneo ao conhecimento: não existe para ser conhecido e sobre ele o conhecimento não pode enunciar leis que não existem.

E isso abole qualquer ideia de falta ou de deficiência, na medida em que o objetivo do conhecimento não é possuir a verdade. O conhecimento nada tem a descobrir, ele tem é que inventar. A vontade de verdade traduz uma impotência da vontade de criar. Procura descobrir valores que tenham uma existência em si é uma atitude desesperada e decadente, é um desejo de segurança do fraco – é a manifestação dos instintos de conservação. (Machado, 2017, p. 148)

Sendo a antiga imagem de Deus descrita como a verdade e a vida (João 14:6), isso vai de encontro ao que foi mencionado anteriormente. Quando Deus é concebido como a verdade organizadora do mundo e da narrativa desse mundo, cria-se a percepção de que esse mesmo

---

<sup>25</sup> Num contexto interdisciplinar, é inevitável não referenciar a música *Judas*, composta por Raul Seixas e Paulo Coelho. Essa música se apresenta como uma forma de contra-história, defendendo a ideia de que Judas seria mais uma peça do que um ator principal, sendo ele completamente necessário para o nascimento do cristianismo como narrativa.

Deus poderia ordenar a justiça e seria Ele a fonte da verdade, enquanto a mentira seria a oposição a Deus, e, por conseguinte, à realidade, ao todo, ao bem. É natural que a narrativa de Rosário Fusco participe desse movimento de questionamento proposto pela filosofia nietzschiana. Em suma, ao reconsiderar a verdade, reconsidera-se Deus, a moral, a justiça, as narrativas etc.

No romance, conseqüentemente, todos são perdoados, pois não há culpa de fato. Há uma substancialidade mundana nas figuras divinas, porque essas foram criadas à imagem e semelhança dos seres humanos. Nessa condição, quando se questiona a vida além desta, reflete-se sobre a sua superioridade ou inferioridade, pois Deus e todo o panteão cristão estariam tão corruptos quanto ou até mais do que esse mundo e esta vida. O seguinte excerto reflete essa questão discutida:

*Imaginal, um minuto, os ressurretos, de corpo e alma aquinhoados, no compulsório convívio dos anjos natos (sendo que estes, como não ignorais, são de incorpórea matéria: fabuloso privilégio) dando em cima das filhas e dos filhos dos homens (detentoras e detentores do que São Jerônimo chamava de bens sexuais, fortuna que os filhos de Deus não possuem, e a que, por isso, famintos aspiram, como é da impulsiva natureza deles, desde imemoriais começos revelada), sem que as indefesas escolhidas, e os indefesos escolhidos, possam livrar-se dos invisíveis ataques:*

*a) que nome daremos a esse tipo de agressão angélica, contra as encarnadas prendas?*

*b) E, porventura, isso é sossego?*

*À margem, pergunta-se:*

*—os nefilins foram exemplados, quando tomaram as filhas dos homens que quiseram, para que delas nascessem demônios em potencial?*

*—foram exemplados os hóspedes de Ló, e o próprio, e as herdeiras de sua carne e casa, pelo que fizeram, não fizeram ou pretenderam fazer na longínqua, e louca, madrugada de Sodoma?*

*É o débil lero do “pagam os justos pelos pecadores”: atentai,*

*A outra vida, irmãos, poderá ser pior do que esta, se fordes, verbi gratia, condenados a suportar a imortalidade (Fusco, 1961, p. 244, grifo do autor)*

O fragmento discute se, após dia do juízo, valeria a pena viver eternamente para aqueles que permanecerem. Esse questionamento é totalmente legítimo, dadas as contradições intrínsecas à existência. Não seria diferente viver *outra vida*, pois o argumento é que *esta* ou *outra* vida não têm valor intrínseco, e se têm, por que desejar outra? As passagens bíblicas referidas são Gênesis 6:1-2, onde, de acordo com o romance, os Neflins desejam as filhas dos homens; no trecho do romance, sugere-se que eles as tomariam em uma vida futura porque também teriam desejo pela *carne*. A menção a Sodoma remete à Gênesis 19:1-10, quando os anjos visitam a casa de Ló, mas os habitantes da cidade insistem para que eles saiam para que possam conhecê-los; a sugestão na menção feita pelo romance é que nesse momento os habitantes desejavam ter relações sexuais com os anjos. Isso demonstra que os anjos desejam, mas também são desejados, os antropomorfizando, suas imagens adquirem predicativos

humanos, valorizando o humano e desvalorizando o sobrenatural –pode-se dizer, também, que isso concederia uma nova visão do sagrado.

Então, para a narrativa, para que serviria o juízo final? O romance responde peremptoriamente: “*para que todos vós sejais perdoados na vergonha*” (Fusco, 1961, p. 243, grifo do autor). O dia do juízo não condena efetivamente, mas constrange e envergonha por intermédio da culpa cristã. Aquela redenção agostiniana em que o homem estigmatizado pelo pecado, deve buscar uma existência *pura*, ou seja, sem pecados e/ou crimes. Os discursos do romance trazem essas questões de maneira eminente. Esse constrangimento gerado pela moral foi percebido por Nietzsche, especialmente em *Genealogia da moral*. Gilles Deleuze (1976) comentando esse estudo de Nietzsche aponta para as seguintes questões:

Pensem no que o cristianismo chama de “redenção”. Não se trata mais de uma liberação da dívida, e sim de um aprofundamento da dívida. Não se trata de uma dor pela qual pagamos a dívida, mas de uma dor pela qual a ela nos aguilhoamos, pela qual nos sentimos devedores para sempre. A dor não paga mais do que os juros da dívida; *a dor é interiorizada, a responsabilidade-dívida tornou-se responsabilidade-culpa*. De tal modo que será preciso que o próprio credor assuma a dívida, que tome para si o corpo da dívida. Golpe genial do cristianismo, diz Nietzsche: “O próprio Deus oferecendo-se em sacrifício para pagar as dívidas do homem, Deus pagando-se a si mesmo, Deus conseguindo sozinho liberar o homem daquilo que, para o próprio homem, tornou-se irremissível” [...]

A dívida torna-se relação de um devedor que não acabará de pagar, com um credor, que não acabará de esgotar os juros da dívida: “Dívida para com a divindade”. A dor do devedor é interiorizada, a responsabilidade da dívida torna-se um sentimento de culpa. É assim que o sacerdote consegue mudar a direção do ressentimento: nós, seres reativos, não temos que procurar culpado fora, somos todos culpados para com ele, para com a Igreja, para com Deus. 3.º Mas o sacerdote não envenena somente o rebanho, ele o organiza, o defende. Inventa meios que nos fazem suportar a dor multiplicada, interiorizada. Torna visível a culpa que injeta. Faz-nos participar de uma aparente atividade, de uma aparente justiça [...] (Deleuze, 1976, p. 117-118, grifo do autor)

Essa aparente justiça supramencionada faz-se por intermédio de rituais que corroborem sua veracidade como julgamento divino. Os rituais cristãos, em contraste com os rituais de outras religiões, ocorrem de maneira interiorizada, através da expiação dos pecados, uma vez que todos são considerados pecadores. A expiação deve ser universal, uma vez que o pecado é inerente à natureza humana após a queda de Adão. Mesmo que Deus tenha se encarnado como homem para servir de bode expiatório e tenha “pago” essa dívida consigo mesmo, segundo Nietzsche, isso não a quitou, mas a aprofundou e interiorizou, transformando-a em culpa. Essa seria a lógica do raciocínio de Paulo em Colossenses 1, onde se lê o seguinte: “[Deus] nos tirou do poder das trevas, e nos transportou para o reino do seu Filho amado; em que temos a redenção, a saber, a remissão dos pecados” (Colossenses 1:13-14). Paulo prossegue falando da transposição da dívida: “e que, havendo por ele feito a paz pelo sangue da sua cruz, por meio

dele reconciliasse consigo mesmo todas as coisas, tanto as que estão na terra como as que estão nos céus” (Colossenses 1:20). Anteriormente, a natureza humana era má e tinha essa dívida para com Deus (Colossenses 1:21), mas, “agora contudo [o sangue de Cristo] vos reconciliou no corpo da sua carne, pela morte, a fim de perante ele vos apresentar santos, sem defeitos e irrepreensíveis” (Colossenses 1:22). Notavelmente, quando Paulo escreve esses versículos, ele fala da quitação dessa dívida e da transposição da responsabilidade-dívida para a responsabilidade-culpa.

A argumentação do dia do juízo bíblico, ao avaliar a culpa, os pecados e os crimes individualmente, se alinha com essa transposição acima discutida. Evidencia-se que o perdão na vergonha, como argumentado no romance de Rosário Fusco, está correlacionado com essas dinâmicas. Ademais, a culpa, entendida como um movimento ininterrupto do cristianismo, impõe a todos uma responsabilidade ética em relação a ela, ou seja, o aprofundamento da dívida que nunca será paga e não poderá ser paga. Estar culpado é, para Nietzsche, por essência, inerente à natureza do cristão. Pode-se argumentar que esse é o mesmo raciocínio de *Dia do juízo* de Rosário Fusco, onde a figura de Primavera destaca-se pelo excessivo sentimento de culpa, sempre reafirmando que Deus a detesta (Fusco, 1961, p. 1; Fusco, 1961, p. 2; Fusco, 1961, p. 270). Os demais personagens não são tão individualizados quanto ela; eles parecem mais atuar como julgadores do que como os próprios julgados. Uma exceção seria Jandorno, entretanto, ele acaba servindo como bode expiatório para os outros personagens.

Essa não seria a mesma operação interna de *O processo* de Kafka? Em partes verifica-se o mesmo conteúdo *humano* nas obras de Kafka e Rosário Fusco. Ambos os autores exploram conteúdos humanos semelhantes. Em *Dia do juízo*, o equilíbrio entre humor, ironia e tragicidade pode ser observado. Esses elementos se entrelaçam de tal maneira que se tornam inseparáveis. Nesse contexto, o estudo realizado por Cardoso (2008) oferece uma discussão aprofundada sobre essa tragicomicidade presente na obra de Rosário Fusco.

Os exemplos supramencionados, que destacam a relação entre a filosofia nietzschiana e a literatura kafkiana, elucidam os argumentos propostos pela análise, daí advém a necessidade de destacar as similitudes e dissimilitudes. Retomando o discurso do Deus-personagem na narrativa, percebe-se que ao final do discurso há um apelo ao retorno à natureza como princípio das coisas, as quais Deus não se relacionaria ou interferiria. O deus-personagem, então, realiza a seguinte fala:

*antes de mais nada, quero censurá-los pela leviana invenção de que os fiz à minha imagem e semelhança. Se assim fosse, como eu poderia arrepender-me de os haver criado? Notem bem: mais do que mero ensaio de sovetege, o Dilúvio foi, e é, prova do meu arrependimento por tê-los criado. Com ele, entretanto, não interrompi a vida*

*no planeta, como sabem: apenas afoguei os maus elementos e deixei a barca correr. Agora, uma coisa: os senhores é que me fizeram à sua imagem e semelhança, néscios.* (Fusco, 1961, p. 247-248)

Como pode ser lido no fragmento acima, mesmo que Deus existisse, para a narrativa, ele não teria nenhuma semelhança da imagem criada e imputada a ele. Destaca-se o comentário final de que os seres humanos que fizeram Deus à sua imagem e semelhança. Esse comentário contrapõe Gênesis 1:26-27, que afirma que no início da criação Deus fez o homem a sua imagem e semelhança, e seu posterior arrependimento está descrito em Gênesis 6:6. Nesse prisma que o romance apresenta Deus como imagem e semelhança do homem, o que está em conformidade com o pensamento nietzschiano, onde se lê, em *Crepúsculo dos ídolos* o seguinte aforismo: “Como? O ser humano é apenas um equívoco de Deus? Ou Deus apenas um equívoco do ser humano?” (Nietzsche, 2017, p. 9). E o Deus-personagem prossegue: “*Nunca atendi ninguém, não me acordaram as suas súplicas, deixei que o natural rolasse*” (Fusco, 1961, p. 248, grifo do autor). Os argumentos recorrentes nesta seção se apresentam de maneira profícua nesse discurso analisado, entretanto, na narrativa há diversos outros discursos importantes iguais a esse. Observa-se o excerto destacado abaixo:

*Da espécie a que os senhores pertencem, fi-los, taco a taco, em apetites e instintos, com todos os subalternos sobre os quais reinaram, bem ou mal, ou bem e mal. Negando aos outros o que não lhe regateei, sponte mea, concedi-lhes o dom do autojulgamento, que só aqui, e agora, afinal demonstram, calando-se à revelação dos segredos comuns. Para encurtar conversa: quem perdoa a si perdoa e perdoado fica: estão todos perdoados desta vez. Acreditem que mesmo os oxiúros, da raça dos vermes, também queridas criaturas, aspiram ao reino dos céus: e nele entrarão, prometo, quando se tornarem borboletas. O repouso que procuram, ó insensatos, mora no seu próprio peito...* (Fusco, 1961, p. 249, grifo do autor)

Salienta-se nesse excerto o valor da conjunção “e” mais uma vez, ao equiparar “bem e mal”. O dom do autojulgamento, refletido no silêncio, demonstra o fato de que todos estão culpados, e nenhum julgamento, portanto, pode ser considerado justo. O conselho para não julgar provavelmente faz referência a Mateus 7:1-2 e Romanos 2:1, onde é aconselhado aos cristãos que não julguem, uma vez que o julgamento se reverte ao julgador na mesma medida. O ato de perdoar a todos, com ênfase na afirmativa “desta vez”, pode sugerir a possibilidade de perdão em outras ocasiões, demonstrando que o dia do juízo não encerraria o movimento natural da vida. O excerto termina com a indicação de que o homem deve retornar à “humanidade”, não buscando uma exteriorização de sua vida, seus desejos etc. Por isso, surge o seguinte *novo mandamento*: “*Aliás, e a propósito, daqui por diante, regra nova: à carne o que é da carne, e ao espírito o que é do espírito*” (Fusco, 1961, p. 249, grifo do autor). O discurso se encerra da seguinte maneira:

*Após o brando sermão, não tereis pejo de encarar a Santa Face, que substituirá, no firmamento, em tranquila e apavorante grandeza, todo o azul que abarcais com os olhos da carne e os olhos da mente, de norte a sul de leste a oeste.*

Os homini sublime dedit.

*Tende fé e esperança, portanto, que a caridade existe em Deus, que no perdão existe: e Deus existirá no dia do juízo, como ao Padre disse Pedro e eu vos confirmo, de magna ordem.*

*Antes, porém, da despedida e ponto, quero-vos cochichar algo por último, a saber, mote e aviso afinal.*

*Mote: se às moradas do Pai o Filho se refere, e por moradas entendeis plurais moradas, quantos céus, nas alturas, haverá?*

*Vede em Lucas o que disse o Mestre, e ruminai o metassunto: pra valer.*

*Aviso: a não ser que preferais o inferno ao céu (pois há gosto para tudo, e o inferno de muitos —ó preciosa liberdade de escolher— é o céu de inumeráveis), de nenhum modo, e nem por isso, deveis descuidar-vos em vida, tendo presente que o vosso reino, este, aquele ou aqueloutro, começa no lugar em que tiverdes apoiado os pés.*

*Que, até lá, a existência vos pese menos do que uma pá de cal.*

*Saudações e paz.* (Fusco, 1961, p. 250, grifo do autor)

O “brando sermão” é resultado de uma abordagem menos julgadora e menos condenatória em relação às opiniões e ações dos outros personagens. Há uma referência ao poeta latino Ovídio, especificamente a *Metamorfoses*, onde o trecho completo seria: *os homini sublime dedit caelumque videre inussit et erectos ad sidera tolere vultus*. Na tradução de Carvalho (2010): “ao homem, dando olhar sublime, o céu mirar mandou e dirigi-lo, o porte ereto, aos astros” (Carvalho, 2010, p. 41). Esse trecho alude ao verso 75, que retrata o homem como “um animal mais nobre e mais inteligente” (Carvalho, 2010, p. 40). Além disso, há um metadiscorso presente, referenciando o Livro de Lucas, assim como o discurso de Pedro ao padre Faria. Essas discussões conferem ao romance características de um ensaio, como defendido por Moisés (1962) ao escrever acerca de *Dia do juízo*.

#### 5.4. *A Deo rex a rege lex*

É crucial ressaltar o discurso do padre Faria que estabelece a fórmula: Crime = Pecado. Já foi argumentado em momentos anteriores dessa seção que essa conclusão é mais antiga do que aparenta ser, não se limitando apenas a uma noção inerente ao cristianismo, mas sim como uma fórmula recorrente, também, no mundo grego, do qual o cristianismo e o mundo ocidental como um *todo* herdaram esses conceitos. O brocardo que encabeça esse tópico, “a Deo rex a rege lex” (De Deus o rei, do rei as leis), faz menção a uma correlação entre a instituição e o estabelecimento do poder pelas leis, sustentadas, como já discutido, no mito para compor sua legitimidade. As leis não têm apenas a função de punir, mas também de purificar o punido pela imposição de penas por crimes e/ou pecados. Seja qual for a natureza, legislativa ou metafísica, as leis mantêm essa relação espectral com os indivíduos.

Ademais, as leis podem ser subvertidas caso sejam consideradas injustas, incoerentes ou não sirvam aos interesses de quem deseja aplicá-las. A hermenêutica nesses eventos não pode ser excessivamente desmedida; no entanto, mesmo que se pudesse julgar com o auxílio da *Sophrosyne*, a lei, em *Dia do juízo*, sempre oscilaria entre a justiça e a injustiça. Um exemplo marcante é o caso de Shylock em *O mercador de Veneza*, peça de Shakespeare reconhecida no mundo jurídico pelo contrato injusto ao qual Bassânio foi submetido pelo judeu Shylock. Ao analisar essa peça, destaca-se que Shylock foi vitimado por um conluio nos bastidores da lei. Pórcia, noiva de Bassânio, aparece vestida como homem, utilizando-se da astúcia – característica atribuída às mulheres no contexto cristão e shakespeariano – para interpretar e reverter o julgamento contra o judeu. Sua credibilidade só é reconhecida porque sua imagem é masculina.

A imagem de Pórcia vestida de homem serve como base para compreender a natureza da lei em um contexto cristão. Dadas as diferenças argumentadas anteriormente, inclusive por Nietzsche ao tratar da oposição entre o mito da queda cristão e o prometeico, percebe-se que a lei em um contexto cristão deve ter uma figura que oscila entre os dois mundos (masculino e feminino). Ao contrário da deusa Diké, a figura de Pórcia não se utiliza do equilíbrio e da justeza, mas sim da astúcia, da sedução e do fingimento – Nietzsche (2012) atribuiu essas características ao mito de queda cristão; observa-se, recorrentemente, em Shakespeare que as mulheres são retratadas como seres astutos. Ela também recorre à força ao vestir-se de homem, essa seria a virilidade que a figura masculina lhe daria para imputar a lei.

A *justiça* retratada na peça de Shakespeare desenvolve a ideia de que ao buscar justiça, Shylock receberia uma justiça maior do que aquela solicitada (Shakespeare, 2018, p. 102). Isso ecoa os versículos bíblicos já mencionados (Mateus 7:1-2; Romanos 2:1), mas não condiz com o julgamento efetuado, ou se condiz é utilizado apenas de maneira retórica por Pórcia para validar seu lado. Percebe-se que as nuances do contrato, que de fato era excessivamente draconiano, revertem-se contra o judeu que insistia em ter uma libra de carne de Bassânio. A ideia de justa medida expressa na peça, onde bastaria que o judeu aceitasse o dinheiro para que o caso se encerrasse antes do confisco de seus bens, na verdade revela um conluio tácito entre as partes interessadas na derrota do judeu – todos exceto ele mesmo. É compreensível que se receba com alegria a salvação de Bassânio e a condenação do judeu, falando-se em termos cristãos, uma vez que, na peça, o que ocorre é o julgamento da figura do judeu e não de seus atos. A vitória do ressentido não se efetiva pela força, para isso esse se apoiaria na moral e no direito para vencer. A lei, na peça, não seria translúcida e desinteressada como aparenta ser; em seu interesse, pode cometer injustiças ou servir antes como uma maneira legal para segregar ou

institucionalizar uma injustiça, mesmo que isso ocorra de maneira tácita. Quando se argumenta que determinado sistema de leis é incoerente, o argumento deveria ser o oposto, o sistema de leis, invariavelmente, cria incoerências inatas que não podem ser resolvidas, visto que fazem parte de sua natureza elementar. Esses argumentos não são para salvar a figura de Shylock, mas sim para argumentação que se pretende a seguir.

O aforismo em latim presente no romance, “*omnis definitio periculosa est* [toda definição é perigosa]” (Fusco, 1961, p. 222, grifo do autor), apresenta essa incoerência entre julgamento, justiça e natureza. A conclusão do aforismo, *parum est enim, ut non subverti possit* [raro é, na verdade, aquela que não pode ser subvertida], não está no romance, mas fica subentendida. Essa reversibilidade demonstra o que foi argumentado anteriormente com o auxílio da peça shakespeariana, todo julgamento pode ser subvertido no romance. Esse fragmento está inserido em um longo discurso proferido pelo padre Faria ao juiz – as duas instâncias de poder que se argumentou no decorrer dessa análise. Abaixo destacou-se uma passagem que discute isso:

De roldão com as inumeráveis coisas que os homens fazem, bem ou mal, também fazem o que se convencionou chamar de justiça (uma relação), especialidade do eminente amigo. O que é justiça? Valor. O que é valor? Coisa que vale, dizem. Mas se a justiça é factível, isto é, troço que se fabrica, ela pode ser bem-feita ou mal-feita, é ou não é? Imagina a terra desabitada, sem um único estabelecedor de relações para o infinito número de trens que a atravancam: qual deles valeria mais, menos, ou simplesmente valeria? Aí começa o busfílis. A todo o humano — gesto, palavra, sentimento — vossa excelência pode, por conta própria, grudar um rótulo valorativo: bom ou mau, belo ou feio, justo ou injusto. Só não poderá impô-lo aos demais, ou fazer restrições ao que encontrou naturalmente feito, na sua tranquila permanência. A não ser, *data vênia*, que o meritíssimo seja uma besta completa... e eu não chego a tanto. Digamos que o sapo seja “feio”: mal-feito não será nunca. Fabricado, artificial, pode, também, ser “belo”: é ou não é? porque muita coisa (no mundo emocional, primeiro) que o meritíssimo pensa ter encontrado feita, vossa excelência é quem fabrica: como a religião, a arte e a moral, por exemplo. Ao meu eminente julgador, talvez repugne o que Jandorno fez à menina Primavera, e o que Pereirão fez a Jandorno, em represália: a mim, não. O homem mata a franga e o galo não mata o homem. Nem o denuncia ao delegado. A cobra mata o carneiro e não vai presa. Irá para o inferno? Aos olhos de Deus, como tudo isso parecerá? Uma pândega? Não sei. Não sabemos. Crime e pecado não serão produtos nossos? Faça a distinção entre crime e pecado, vício e virtude... sempre fiz, mais por dever sacerdotal, acredite. Cá comigo, tenho as minhas dúvidas, que só poderei solver — ai de mim — no dia do juízo. (Fusco, 1961, p. 224-225, grifo do autor)

Como pode ser destacado no fragmento supramencionado, as relações entre os crimes perpetrados pelos personagens seriam, na perspectiva do padre Faria, atos naturais impossíveis de serem julgados. Essa é a visão geral sobre como o romance conceberia a ideia de justiça; há uma nítida proposta para discussão de ideais que, recorrentemente, são reexaminados através do conteúdo e da forma da obra – discursos, organização dos capítulos, propostas estéticas etc. No discurso do padre, fica evidente a intenção de equiparar crime e pecado, os quais ele apenas

diferencia devido à sua obrigação clerical. Conceitualmente, para o romance, o crime e o pecado se oporiam ao natural; o fragmento em destaque trata de conceitos e não de *coisas em si*. Não haveria uma verdade absoluta, e se existisse, somente poderia ser revelada no dia do juízo. O final do discurso remete a essas questões:

O antinatural não será, na opinião do Artista, apenas o reverso do natural, ou o seu outro lado, e não o contra? Teria sido o homem o inventor do sexo, e do que convenciamos chamar de suas anomalias? Tais desvios não serão inerentes à carne, quer dizer, ao natural, fundamento deles? E se fossemos só espírito? Não há também taras da alma? Neste caso, onde o repugnante, onde o poluído? Onde o anormal? Mistério: não sei de nada. Julgo com meus elementos, quer dizer, com meus valores, isto é, com o que vale para mim, isto é, fundo justiça, dando a cada qual o que, a meu ver, lhe é devido, de acordo com o brocardo: *justitia suum cuique distribuit*. Haverá quem faça melhor? Não sendo o melhor de vossa excelência igual, inferior ou melhor do que o meu... é o diabo a certeza do juízo, a infalibilidade da justiça: julgamento aplicado. Como pular o aceiro? Me diga, doutor, ministro da lei dos homens, criada pelos homens para poderem suportar a vida em comum, sufocando o instinto do ódio fundamental, que, apressados levianos, tachamos de amor. Quem ama ou se ama, essencial e completamente? Todos ferem a todos, ou se castigam de algum modo: todos somos masoquistas e maus, de nascença. Como, então, amar os outros? Me responda. Primeiro, amando a mim próprio, não é? A ordem de amar – *ama o próximo como a ti mesmo* – só vale como reconhecimento do ódio básico a que aludi. Pois se terei de amar-me para amar, e não me amo, me detesto, como poderei amar? Me explique, excelência. (Fusco, 1961, 225-226, grifo do autor)

Esse fragmento discute diretamente a oposição feita pela bíblia entre carne e espírito (Gálatas 5:17), daí a referência à opinião do *Artista* (Deus)<sup>26</sup>. O texto busca demonstrar que cada julgamento parte de um elemento particular e singular, mas é suposto como imperativo universal. Dessa forma, o *Diabo* seria a certeza na veracidade da justiça, que se dá no julgamento aplicado, seja ele moral ou judiciário – no romance, ambos são tratados como equivalentes. O imperativo bíblico para amar o próximo (Gálatas 5:14) surge como *lei máxima* na bíblia, mas no discurso do padre, aparece como impossibilidade prática. Nesse contexto, no livro bíblico de Gálatas, são destacadas as obras da carne e as obras do espírito, as quais também foram discutidas no discurso do padre, sendo essas as seguintes:

Digo, porém: Andai pelo Espírito, e não haveis de cumprir a cobiça da carne. Porque a carne luta contra o Espírito, e o espírito contra a carne; e estes se opõem um ao outro, para que não façais o que quereis. Mas, se sois guiados pelo Espírito, não estais debaixo da lei. Ora, as obras da carne são manifestas, as quais são: a prostituição, a impureza, a lascívia, a idolatria, a feitiçaria, as inimizades, as contendas, os ciúmes, as iras, as facções, as dissensões, os partidos, as invejas, as bebedices, as orgias, e coisas semelhantes a estas, contra as quais vos previno, como já antes preveni, que os que tais coisas praticam não herdarão o reino de Deus. Mas o fruto do Espírito é: o amor, o gozo, a paz, a longanimidade, a benignidade, a bondade, a fidelidade, a mansidão, o domínio próprio; contra estas coisas não há lei. (Gálatas 5:16-21)

<sup>26</sup> Nietzsche sempre aparecerá espectralmente nessa análise; entretanto, para se evitar inúmeras digressões, evitar-se-á a excessiva citação do mesmo no decorrer das análises. O capítulo teórico desta dissertação serve de pano de fundo às discussões subsequentes.

As referidas obras da carne são as mesmas que frequentemente surgem na narrativa do romance; exceto pela bruxaria, todas as outras podem ser listadas ao longo da narrativa. Portanto, a lei é estabelecida para reprimir tais obras, as quais, segundo o romance, são consideradas *naturais*. A dicotomia entre natural e antinatural é meramente discursiva, não contrastando o espírito e a carne, mas sim o discurso cristão com a *realidade*. Isso ecoa a fala de Josef K. em *O processo* de Kafka: “Mas eu não sou culpado – disse K. – é um equívoco. Como é que um ser humano pode ser culpado? Aqui somos todos seres humanos, tanto uns como outros” (Kafka, 2019, p. 211). Esse é o argumento utilizado por K. contra-argumentando o capelão acerca de sua presumível culpa. Essa contra-argumentação é respondida veementemente da seguinte maneira pelo capelão: “É verdade – disse o sacerdote – Mas é assim que os culpados costumam falar” (Kafka, 2019, p. 211).

Dáí podem surgir duas vertentes de pensamento, ambas possíveis nos dois romances: ou todos são culpados e/ou ninguém é culpado. Destaca-se a duplicidade desse raciocínio, que equivale a afirmar que todos são e não são culpados ao mesmo tempo. O próprio conceito de culpa intrinsecamente demanda o movimento recíproco do perdão (*responsabilidade-dívida*). Novamente, observa-se que isso não pertence ao dualismo divergente, mas sim *o inerente*. *Dia do juízo* é todo constituído nessa base de dualismo intrínseco e desordenado. Aceitar o dualismo é apenas uma das formas retóricas de apontar para a multiplicidade presente no *real*.

O capítulo nono de *O processo* serve como base para a compreensão de certos temas abordados em *Dia do juízo*. Intitulado “Na catedral”, é uma das maiores incógnitas do romance de Kafka e, possivelmente, um dos trechos mais discutidos de toda a obra do autor tcheco. Assim sendo, a intenção não é resolver os problemas irresolutos e inconclusos desse momento de *O processo*. A proposta é eleger de forma seletiva quais as similaridades compartilhadas por ambas as narrativas, visando a esclarecer melhor o romance de Rosário Fusco, sem, contudo, subordinar um romance ao outro ou validar um através do outro.

O clímax de *O processo* ocorre com o assassinado de K., enquanto em *Dia do Juízo* o suicídio de Primavera, aparentemente, não é o clímax, no romance parece não haver clímax, essa foi a mesma conclusão que Moisés (1962) defendeu. A ausência de clímax torna-se patente uma vez que as coisas continuam na mesma (des)ordem anterior – inclusive as prostitutas revezam entre o velório de Primavera e o seu ofício habitual (Fusco, 1961, p. 275-276). No entanto, o julgamento que ocorre em ambas as narrativas é apresentado como uma condição da vida à qual todos estão subjugados. Isso se reflete no que foi discutido anteriormente acerca do perdão na vergonha. No romance do escritor tcheco se torna claro no capítulo nono, onde K. representaria a comunidade (Kafka, 2019, p. 208), e com a afirmação posterior do capelão de

que “a sentença não vem de uma vez, é o processo que se converte aos poucos em veredicto” (Kafka, 2019, p. 212). Os personagens em *Dia do Juízo* parecem mais humanos do que os personagens do romance de Kafka, visto que em *O processo* eles se assemelham mais a figuras oníricas<sup>27</sup>. Nos dois romances, o clero e o judiciário estão interconectados. Destaca-se a icônica parábola que o capelão descreveu a K.:

Em relação ao tribunal você se engana – disse o sacerdote. – Nos textos introdutórios à lei consta o seguinte, a respeito desse engano: Diante da lei está um porteiro. Um homem do campo dirige-se a este porteiro e pede para entrar na lei. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada. O homem do campo reflete e depois pergunta se então não pode entrar mais tarde. “É possível”, diz o porteiro, “mas agora não”. Uma vez que a porta da lei continua como sempre aberta, e o porteiro se põe de lado, o homem se inclina para olhar o interior através da porta. Quando nota isso, o porteiro ri e diz: “Se o atraí tanto, tente entrar apesar da minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. E sou apenas o último dos porteiros. De sala para sala, porém, existem porteiros cada um mais poderoso que o outro. Nem eu mesmo posso suportar a visão do terceiro”. O homem do campo não esperava tais dificuldades: a lei deve ser acessível a todos e a qualquer hora, pensa ele; agora, no entanto, ao examinar mais de perto o porteiro, com o seu casaco de pele, o grande nariz pontudo e a longa barba tártara, rala e preta, ele decide que é melhor aguardar até receber a permissão de entrada. (Kafka, 2019, p. 214)

Como destacado no fragmento acima, Kafka reflete acerca da lei (Steiner, 2018, p. 301), e da sua forma sacralizada. Steiner (2018) defende que Kafka está tratando das leis judaicas, uma vez que “a linguagem do homem no paraíso era a linguagem do amor, sua gramática desde que foi expulso de lá passou a ser a do código de leis” (Steiner, 2018, p. 302). Ou seja, o homem passou do regime *natural* ao *antinatural*, que deve ser coagido a não se manifestar – segundo o mito da queda judaico-cristão. Ademais, o capelão participa ativamente do tribunal ao qual K. está submetido (Kafka, 2019, p. 222), ele apresenta o tribunal para K. para esse possa entender a relação imposta. Em relação ao conteúdo diegético das obras de Kafka, especialmente em *O processo* Steiner (2018) defende o seguinte:

Franz Kafka vivia o pecado original. A teologia, a retórica do pecado original, sempre foi dominante na cultura ocidental, desde leituras encontradas no Pentateuco e as interpretações de Paulo e Agostinho. No auge do calvinismo e de outras épocas apocalípticas e de temor pertinente, essa condição humana do pecado original deixou comunidades inteiras aterrorizadas. Mas apenas um punhado de indivíduos carregou, em sua existência quotidiana, a convicção e as consequências pessoais desse estado de desgraça. Como Pascal e Kierkegaard (essas analogias não são por acaso), Kafka passava longos períodos – dias, talvez – profundamente convicto de que o pecado era intrínseco à sua vida pessoa e que erradicá-lo seria impossível. Estar vivo e engendrar mais vida era, para ele, pecar. Era pecar contra um pai colérico, pecar contra a santidade da criação tornada corrupta e sórdida pelo homem. Era, em alguma profundidade enigmática, pecar contra si mesmo, exatamente porque a sobrevivência implica mentiras, implica fracassos no amor, implica sofrimento e a angústia que sussurram sem piedade, soprados “pelos grandes ventos que vêm do fundo da terra”. Apenas uma mente possuída por tais aflições poderia ter escrito que as vozes cujos

<sup>27</sup> O romance *O agressor* de Rosário Fusco nesse quesito se assemelha mais ao romance de Kafka.

sons parecem angelicais vêm, na verdade, das profundezas do inferno. Somente alguém assim poderia ter dito (embora haja quem atribua a frase a outro) que “a esperança existe em grande abundância, porém nem um pouco se destina a mim”. Viver é ser condenando por estar vivo. É essa essência metafísica e particular de *O processo*. (Steiner, 2018, p. 303-304, grifo do autor)

A relação entre crime e pecado evidencia-se no excerto acima. Para Kafka o pecado original seria um primeiro crime da humanidade que a condenaria pela eternidade. Nietzsche destaca a diferença entre o mito judaico e o mito prometeico – do *primeiro crime* – seriam de uma natureza diversa. Para com o mito grego estabelece-se uma relação de *pecado ativo*, um pecado da virtude; em contrapartida, no mito de queda cristão, a transgressão se dá pela sedução. O mesmo caráter dessa sedução e astúcia pode ser lido na peça shakespeariana descrita anteriormente. Esse primeiro pecado torna-se o crime espectral que assombrará K. n’*O processo* e os personagens de *Dia do juízo*, especialmente Primavera, que sente sua linhagem corrompida. Isso pode ser lido no discurso indireto livre pré-suicídio da personagem: “*Deus sempre me detestou nasci detestada*” (Fusco, 1961, p. 270, grifo do autor).

Esse assombramento pelo dia do juízo faz com que todos os personagens se sintam condenados previamente em *Dia do juízo* de Rosário Fusco. Participam dessa condenação todas as instituições jurídico-sociais que condenam e/ou absolvem sem que fique claro a motivação para qualquer uma dessas atitudes. Esse estigma convive com o argumento proposto nessa análise, pecado e crime são equivalentes na narrativa do romance do escritor mineiro. Daí deriva o fato de o romance se assemelhar com a um ensaio estético, favorecendo por vezes o ensaio e dificultando a narrativa.

O exercício proposto por esta seção da análise foi o intento de esclarecer por intermédio da reflexão e do exercício dos conceitos a operação que ocorre no interior da narrativa de *Dia do juízo* de Rosário Fusco. Algumas conclusões podem ser retiradas das correlações destacadas no decorrer dessa seção. Não obstante, essas conclusões abrem *portas* para outras conclusões e dúvidas, à maneira da porta kafkiana, os significados do texto estarão sempre abertos esperando o leitor para aquela conclusão. Primeiramente, discutiu-se a justiça como conceito, partindo da Grécia antiga e se apoiando nos estudos de Vernant (1998). A importância disso reside para localizar o ideário de justiça e das leis num estado pré-jurídico, por consequência, destacou-se a correlação das leis, da moral e da religião em tempos pré-cristãos – mas não pré-judaicos. O exemplo de Prometeu serve para argumentar que as leis *necessitam* de uma validação metafísica e pela força/poder/violência.

Nietzsche emerge a partir desse momento para apontar as diferenças constitutivas entre os mitos grego e judaico-cristão. A percepção do filósofo da mudança entre um pecado ativo

para um pecado da seduzibilidade faz toda a diferença no entendimento dos elementos estéticos de *Dia do júzo*. No romance, o constante apelo ao obsceno, ao sexo e a recorrente fixação com o ideário da justiça suprema fazem com que a narrativa compartilhe esse contexto da seduzibilidade que o contexto cristão imprime nas relações sociais.

Uma vez que a fórmula crime = pecado é discutida no romance, destaca-se, principalmente nos discursos, uma demanda pela reinterpretação dos dualismos opostos, como bem ou mal, justo ou injusto etc. Isso se dá pela frequente equiparação desses conceitos pela conjunção “e”, demonstrando as diversas nuances que permeiam esses raciocínios morais e simplistas. À maneira nietzschiana, exercita-se os conceitos pelos discursos para demoli-los.

## 6. O OLHO CASTRADO

Disse a serpente à mulher: Certamente não morrereis. Porque Deus sabe que no dia em que comerdes desse fruto, vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal. Gênesis 3: 4-5.

Os olhos aparecem frequentemente na diegese de *Dia do júzo* (1961) de Rosário Fusco como representativos de uma sexualidade reprimida e/ou de uma realidade indiciosa. Eles se manifestam entre a repressão e o desejo, estabelecendo uma correlação com *História do olho* do escritor francês Georges Bataille. Nesse contexto é relevante destacar algumas passagens que possam contribuir para esclarecer esse elemento diegético. As semelhanças traçadas aqui são entre três romances – *História do olho* de Georges Bataille, *Dia do júzo* de Rosário Fusco e, em menor medida, *Lolita* de Vladimir Nabokov. Essas equivalências estéticas são de extrema importância para o entendimento efetivo dos elementos que compõem esse “estranho romance [*Dia do Júzo*]” (Cardoso, 2008, p. 51), guardando uma correlação micro/macro, porque, como será discutido ao longo dessa análise, o paradigma central é a repressão dos sujeitos por um desejo tirânico e/ou por uma moral cristã que se impõe pela palavra ou em nome de uma lei metafísica. Além das questões mencionadas anteriormente, o olho também serve como um indício na narrativa fusquiana, que se propõe a construir e constituir um *cosmos* próprio através de indícios, como no caso d’*O agressor*. Não obstante, salienta-se que essa aproximação não

implica, de maneira alguma, uma similaridade total entre as três narrativas, as quais preservam distintas particularidades estéticas e filosóficas.

Nota-se no romance de Rosário Fusco que a linha entre o passado e o presente se desfaz, indicando uma narrativa não linear em os capítulos alternam entre eventos recentes e outros mais longínquos. Primavera recorda-se do exame realizado para confirmar sua inviolabilidade após o alegado estupro por Jandorno, no entanto, ao longo da narrativa, torna-se evidente que ele não a violou. Este episódio, como outros boatos que se manifestam como verdade, dinamiza a trama. A memória de Primavera é retratada de forma polifônica, caracterizada por “muitas vozes” (Fusco, 1961, p. 18) que permeiam suas lembranças durante seu delírio ao confessar para Alzira, esposa do delegado, o suposto “caso” com Jandorno. Ela se sente cercada pelos gritos, ao menos é assim que recorda esse evento. Essa dualidade remete ao início de sua infância marcada pela má fama, a qual se revela injusta. O atestado médico confirma a ausência de atividade sexual, consentida ou não, proclamando “intata” (Fusco, 1961, p. 19). Essa conclusão do laudo confunde as versões apresentadas no romance, mas reflete a falta de confiabilidade do narrador e dos fatos narrados. Assim como em *O agressor* (1943), também em *Dia do juízo* (1961), o narrador não é confiável, destacando-se ainda o papel dos boatos e fofocas na trama de ambos os romances. Mamede (2008) argumenta que em *O agressor*, o narrador frequentemente toma partido de David, o protagonista. Já em *Dia do juízo*, o narrador favorece a turba, o caos e os boatos, às vezes apresentando a versão dos personagens *oprimidos*, caso existam. Cardoso (2008) também destaca a questão do narrador fusquiano:

O sarcástico narrador de *O [sic] Dia do Juízo* diverte-se ao assistir o cômico teatro das ações humanas que se contradizem continuamente em face das determinações de uma consciência dividida entre a moral pública, ascética; fundamentada a partir de valores cristalizados do cristianismo; e a prática sensual, privada; que perverte e corrompe. (Cardoso, 2008, p. 95)

Esse aspecto do estilo do narrador é crucial para compreensão da discussão empreendida neste capítulo, uma vez que, como será evidenciado adiante, as perspectivas se apresentam de maneiras diversas e conflitantes, conforme descritas pela narração. Observa-se que, conforme afirmado no fragmento supramencionado, o narrador observa e descreve, porém, ele próprio está desprovido do conhecimento absoluto da verdade, uma vez que não existe uma verdade objetiva dos fatos. O percurso traçado pelo narrador fusquiano é o de conceder voz aos boatos e às normas morais para, posteriormente, dismantelá-los, revelando um recurso estilístico recorrente nas obras do escritor mineiro. Retornando ao caso de Primavera, após o exame descrito anteriormente, ela é levada pelo delegado e sua esposa, Alzira, para residir temporariamente com eles. O início da nova vida de Primavera é sereno e promissor; ainda

assim, ela é uma personagem estigmatizada, o que a faz sentir-se deslocada, como evidenciado no excerto a seguir:

Na casa do delegado, o dia durava dias: havia tempo de sobra para tudo. Talvez por [Primavera] não conceber a menor ideia de lar, de um lar, “experiência que meu pai, o orfanato e Ernesta não me proporcionaram”, aquilo não a irritava nem a satisfazia: “ia levando”. (Fusco, 1961, p. 21)

Os “pais” temporários de Primavera passam a apreciá-la profundamente. O delegado chega até a declarar: “A patroa e eu estamos muito satisfeitos com você. Creia. Não é apenas uma boa pequena: é meiga, inteligentíssima, aplicada, trabalhadora e obediente” (Fusco, 1961, p. 22). Contudo, existe um estigma associado a ela – ou imposto sobre ela. Essa marca, que representa tanto o pecado individual quanto o desejo coletivo, é carregada pela personagem. Por essa razão, seu pai adotivo começa a nutrir desejos por ela, o que não passa despercebido por sua esposa (Fusco, 1961, p. 23-26). Por outro lado, há a sugestão de que o delegado possa ser presumivelmente homossexual; porém, a distinção entre a heterossexualidade e a homossexualidade é tênue no romance.

Primavera é uma *Lolita*. Ao sair de casa, “o povo mordia-a com olhos canibais” (Fusco, 1961, p. 22), semelhante à descrição de Lolita, que “irradiava, apesar de sua aparência muito infantil, algum encanto langoroso especial” (Nabokov, 1981, p. 217). Ambas são perseguidas por olhos “canibais”. É crucial destacar que esses olhos possuem múltiplos significados – os quais serão explorados nesse capítulo. Em *Lolita*, o narrador os descreve como “olho interior”. Esse “olho interior” desempenha o papel de reconhecer as *nymphets* – embora não seja a única função, pois ele desempenha um papel mais amplo. O narrador afirma que “é uma questão focal, de certa distância que o olho interior vibra ao transpor, bem como de um certo contraste que a mente percebe com um arquejo de perverso deleite” (Nabokov, 1981, p. 23)<sup>28</sup>. Portanto, esse “olho interior” autoproclamado serve como uma percepção da vida sexual de Humbert, o personagem principal. O desejo, imoral e proibido, é sentido e vivenciado de forma tirânica pelo personagem, que, por meio de um relato confessional na narrativa, revela seus desejos mais obscuros, indecentes e perversos. Apesar de Humbert tentar controlar pacificamente seus desejos (Nabokov, 1981, p. 32) “a realidade logo se impôs” (Nabokov, 1981, p. 34). Ao largo

---

<sup>28</sup> Isto faz alusão à própria forma como Humbert se vê: *Enchanted Hunter* (Caçador encantador). Este é também o nome do hotel em que Humbert se hospeda com Lolita. Observa-se que a palavra inglesa guarda sua etimologia no latim: *incantare* (*in* + *cantare*), que tem por significado lançar feitiço contra alguém. Neste caso a associação com Lolita e Primavera residem no encanto – residual – que ambas possuem. Entretanto, ressalva-se que, este encanto não é eminente das personagens, mas, posto sob elas pela forma com a qual elas são vistas (“olhos canibais”). Portanto, o *caçador encantado* pode também ser *um* caçador enfeitado. Denotando uma força superior de um desejo tirânico que se impõe.

dessa análise, serão exploradas as estreitas relações entre esses dois romances, especialmente no que diz respeito a temas como desejo, moralidade, perversão, relações violentas e não consensuais.

Em consonância, têm-se os elementos que compõem a diegese do romance *História do Olho*. Um aspecto notável, convergente com a proposta estética fusquiana, é a nomeação do primeiro capítulo de *História do olho* ser intitulado como “O olho do gato. A abertura do capítulo apresenta a seguinte sentença: “fui criado sozinho e, até onde me lembro, vivia angustiado pelas coisas do sexo” (Bataille, 2018, p. 9). Nessa concatenação, ressoa um aspecto essencial à estética de *Dia do Juízo*, que se revela na representação da temática sexual não mediante os atos em si, mas através dos indícios que os sugerem. Ao contrário da abordagem adotada por Bataille (2018), os principais romances de Rosário Fusco – *O agressor* e *Dia do juízo* – procuram ocultar os próprios atos, valendo-se de insinuações e rumores. O acesso direto aos eventos é sempre evitado, sendo estes perpetuamente mediados por tais recursos narrativos. Nesse sentido, em *O agressor*, os gatos assumem o papel de marcadores de uma disrupção na realidade do protagonista central, David<sup>29</sup>, e, como defendido por Mamede (2008), servem, de maneira complementar, como uma forma pela qual David enfrenta sua sexualidade reprimida<sup>30</sup>.

Destaca-se que o gato é frequentemente a um animal de hábitos noturnos, como evidenciado por numerosos exemplos tanto na literatura brasileira quanto mundial. O olho do gato, em ambos os romances, delimita um desejo noturno que abrolha de forma espontânea e dominante, como exemplificado quando os olhos que *perseguem* Primavera se equiparam aos olhos dos gatos: “o morteiro olhar (dos olhos que Primavera não repetia) brilhou como o do gato nas trevas” (Fusco, 1961, p. 29). Tal elemento diegético assume uma natureza ambígua, abarcando possíveis conceitos como culpa, desejo sexual reprimido e desestabilização da realidade dos personagens; em síntese, atua como um indicativo de algo para além do aspecto físico e material retratados nos dois romances – *História do olho* e *Dia do juízo*.

Conforme mencionado na epígrafe que encabeça este capítulo, na passagem do livro de Gênesis, a serpente promete a Eva que, ao comer do fruto proibido, ela e Adão terão seus olhos abertos e serão como Deus, conhecendo o bem e o mal. O desdobramento subsequente é

---

<sup>29</sup> Rosário Fusco em carta ao Mário de Andrade, onde ele diz que ficou extremamente surpreendido pelo conto “O gato preto” do escritor Norte Americano Edgar Alan Poe (Fusco apud Wellisch, 2013, p. 47).

<sup>30</sup> A defesa de Mamede (2008) seria que o elemento gato sempre representaria uma forma de David lidar com a sua sexualidade reprimida. Entretanto, vê-se, que no romance, os gatos, à maneira do conto de Edgar Alan Poe, anunciam uma desestabilização da realidade dos personagens, bem como uma denúncia de um desejo reprimido ou de uma culpa escondida, isto é, servem como indícios de uma realidade desestabilizada por uma força imperativa.

descrito na seguinte passagem: “Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; pelo que coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais” (Gênesis 3:7).

A nudez que previamente não causara constrangimento a ambos – Adão e Eva– (Gênesis 2:25) agora os envergonha. Esta passagem sugere de forma perspicaz que os “olhos” aos quais se faz referência são os olhos internos, aqueles que discernem o desejo, o obsceno, o perverso, o contraditório, em resumo, os olhos que discernem e percebem o *bem* e o *mal*<sup>31</sup>. Estes versículos contribuem para compreensão desses romances, e especialmente em *Dia do juízo* se faz menções constantes aos versículos bíblicos no decorrer da narrativa, destacando-se as equiparações entre os personagens bíblicos e os do romance. Nota-se inclusive a própria referência à história de Adão e Eva no romance: “Envergonhados de sua nudez, os jardineiros do Éden se cobriram de mentiras: no caso, suas folhas de parreira” (Fusco, 1961, p. 81).

Na narrativa, os olhos gradualmente se voltam para o sexo, sendo Primavera e Jandorno evidências disso. Um exemplo patente encontra-se no seguinte fragmento do romance de Fusco, onde Primavera não controla seus olhos: “O fato é que turva e poderosa força carreava-lhe os olhos para o volume do sexo dos homens, que ela comparava com o dos cães, touros e potros encontrados no caminho dos giros cotidianos que fazia, entre o jantar e o café da noite” (Fusco, 1961, p. 12). O verbo “carrear” utilizado no fragmento é empregado de maneira eficaz. O desejo não é, no romance, algo pacífico e/ou passivo. O desejo demanda, então os olhos de Primavera são carregados, pois como o verbo define, estes são levados de arrasto, demarcando uma força impositiva que demanda da personagem ações e pensamentos da natureza sexual. Ademais, o olho pode agir tanto como uma forma de ver, como, também, de ser visto – esta é a dualidade presente no romance. Aos olhos de quem e de quê? Lembra-se das figuras angelicais descritas no livro bíblico de Ezequiel, as quais possuíam vários olhos espalhados por seus corpos (Ezequiel 10). E no decorrer do texto bíblico as atitudes dos personagens são sempre observadas pelos olhos de Deus, que as julga como boas ou más aos seus olhos. Provando a natureza dualística e judicativa dos olhos e dos olhares.

Essa correlação entre o ato de ver e ser observado, em um contexto moral, emerge na trama através da intervenção direta de Deus na narrativa – ele se comunica por meio de um

---

<sup>31</sup> Assim como no capítulo teórico deste trabalho, a relação como Nietzsche torna-se evidente, não somente pela crítica à religião, mas como pela crítica à razão, que seria uma forma de enxergar o mundo, um erro atávico para parafrasear Nietzsche. Por isto, pensar *para além do bem e do mal*, é pensar para além das próprias forças que restringem o pensamento e o cerceiam. A queda de Adão e Eva pelo conhecimento do bem e do mal se fez, pois, conhecendo verdadeiramente as estruturas que compõem estes respectivos conceitos, tornar-se-iam demiurgos do próprio destino, assim como prometido pela serpente –criar o próprio destino também é criar a própria tragédia; “estou liberto e perdido” (Pessoa, 2011, p. 102). Dada as diversas ressalvas que são feitas às conclusões tiradas das passagens de Gênesis, nota-se que esta correlação é evidente, para não se dizer, óbvia.

interlocutor (Fusco, 1961, p. 236). Deus passa a ser também um personagem, que declara o perdão para todos os *atos naturais*. Esse recurso de *Deus ex machina* aproxima Deus dos outros personagens para aconselhá-los a não condenar os demais e para resolver problemas de uma trama intrincada. Nesse caso, a aparição da divindade é uma maneira de antecipar o dia do juízo bíblico (Apocalipse 20:11-15). No romance, Deus perdoa a todos e seu discurso ocupa 14 páginas. Há uma inversão na formatação do discurso, ele está todo em itálico, exceto os verbetes em latim ou elementos estrangeiros à língua portuguesa. Segue abaixo um trecho desse discurso:

*Esfregando os olhos (se ousardes ao menos este movimento), confundireis com o sonho a realidade (já que estais vivos), como sempre confundistes a realidade com o sonho, quando havíeis o mínimo de alimento, pano, cama, e, em decúbito, o suposto corpo amado para sempre, e olvidáveis o resto do universo, próximo ou remoto. Nesse momento, compreenderéis, então, a diferença entre o sexo, que o tempo limita, e o amor, que sobrevive ao climatério e aos inexecutáveis pendores (herdados das primeiras gotas de sangue e de esperma) que a idade recusa e agrava, castigos dos quais Sara e Davi foram vítimas modelares, e emblemas continuam sendo: natura non facit saltus [...] Pasmados sentireis, então, que, antes a própria consciência, cada um de vós, e todos, sois culpados de iguais crimes ocultos, o que não vos permitirá julgar os que forem sendo revelados (dos outros), para não serdes julgados pelos escondidos (vossos), para quais, naquele instante que se antevê e descreve, já não serão também (para os outros). O lido aproveitará a todos, e cada um: sábios e ignorantes, moços, velhos e crianças de colo, discretos e escandalosos, artista e artesãos, santos e pecadores, loucos e sensatos, pretos e brancos, amarelos e vermelhos, belos e feios, anônimos e notáveis, trabalhadores liberais e operários, camponeses e metropolitanos, virtuosos e mais ou menos, gente de que nunca se ouviu falar um grão, e gente de que se ouviu falar montanhas de coisas abomináveis: ao contrário, portanto, do que, com ligeiras mudanças, Primavera, Pedro e outros interessados supuseram ou supõem.* (Fusco, 1961, p. 246-247, grifo do autor)

No excerto acima mencionado, destaca-se uma discussão sobre o que poderia ser denominado como “natureza humana”<sup>32</sup>. Cardoso (2008) aponta para o fato que esse discurso é dedicado ao verme, assim como em *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Conforme defendido por Cardoso (2008), isto serviria para “demonstrar a pequenez humana, satirizando a maneira com a qual o ser humano se superestimou enquanto espécie ao longo da história da humanidade” (Cardoso, 2008, p. 47). Certamente, essa tem sido uma das grandes preocupações da literatura. Além deste aspecto descrito por Cardoso (2008), pode-se observar que o ato de esfregar os olhos para ver melhor – realidade e sonho –, à maneira surrealista, consiste numa forma de obsidiar os problemas de uma realidade que se apresenta como verdadeira e totalizante. Nesse contexto, Sara e David não teriam culpa pela natureza que lhes foi atribuída na bíblia, pois essa mesma natureza seria de ordem complexa e múltipla – assim

---

<sup>32</sup> Trata-se de uma forma de ver esta mesma natureza. A discussão aqui não é se existe ou não algo que possa ser denominado como “natureza humana”, mas sim, como o artista elabora este *conceito*.

como a de todos os seres humanos. Portanto, o ato de esfregar os olhos é também um pré-olhar, com intuito de *ver* ou *ver-se* melhor. Sendo assim, é natural que os parágrafos seguintes a este discutido acima façam alusão aos crimes ocultos, que, por serem ocultos, não são levados à expiação pública, ao contrário dos crimes revelados publicamente. Isto reflete o argumento anafórico desse capítulo em relação às funções estabelecidas aos olhos na diegese.

A multiplicidade de significados atribuídos aos olhos impede que a análise se restrinja a uma teoria totalizante e conclusa que todos os olhos, aqui, estão relacionados à sexualidade ou ao julgamento moral. Nesse sentido, a análise literária deve buscar o bom senso teórico e analítico. Ao não se fixar em uma teoria específica – seja ela filosófica, psicanalítica ou semiológica –, a análise considera todas como possíveis e seleciona aquelas mais plausíveis e razoáveis de acordo com o texto analisado e as preferências do crítico. Dentro desse contexto analítico, busca-se auxílio de outros textos literários para ampliar a interpretação desse estudo. Seguindo essa linha de análise, percebe-se ao longo da diegese que o romance analisado nessa dissertação utiliza os olhos e os olhares como elementos múltiplos que podem significar, principalmente desejos, culpa, julgamentos morais, perseguições e censuras.

Para se ilustrar essa multiplicidade de significados, observa-se no caso de Jandorno Pecci – que assume vários nomes ao longo do romance –, um personagem castrado que, supostamente, tem um olho no lugar do pênis. Uma situação peculiar se desenrola, ele paga para estar com Georgina, garota de programa e antiga companheira de Nicolau. Porém, ele apenas deseja beijá-la e tocá-la, sem consumir o ato sexual, utilizando isso como uma forma de se vingar de Nicolau e de obter informações por meio de Georgina. Ela insiste para que Jandorno –chamado de Bíblia e Matusa nessa passagem– fique nu, alegando depois que tinha insistido “de brincadeira” (Fusco, 1961, p. 137). O que se segue, aos moldes surrealistas, é uma cena intrigante:

Que, por ser treinada em perversões, não admiraria se o velho lhe dispensasse o mínimo gesto, contentando-se com beijá-la e apalpá-la. Que seu pânico não proviria dessa banalidade, mas do que presenciara, pela primeira vez, em dezenove anos de batente:

— Um aleijão.

— Aleijão?

— Uma coisa horrorosa.

Bem: no lugar do que os homens normais trazem entre as pernas, Matusa tinha um olho (“que piscava? Não reparei direito”) debruado de cílios brancos... e a destilar remela. (Fusco, 1961, p. 138)

Ter um olho no lugar do órgão sexual masculino demonstra a falta de confiabilidade dos relatos dentro da narrativa, pois essa afirmação carece de crédito. Georgina estava bêbada, e quando Jandorno retorna ao bordel e mostra às demais garotas de programa o que restou de seu

órgão: “o juízo coletivo condenava o ‘exagero’ de Georgina” (Fusco, 1961, p. 187). Assim como outras passagens do romance, essa afirmação de Georgina oscila entre o boato e o fato – boato: olho no lugar do pênis; fato: Jandorno de fato é castrado–, inclinando-se muito mais para o boato do que para o fato. Isso remete novamente ao romance de Bataille (2018), onde olhos e colhões são frequentemente equiparados. Percebe-se, assim, em a *História do olho*, um constante apelo ao obsceno<sup>33</sup>. Do capítulo “Olhos abertos da morta”, cabe destacar o seguinte excerto:

Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade. Não sentem nenhuma angústia ao ouvir o grito do galo ou ao descobrirem o céu estrelado. Em geral, apreciam os “prazeres da carne”, na condição que sejam insossos. Mas, desde então, não havia mais dúvidas: eu não gostava daquilo a que se chama “os prazeres da carne”, justamente por serem insossos. Gostava de tudo o que era tido por “sujo”. Não ficava satisfeito, muito pelo contrário, com a devassidão habitual, porque ela só contamina a devassidão e, afinal de contas, deixa intacta uma essência elevada e perfeitamente pura. A devassidão que eu conheço não suja apenas o meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que eu imagino em sua presença e, sobretudo, o universo estrelado... (Bataille, 2018, p. 46)

Nada mais esperado que o capítulo após este, no romance do escritor francês, tenha o nome que lhe fora dado, “Animais obscenos”. Destaca-se esse excerto pela forma com a qual ele se correlaciona com o contexto macro de *Dia do juízo*, e não apenas com a condição atribuída a Jandorno. Portanto, a condição de ter os olhos castrados reflete na impossibilidade ser obsceno – o ato de castrar é o ato de retirar, podar ou cortar algo, geralmente associado a castração de animais. Para além da obviedade desta constatação, o ato de castrar os olhos é, em si, uma tentativa de retornar a um estado pré-queda adâmica, como discutido anteriormente na análise dos versículos iniciais de Gênesis. Isso significa uma busca por um estado perdido, ou até então não experimentado, da condição humana. Castrar não é um ato natural, é retirar algo da própria natureza. Dessa maneira, uma sexualidade castrada<sup>34</sup>, como a de Jandorno, é uma tentativa de negar o obsceno; não obstante, o romance de Rosário Fusco busca demonstrar que o dito obsceno é, na verdade, a própria condição da “natureza humana”.

Daí advém o fato de que, para o romance, os “olhos não se podem ver, não nos podem ver, ou imperfeitamente nos veem: para nossa constante e renovada surpresa” (Fusco, 1961, p.

<sup>33</sup> É importante ressaltar que, aqui, o vocábulo obsceno é apropriado, vide sua origem. Obsceno deriva do latim *obscenus*: “1) De mau agouro, sinistro [...] Daí, na língua corrente: 2) De aspecto repelente, que se deve ocultar ou evitar, indecente [...] 3) Obsceno, impudico, desonesto [...] 4) Imundo, porco” (Faria, 1967, p. 664). Ou, ainda, decompondo a palavra latina *ob + caenum* (diante de + sujeira). Em suma, algo deve ser ocultado, velado, escondido – acaso não seria o mistério necessário para se evitar a obscenidade? Por isso, comumente, alguns atos são descritos como obscenos aos olhos.

<sup>34</sup> Este não é um trabalho que tem por objetivo uma análise psicanalítica, desta maneira, evitar-se-á, conscientemente, falar de castração aos moldes freudianos.

194). Isso denota uma incomunicabilidade inata ao próprio ato de ver e/ou ver-se, que, no entanto, deve realizar-se.

A castração de Jandorno torna-se um fato (Fusco, 1961, p. 226-227) e é explorada no romance por vezes, incluindo quando este se vinga do seu algoz – ou pelo menos de um deles, visto que vários personagens estiveram envolvidos na castração de dele. Pedro Marinho foi o idealizador da castração, apesar de mostrar por vezes a Jandorno que buscava acertar o mal-entendido entre este e Pereirão. O padre Faria, que havia prestado auxílio aos inquisidores de Jandorno, chegou até mesmo a ameaçar o juiz para que não prosseguisse com um caso contra Pereirão – o juiz, que era casado, estava envolvido com Mainenti. Padre Faria escondeu Pereirão após o crime cometido (Fusco, 1961, p. 228). A castração é descrita no capítulo 27, e no seguinte 28, ocorre a vingança de Jandorno, baseada no ditado: “Olho por olho”.

A referência faz alusão ao aforismo bíblico do “olho por olho” (Exôdo, 21:24) e conclui que, por se tratar de uma castração, deve-se retaliar da mesma forma como vingança ordenada. Observa-se o seguinte excerto no qual Jandorno sentencia: “fosse quem fosse, na base bíblica do dente por dente, olho por olho. No caso, glande por glande, canivete por canivete” (Fusco, 1961, p. 230). Novamente, há uma equiparação entre olho e glande, com auxílio do texto bíblico que demanda vingança sobre o outro. Para além deste fato, ter sido castrado não permite o acesso de Jandorno “ao reino dos céus” – trata-se aqui de uma forma simbólica. Destaca-se a passagem bíblica de Deuteronômio 23:1, onde “aquele a quem forem trilhados os testículos, ou for cortado o membro viril, não entrará na assembleia do Senhor”.

Lembrando que o dia do juízo age como promessa vindoura de justiça futura; considerando-se isso, percebe-se que a castração da glande de Jandorno é retirar do personagem o acesso ao divino – novamente, remetendo ao texto de Gênesis. Evidencia-se a correlação entre olhos e colhões<sup>35</sup>. Nisso reside a seguinte ambiguidade do se discute aqui, isto é, castrar é uma dupla negação. Nega-se assim a natureza dos desejos e da carne e, ainda, nega-se o acesso ao divino, que poderia ser esta mesma natureza e esta mesma carne, a depender da interpretação que se impute ao(s) texto(s). Nisso residiria uma aporia da negação de um corpo que é divino e obsceno, dependendo do que se faça com ele, nele e dele. A renovação do corpo pode também

---

<sup>35</sup> Do latim “*coelus*” = testículo, etimologicamente não associado à palavra “olho”. No entanto, muito próximo do adjetivo latino “*oculeus*” = que tem olhos, que vê bem. Lembrando que o aumentativo de olho é olhão – (c)olhão ou no plural, (c)olhões. Essas similitudes, apesar de arbitrárias, entram no paradigma eletivo da própria análise. A representação da virilidade (Que deriva de *virilitas* que, por sua vez, deriva da palavra latina *vir* = homem) pelos colhões e do desejo sexual pelos olhos e olhares simbólicos, fazem como que a correlação entre o romance de Bataille (2018) e o de Fusco (1961) se evidencie mais uma vez.

significar sua condenação – quem condena em *Dia do júízo*, no entanto, não é um Deus ordenador, mas sim, as pessoas que agem de maneira acusatória e judicativa.

Em resumo, não importaria a finalidade da castração, ou mesmo a justiça da mesma. O que importa, em si, é o ato de castrar. Dessa maneira, o padre não comete o crime, mas fica com o “espólio” do mesmo, como pode ser lido no seguinte fragmento “Dá cá isso [pênis de Jandorno], filho [Pereirão], Agora, vá. Que Deus o abençoe e acompanhe. Quando a coisa esfriar, será avisado. Calma, cuidado e bico. Vá com Deus” (Fusco, 1961, p. 228). Após o padre dizer isto, Pereirão – possivelmente filho biológico do padre– vai embora e deixa-o “com o embrulho” (Fusco, 1961, p. 229). Resultado da soma dos fatos da narrativa: um padre imoral, pai de um filho de um relacionamento que teve com uma mulher casada, auxilia na castração de um personagem que era, presumivelmente, inocente pelo seu “crime”.

Portanto, pode-se concluir algumas assertivas quanto ao procedimento estético empregado por Rosário Fusco. 1) Os olhos podem assumir múltiplos significados sendo diversos entre si, porém, essa diversidade não significa que não tratem de um tema macro. 2) A confluência com outras literaturas, neste aspecto, demonstra que há um tema compartilhado que se realiza de maneira semelhante esteticamente. 3) Se os olhares representavam em *O agressor* (1943) a perseguição moral bem como o desejo de culpa dos personagens, em *Dia do Júízo* (1961) o tema eleva-se ao universal – como proposta, não como algo existente em-si–, a utilização do discurso bíblico para contestá-lo não é simplesmente um procedimento discursivo, mas uma atitude estética ante aquilo que Nietzsche denominou como *sombra de Deus* na modernidade. 4) Diferentemente do romance de Bataille (2018) que age pelo obsceno, *Dia do Júízo* procura agir pelos indícios do obsceno, por esse viés considera-se isto uma atitude de maturidade estética por parte do autor. 5) A relação com *Lolita* (1981) torna-se mais evidente pela utilização do recurso estético para mascarar os atos imorais, mas o romance de Nabokov diferencia-se por ter um narrador em primeira pessoa que, ao contar o seu relato suaviza-o de maneira estética; o oposto é observado em *Dia do júízo*, o narrador não suaviza por intermédio do relato, apenas dá credibilidade a todos os boatos e versões presentes no romance. 6) A condição do olho castrado é a própria busca por uma condição pré-queda e, nisto residiria a própria natureza da moral que se propõe a castrar aqueles que dela se utilizam, vide o fato de o padre – representando o clero – tramar contra Jandorno e ficar com o espólio da castração dele.

Considerações finais

No decorrer deste trabalho, buscou-se salientar alguns *insights* referentes a *Dia do juízo* de Rosário Fusco. Primeiramente, a relação com a filosofia nietzschiana no que se refere à proposta estética do romance. Um projeto estético semelhante ao projeto nietzschiano de uma transvaloração total, isto é, o romance– *Dia do juízo*–, como forma, como narrativa, como discurso e como trama, passa por uma transformação estética em seu âmago. Se as verdades e a realidade romanesca são mediadas pelo discurso e pela diegese, o processo de transvaloração deve iniciar-se pela própria forma em que se dá *Dia do juízo*.

As referências à bíblia buscam alocar essa discussão estrutural e formal à narrativa. Assim, a trama da narrativa emerge numa tensão entre a moralidade, como coisa descrita, e da imoralidade, como coisa de fato, ou seja, têm-se, primeiramente, uma discussão narrativa acerca dos valores morais que sustentariam o microcosmos de *Dia do juízo*. Entretanto, essa sustentação é porosa, daí advém o fato desse romance operar na fissura do discurso bíblico, por isso abundam-se os exemplos negativos retirados do texto sagrado. Os personagens, por consequência, são constantemente comparados com os personagens bíblicos, criando um “modelo” ou um “padrão” de comportamento que poderia ser identificado como ideário de natureza humana desse romance.

A dificuldade encontrada na leitura de *Dia do juízo* é derivada do tom ensaístico e transvalorador do romance. Ao criar um microcosmos em que a ordem mesma é caracterizada pela desordem, a narrativa proporciona credibilidade ao fato na mesma medida que dá ao boato, sendo o fato mais obscuro e desabonado do que o boato. O fato da narrativa e/ou a “verdade” da narrativa, em *Dia do juízo*, são sempre mediados por diversos fatores, que os soterram num emaranhado polifônico. Esse pode ser considerado um traço estilístico do autor, uma vez que é sestra em seus romances, como, por exemplo, *O agressor*. Não obstante, em *Dia do juízo* esse traço estilístico é levado às últimas consequências.

Não obstante, as propostas estéticas de Rosário Fusco, descritas em seu ensaio, *Introdução à experiência estética*, participam da construção narrativa. Se em *O agressor*, o escritor demonstrava que os indícios eram parte integrante da realidade, o que defendeu Candido (2004) sobre a narrativa<sup>36</sup>, esse se tornou um traço característico no qual uma narrativa se centrou na perspectiva de um indivíduo paranoico. Em acréscimo, *Dia do juízo* expande esse

---

<sup>36</sup> “Tudo é indício; se eu aceitar todos os indícios e os interpretar segundo a lógica das probabilidades, terei um mundo como o de *O agressor*, no qual tudo depende do que o indivíduo pensa ser. E deste modo, num mundo em que o princípio de causalidade tende a se dissolver na liberdade das associações, chegamos ao ponto crucial do livro, como de todo o surrealismo, que é o triunfo do relativismo, o homem se erigindo efetivamente em medida de todas as coisas e as coisas sendo aquilo que poderiam ser num mundo livre de contingência” (Candido, 2004, p. 99).

recurso. É o ciclo feito por Simão Bacamarte, em *O alienista*, de Machado de Assis. Neste, o problema, visto como desvio da norma, passa a ser a própria norma, demonstrando assim que a “loucura” era natural a todos, sendo o único personagem, com “as faculdades perfeitas”, o “louco”. Essa volta pode ser vista quando se compara os dois romances de Rosário Fusco, no primeiro o desvio é o personagem, mesmo com alguns traços negativos dos demais personagens, no segundo o desvio é norma da convivência em sociedade. Assim, pode-se observar a convivência de antinomias, sem a resolução das mesmas. O *tópos* no qual ocorre os conflitos também auxilia nessa elaboração: uma pensão que pode servir como prostíbulo. Ou a relação dos personagens: um pai que pode ser um amante.

Essa mudança pode ser observada também pela escolha dos títulos dos romances, que denota diferentes abordagens do tema central das narrativas. O título “*O agressor*” anuncia um foco central da narrativa, no singular. Apontando para um indivíduo específico, identificado pelo artigo definido “o”, que o define substantivo específico. O foco, nesse romance, é a figura do agressor –David–, centrado numa ação única, cujo e/ou da trama serão seus atos e/ou pensamentos.

Em contraposição, “*Dia do juízo*” é um título que, sem o artigo definido, prenuncia um evento coletivo e não localizado. Assim, a ausência de artigo definido desloca o sentido inicial da narrativa para um evento mais abrangente, tornando-o impessoal. O tom coletivo e universal do evento bíblico, aponta para algo que envolveria todo um grupo ou toda a humanidade. Por exemplo, “Eu sou homem do mundo” e “Eu sou o homem do mundo”, no primeiro caso há uma apresentação do indivíduo como pertencente ao mundo, coletivo e geral. Já no segundo caso há uma diferenciação, “O homem do mundo”, destaca um sujeito único e/ou especial em relação aos demais. Esse argumento também se confirma com a análise das demais produções de Rosário Fusco (*O agressor*; *O livro de João*; *O anel de Saturno*; *O viúvo*). Portanto, a ausência de artigo contribui para o efeito desejado pela narrativa de *Dia do juízo*, removendo qualquer localização/individualização do fato/problema.

Em síntese, a boa construção do texto – algo que já foi notado na crítica empreendida por Antonio Candido a *O agressor* – é elemento chave no romance de Rosário Fusco. Essa boa construção torna-se, por vezes, prolixa. O “tom” ensaístico dificulta aos leitores a compreensão da narrativa. *Dia do juízo* é um romance que reside no mistério, ocasionalmente no místico, fato esse que transforma sua leitura em um jogo. Esse jogo é o próprio exercício do intelecto, como Candido arguiu sobre *O agressor*, mas com uma chave de leitura positiva. A força da narrativa fusquiana é o mistério, sem desvelamento; mistério obsidiado, duro e irresoluto, do qual o leitor participa.

Assim, mesmo que no entendimento desta dissertação *Dia do juízo* seja um romance bem elaborado, magistralmente construído, ele perde em público, porque se propõe a leitores críticos e não àqueles que buscam o deleite em uma leitura fácil – a maior parte do público de leitores. Por motivos óbvios, o maior mérito desse livro é também sua maior carência; e, não poderia ser diferente, um romance construído com base em um dualismo inerente, ter uma dupla recepção. Em termos práticos, *Dia do juízo* é uma boa obra, mas de pouco público, flertará sempre com aqueles estudiosos que desejam estudar romances que ousaram discutir a forma narrativa por intermédio da própria narrativa. Uma das frases iniciais de *Os irmãos Karamázov* caberia aqui:

Todavia, a sua estranheza e originalidade, longe de garantirem o direito à atenção, são prejudiciais, sobretudo quando o mundo busca coordenar os indivíduos e descobrir algum sentido geral no absurdo coletivo. Quase sempre, original é o indivíduo que se situa à margem. Não é verdade? (Dostoievski, 2020, p. 11)

Para além dos mitos de “esquecido porque gênio”, “esquecido porque incompreendido”, a frase de Dostoievski serve para ilustrar a relação entre pessoas, assim como, do cânone com os romances. Essas (im)possibilidades são sempre coordenadas e catalogadas, relegando à margem as demais. A originalidade, nesse contexto, advém do indivíduo – na perspectiva de Dostoievski– que destoa dos demais. Esse desajuste, tanto por estranheza quanto por originalidade, afeta o personagem de Dostoievski na mesma medida que afeta o romance de Rosário Fusco. *Dia do juízo* permanece obscurecido no “absurdo coletivo”, isto vale à sua diegese, à sua forma, à sua recepção. Sua estranheza/originalidade lançou-o no esquecimento, até este momento.

## REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA Sagrada: antigo e novo testamentos. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- ABRÃO, Bernadette Siqueira. *História da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ALENCAR, José de. *Iracema: a lenda do Ceará*. São Paulo: Paulus, 2005.
- ALMEIDA, Guilherme. *Flores das Flores do mal de Baudelaire*. Tradução e notas de Guilherme de Almeida. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ALVES, Castro. *Espumas flutuantes e os escravos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- AUGUSTO, P. R. P. *Il cimento dell'armonia e dell'inventione: as quatro estações de Antonio Vivaldi*. *Interfaces*. v. 22 – vol. I – jan-jun. p. 29-44, 2015.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Paulus, 2002.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução Eliane Robert Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BENOIT, Blaise. A justiça como problema. *Cadernos Nietzsche*, n. 26, p. 53-71, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *A loucura do dia*. Tradução de Diogo Vitor. [S.l.]: Snob, 2024.
- BOSI, Alfredo. Poesia e Resistência. In: BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Prefácio de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1964
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira 1: Momentos decisivos*. 7. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1993.
- \_\_\_\_\_. Surrealismo no Brasil. In: CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 96-99.
- \_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- CARDOSO, Cassiana Lima. A vanguarda que veio da província. *Revista A!*, n. 2, p. 92-113, 2014.

\_\_\_\_\_. *O dia do juízo: ironia e tragédia nos infernos de Rosário Fusco*. 2008. Dissertação (mestrado em literatura) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CARNEIRO LEÃO, E. (org.). *Os pensadores originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019a.

\_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019b.

\_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019c.

\_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019d.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

CLARK, Maudemarie; DUDRICK, David. *A alma de Nietzsche: uma nova e provocativa interpretação da obra Além do bem e do mal*. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Cultrix, 2016.

CUETO JR., A. *Vivaldi: Primavera*. Não paginado. Disponível em <http://euterpe.blog.br/vivaldi-a-primavera/>, Brasil, 2017a. Acesso em: 15 jul. 2024.

\_\_\_\_\_. *Vivaldi: Primavera*. Não paginado. Disponível em <http://euterpe.blog.br/vivaldi-o-verao/>, Brasil, 2017b. Acesso em: 15 jul. 2024.

\_\_\_\_\_. *Vivaldi: Primavera*. Não paginado. Disponível em <http://euterpe.blog.br/vivaldi-o-outono/>, Brasil, 2017c. Acesso em: 15 jul. 2024.

\_\_\_\_\_. *Vivaldi: Primavera*. Não paginado. Disponível em <http://euterpe.blog.br/vivaldi-o-inverno/>, Brasil, 2017d. Acesso em: 15 jul. 2024.

CUNHA, Fausto. Porneia. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1962. Primeiro Caderno, p. 8.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio – Sociedade Cultural, 1976.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. A lei do gênero. Tradução de Nicole Alvarenga Marcello; Carla Rodrigues. *Revista TEL*. Programa de Pós-graduação em História UNICENTRO – Campus Irati, 2019. p. 250-281.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. Prometeu acorrentado. In: *Teatro grego: Ésquilo; Sófocles; Eurípedes; Aristófanes*. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1980, p. 7-60.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: MEC, 1967

FERRAZ JUNIOR, Tércio Sampaio. *Introdução ao estudo do direito: técnicas, decisão, dominação*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

FILHO, Adonias. Estante. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1960a, segunda seção, p. 3.

\_\_\_\_\_. Estante. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1960b, segunda seção, p. 3.

\_\_\_\_\_. Estante. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 31 mai. 1960c, segunda seção, p. 2.

FREITAS, Caio de. Livros da semana. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 20 jan. Primeiro Caderno, p. 9, 1962.

FUSCO, Rosário. *Dia do júzo*. São Paulo: José Olympio, 1961.

\_\_\_\_\_. O que vamos ler? *Correio da manhã*. 2 dez. Primeiro caderno, p. 9, 1961,.

\_\_\_\_\_. *O agressor*. Rio de Janeiro: Bluhm, 2000.

\_\_\_\_\_. *Carta à noiva*. São Paulo: Jose Olympio, 1954.

\_\_\_\_\_. *A.S.A. – associação dos solitários anônimos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. *Introdução à experiência estética*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução de Remy Gorga. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GARCIA, Loreley; NASCIMENTO, Silvana de Souza. *Primas: retratos da prostituição feminina na Paraíba*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2016.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Col. Os pensadores.

\_\_\_\_\_. *Fundamentação da metafísica dos costumes e outros escritos*. Tradução de Leopoldo Holzbach. São Paulo: Martin Claret, 2011.

\_\_\_\_\_. Princípios fundamentais da metafísica moral. In: BRENDA, Julien. *O pensamento vivo de Kant*. São Paulo: Martins Editora, 1961, p. 138-141.

LIMA, Claudio de Araujo. Crítica da omissão da crítica. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1961, suplemento literário, p. 1-4.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2021.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Tradução Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000, col. Tópicos.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche: Seminários de 1937 a 1944*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

MACHADO, Anthony Heden. *Rosário Fusco e o Estado Novo*. 2008. Dissertação (mestrado em literatura) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2008.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. 3. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

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

MOISÉS, Massaud. Dia do Juízo. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 9, 27 jan. 1962.

\_\_\_\_\_. *A criação literária: prosa I*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. *A criação literária: prosa II*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

\_\_\_\_\_. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.

MORAES FILHO, Evaristo de. Dia do juízo, de Rosário Fusco. *Leitura: arte e literatura, economia e finanças*. Rio de Janeiro. n. 59. p. 65-66, 1962.

MORAES, Santos. Gazetilha literária: “Dia do juízo”. *Jornal do commercio*. Rio de Janeiro, 18 jan. Primeiro caderno, p. 6, 1962.

MOREIRA, Vivaldi. Quitando dívidas... *Jornal do commercio*. Rio de Janeiro. p. 3, 27 jan. 1963a, Letras.

MOREIRA, Vivaldi. Quitando dívidas (II). *Jornal do commercio*. Rio de Janeiro. Letras, p. 4, 3 fev. 1963b.

MOREIRA, Vivaldi. Coisas e loisas. *Jornal do commercio*. Rio de Janeiro. Terceiro caderno, p. 5, 10 mar. 1963c.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Aurora: Reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

\_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal: Prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

\_\_\_\_\_. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

\_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte & outros escritos*. Tradução de Wagner Schadeck. Campinas, SP: Vide Editorial, 2021.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernado Soares*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PINTO, Luiz. Uma nova edição de “Crime e Castigo”. *Jornal do commercio*. Rio de Janeiro, 10 jul. 1960, 2º caderno, p. 2.

PÓLVORA, Hélio. Saroyan. *Diário carioca*. Rio de Janeiro. 21 nov. 1964, p. 7.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RUFFATO, Luiz. *A revista Verde, de Cataguases: contribuição à história do Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

RUSSELL, Bertrand. *História da filosofia ocidental – livro 1: A filosofia antiga*. Tradução Hugo Langone. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

\_\_\_\_\_. *História da filosofia ocidental – livro 2: A filosofia Católica*. Tradução Hugo Langone. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

\_\_\_\_\_. *História da filosofia ocidental – livro 3: A filosofia moderna*. Tradução Hugo Langone. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015c.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche, biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Lett Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SHAKESPEARE, William. *O Mercador de Veneza*. Tradução Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Tradução de Maria Alice Máximo. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

PLATÃO. Apologia de Sócrates. In: *Os pensadores – Sócrates*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 37-73.

TRINGALI, Dante. *Horácio poeta da festa: navegar não é preciso*. Latim/português. São Paulo: Musa Editora, 1995.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Pais e filhos*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

VIVALDI, Antonio. *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8, New York: Performers' facsimiles, s/d.

VOLTAIRE. *Cândido, ou o otimismo*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

WOTLING, Patrick. *Vocabulário de Nietzsche*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

XENOFONTE. Ditos e feitos memoráveis de Sócrates. In: *Os pensadores – Sócrates*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 75-267.

\_\_\_\_\_. Apologia de Sócrates. In: *Os pensadores – Sócrates*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 270-283.