



Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Programa de Pós-Graduação em Literatura

LINDA MARIA DE JESUS BERTOLINO

**O UNIVERSO FICCIONAL DE RONALDO COSTA FERNANDES:
CORPO, SUJEITO DE PAISAGENS**

Brasília, 2022

LINDA MARIA DE JESUS BERTOLINO

**O UNIVERSO FICCIONAL DE RONALDO COSTA FERNANDES:
CORPO, SUJEITO DE PAISAGENS**

Tese apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Doutora em Literatura e Práticas Sociais, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério da Silva Lima.

Brasília, 2022

Ficha catalográfica elaborada, automaticamente, com os dados fornecidos pela autora.

Jesus Bertolino, Linda Maria de.

J B546

O universo ficcional de Ronaldo C. Fernandes: corpo, sujeito de paisagens / Linda Maria de Jesus Bertolino; orientador Rogério Silva Lima. -- Brasília, 2022.

141 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. Universo ficcional. 2. Corpo. 3. Sujeito. 4. Paisagem.
I. Silva Lima, Rogério, orient. II. Título.



LINDA MARIA DE JESUS BERTOLINO

O universo ficcional de Ronaldo Costa Fernandes: corpo, sujeito de paisagens

COMISSÃO AVALIADORA

Prof. Dr. Rogério da Silva Lima (presidente)
Universidade de Brasília (POSLIT/ UnB) - Orientador

Prof.^a. Dra. Maria Aparecida Fontes (membro externo)
Universidade de Pádua – Titular

Prof. Dr. Gabriele Cornelli (membro interno)
Universidade de Brasília (Metafísica/UnB) - Titular

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado (membro externo)
Universidade Federal de Juiz de Fora - Titular

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira (membro interno)
Universidade de Brasília (POSLIT/ UnB) - Suplente

À minha família: Pedro Vinícius, Maria Gabrielle,
Agnaldo Bertolino e Maria Generosa (mamãe),
baluartes da minha vida, meu norte e sul; sempre.

Amo-os!

AGRADECIMENTOS

Uma tese se faz de muitos corpos. Ciente disso, para não ser omissa com os corpos pelos quais construí afetos ao longo desta estrada, reservo este momento da Defesa da Tese para agradecer:

Ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Rogério da Silva Lima. Obrigada por ter andado, sem soltar a minha mão, nesta longa e agradável estrada, mestrado e doutorado; gratidão, sempre, pela amizade, orientação, confiança, respeito, parceria e acolhimento.

Aos professores Doutores e membros da Banca de Defesa da Tese, por abraçarem o convite de estarem conosco no final desta jornada acadêmica.

À minha amada UnB, Instituição por que nutro grande afeto.

À agência de fomento Fapema, respeito pela parceria financeira e por ter acolhido a minha pesquisa. Tenho certeza de que será de grande relevância para o Estado do Maranhão.

À Universidade Estadual do Maranhão, minha Instituição de origem.

Aos meus filhos Pedro Vinícius e Maria Gabrielle, amores da minha vida, sempre é por vocês.

Ao meu esposo Agnaldo Bertolino, sempre parceiro.

À minha mãe Maria Generosa, grande mulher, que responde pelo que eu sou hoje.

Às minhas irmãs e aos meus irmãos, minhas paixões.

Ao amigo Pedro Ivo, um ser de luz que Deus me apresentou nesta terra de candangos.

À Universidade Federal do Pará e, de forma especial, à professora Tânia Sarmento Pantoja, que me acolheu e me introduziu nos estudos de Biopolíticas, como aluna-pesquisadora, durante um semestre. Estendo os agradecimentos aos colegas de turma que me acolheram em Belém.

Aos amigos, parceiros e pesquisadores do grupo *Mnemosyne*, Geise, Zuleica, Paula, Célia, Yara, Lucie, Polyana e a nossa pesquisadora maior, professora Sara Almarza.

Aos meus queridos mestres da Unb, sempre zelosos comigo. Assim, estendo o meu afeto e respeito a todos e, especialmante, aos(às) professores(as) Sylvia Cyntrão, Sara Almarza, Danglei de Castro, Regina Dalcastagnè, Hermenegildo Barros (*in memoriam*) e ao Wilton Barroso, grande ser da Epistemologia do romance (*in memoriam*). Obrigada a todos.

Às minhas amigas Cristiane Umberlino, Joana, Maria, Andressa, Paula Fabrisia, Elizete Santos, Leocádia, Rosana e Marli Lobo, ao lado de vocês tudo foi maravilhoso.

Aos demais corpos, candanguenses ou não, que dividiram comigo esta linda caminhada, meu cheiro, tipicamente maranhense. Assim, de já agradeço a todos.

RESUMO

Esta tese percorre um longo caminho. Um caminho cujo fazer narrativo do escritor é analisado a partir de um gesto estético filosófico, sob o olhar fotográfico daquele que pesquisa. Um gesto no qual a vida, as reflexões e as emoções dos sujeitos personagens, dados os modos de vida, quase sempre orientados por perspectivas filosófico-políticas, transbordam o desenho do mundo com representações grotescas, loucas e caricaturadas pelo dia a dia. Assim, é a partir da especificidade do que representa o viver, ou seja, o *ser e estar no mundo*, que se propõe este trabalho, cujo objetivo centra-se em apresentar o universo ficcional do escritor maranhense Ronaldo Costa Fernandes e mostrar como pode ser recepcionado no tecido ficcional o conjunto corpo, sujeito e paisagem. Assim sendo, articula-se, pois, uma teoria que contemple a interseção dos três termos. A junção corpo-sujeito é pensada a partir dos estudos foucaultianos sobre a noção de sujeito, termo sugerido pelo estudioso para mostrar que o ser resulta de processos de objetivações e subjetivações. A esse respeito, sendo o corpo a matéria física do ser é nela que se realiza tais processos. Isso posto, examina-se o corpo (que equivale ao sujeito) como uma imagem de representação que se subjetiva a partir das experiências que ele carrega: medos, solidão, loucura, grotescos – elementos analisados como paisagens. Contudo, alerta aos leitores que a análise corpo, sujeito de paisagens sustenta-se na leitura de quatro romances: *Um homem é muito pouco* (2010), *O apetite dos mortos* (2019), *O morto solidário* (1998) e *O viúvo* (2005).

Palavras-chave: universo ficcional ronaldiano; corpo; sujeito; paisagem.

ABSTRACT

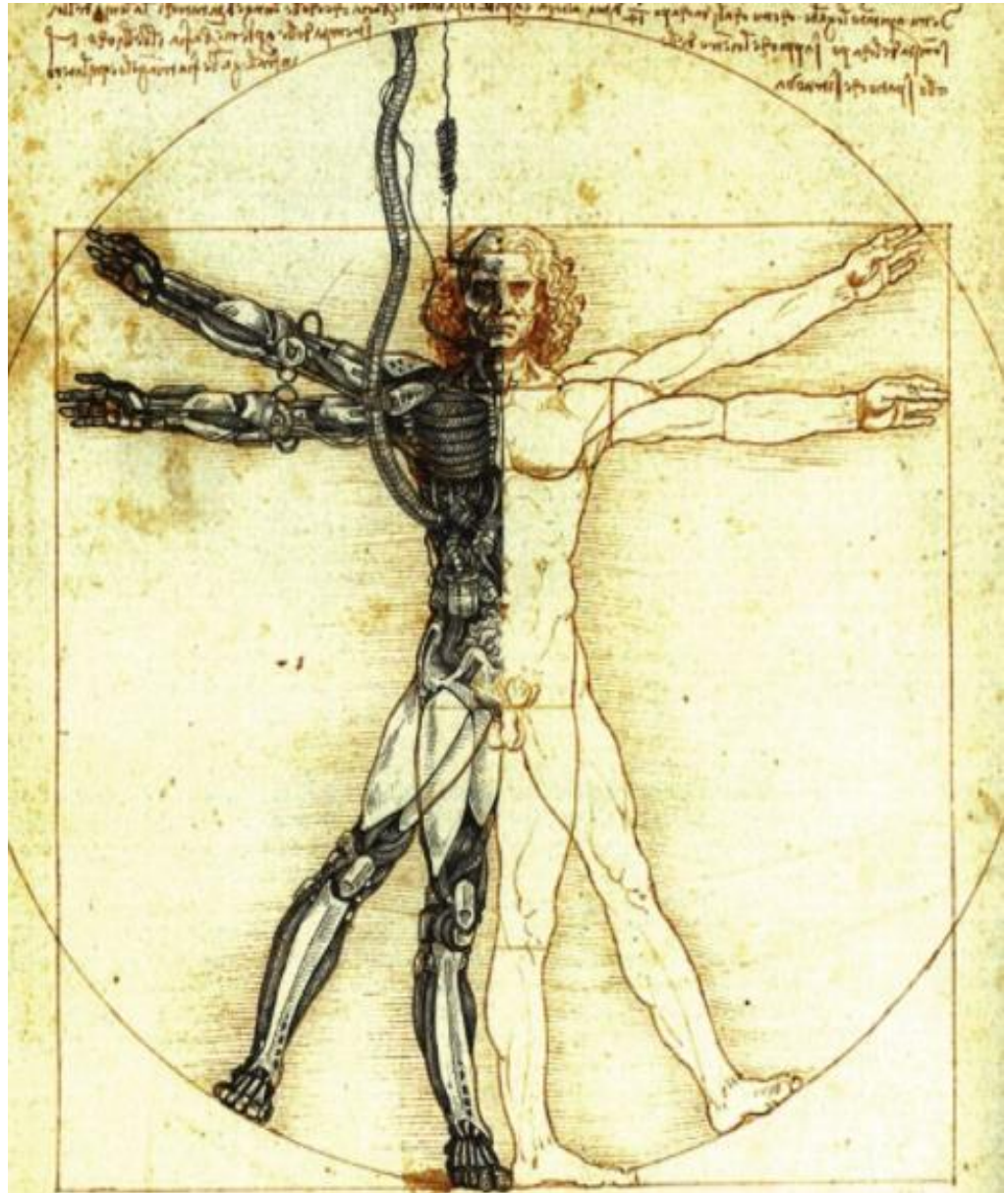
This thesis goes a long way. A path whose narrative making of the writer is analyzed from a philosophical aesthetic gesture, under the photographic gaze of the one who researches. A gesture in which the life, reflections and emotions of the characters, given the ways of life; almost always guided by philosophical-political perspectives, the design of the world overflows with grotesque, crazy and caricatured representations of everyday life. Thus, it is from the specificity of what living represents, that is, being and being in the world, that this work is proposed, whose objective is to study the fictional universe of the writer from Maranhão, Ronaldo Costa Fernandes, and to show how it can be received in the fictional fabric the body, subject and landscape set. Therefore, a theory is articulated that contemplates the intersection of the three terms. The body-subject junction is considered based on Foucauldian studies on the notion of subject; term suggested by the scholar to show that being results from processes of objectification and subjectivation. In this regard, since the body is the physical matter of the being, it is in it that such processes take place. That said, the body (which is equivalent to the subject) is examined as an image of representation that is subjective from the experiences it carries: fears, loneliness, madness, grotesques; elements analyzed as landscapes. Readers are warned that the analysis of the body, subject of landscapes is based on the reading of four novels: *A man is very little* (2010), *The appetite of the dead* (2019), *The solidary dead* (1998) and *The widower* (2005).

Keywords: Ronald's fictional universe; body; subject; landscape.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
NOTAS PARA A INTERPRETAÇÃO DE UM CORPO-SUJEITO DE PAISAGEM, DE UMA TEORIA E DE UMA TESE	10
A proposta da tese	13
A minha inquietação	20
Os passos traçados na escrita da tese	22
CAPÍTULO I: À LUZ DA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	25
1.1 Um olhar sobre a acepção do termo paisagem	26
1.2 Percepção de linhas político-narrativas sobre o corpo	29
1.3 Decifra-me ou te devoro.....	36
1.3.1 Teoria: corpo, sujeito de paisagens.....	37
CAPÍTULO II: O UNIVERSO RONALDIANO, A SENSIBILIDADE DE UM NARRAR	43
2.1 Corpo, sentidos e fantasia: um horizonte de paisagens sob um olhar fotográfico	44
2.2 O retrato literário do autor.....	53
2.3 A imagem revelada dos títulos ronaldianos	58
2.4 O universo ronaldiano, uma luz que irradia uma imensidão navegante de corpos-sujeitos de paisagens	68
CAPÍTULO III: A PAISAGEM CORPORAL RONALDIANA, UM ENTOAR FILOSÓFICO	74
3.1 A paisagem corporal ronaldiana: um ímpeto filosófico	75
3.2 Iluminação do olhar	87
3.3 Iluminando as tramas e os narradores	88
CAPÍTULO IV: PAISAGENS CORPORAIS RONALDIANAS	94
4.1 Mundo e corpo: espelho e reflexo.....	95
4.2 Paisagem da loucura.....	97
4.2.1 A loucura como iluminação do reconhecimento da verdade; sim, ‘isso é um homem’	98
4.3 Paisagem do grotesco: viver é grotesco	112
4.3.1 A luminescência da noção do grotesco	113
4.3.2 A fosforescência do grotesco nas representações narrativas	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	138

INTRODUÇÃO



Fonte: Man Man 2010 by Alisatair D-Borthwick on DeviantArt. Disponível em:
<https://br.pinterest.com/pin/409335053622755630/>.

NOTAS PARA A INTERPRETAÇÃO DE UM CORPO-SUJEITO DE PAISAGEM, DE UMA TEORIA E DE UMA TESE

“[...] Detalhes de uma vida, histórias que eu contei aqui. Amigos eu ganhei, saudades eu senti, partindo [...] Se chorei ou se sorri, o importante é que emoções eu vivi” (ROBERTO CARLOS, 1981).

Do mestrado ao doutorado, a caminhada é longa e, quem sabe, agora, diante de tantos passos dados, eu possa manifestar em meus haveres a trajetória desta caminhada: os anseios, as amizades, as leituras, as aflições, os choros, os risos; enfim, a longa experiência das coisas que ouvi e aprendi neste vasto caminho. Quem sabe eu, tal como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes (1547-1616), possa contar – neste pequeno espaço da minha obra – um pouquinho da minha quão grande aventura. Creio que é preciso contar, é preciso dar voz à minha obra (tese) e ao meu corpo, pois imagino que o corpo que empreende uma viagem nunca mais é o mesmo. Isso porque esse corpo, agora, marcado pelo percurso da viagem, constitui-se em um ser que carrega sonhos, conhecimentos, teorias, viagens, simpósios, escritas, artigos, desilusões, resistência e vozes. Vozes que só se efetivam na execução da escrita, fato que me impõe mencionar: uma tese só é obra quando através dela se pronunciam e se repõem a experiência e o corpo de quem a cria.

Diante, então, da minha criação e experiência corporal, suponho que é coerente mencionar, para os que não lembram, que a palavra aventura vem do latim *ad venture*, e que ela agrega em si a ideia daquilo que vem pela frente. Aventurar-se, então, é correr riscos, mas também pode implicar em ganhos e conhecimentos, como se constitui a minha aventura, cujo início se deu fortemente no meu desejo de ser pós-graduada pela Universidade de Brasília, local que me ensinou muitas coisas. Dentre as coisas aprendidas, talvez haja uma que eu me orgulhe mais: falar em primeira pessoa. Isso significou para mim conhecimento, mas principalmente liberdade.

Dentre a liberdade, os desejos e os passos traçados nesta caminhada, florou e inquietou em mim a necessidade de pensar na representação do corpo no universo da criação poética do escritor maranhense Ronaldo Costa Fernandes. Não simplesmente na natureza biológica da corporeidade enquanto referente físico, mas como imagem que representa a vivência do sujeito: medo, loucura, desilusões, paixões; enfim, tudo aquilo que ajuda a tecer a história do indivíduo.

Presumo que a raiz dessa motivação teve origem na minha dissertação de mestrado, cuja discussão voltou-se para o conjunto espaço, memória e identidade no romance *O viúvo* (2005), de

Ronaldo C. Fernandes. Talvez, ali, envolvida pelas ideias de Henri Bergson, em *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (1999), e pelos pensamentos teóricos do meu amigo e orientador professor Rogério Lima, deparei-me com o corpo. Essa imagem de inscrição que assimila tudo o que se encontra à sua volta e que, “[...] portanto, no conjunto do mundo material, é uma imagem que atua com as outras imagens, recebendo e devolvendo movimentos; com uma única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em certa medida, a maneira de devolver o que recebe” (BERGSON, 1999, p. 14).

Confesso que essa explicação terminou sendo a chave para muitas respostas que eu buscava para a pesquisa do mestrado, de modo especial, compreender o porquê de o narrador protagonista do romance *O viúvo*, continuamente, projetar os miasmas do estágio final cancerígeno da sua esposa nos espaços casa e corpo. Nesse seguimento, apelei aos exercícios de Bergson para explicar, a partir da fenomenologia da memória, como, na representação do enredo, as recordações das imagens mórbidas se impregnavam no corpo do personagem o Viúvo, de forma a associá-lo a uma tela de ruínas.

Após o mestrado, continuei com a leitura, incansável, de outros romances de Ronaldo C. Fernandes. Dadas as leituras, notadamente, percebi que não apenas na obra *O viúvo*, mas também em outras narrativas, a relação corpo, vivência e desordem se fazia recorrente no universo textual. Desse modo, percebi que essa relação se constitui como uma marca escritural da sua criação poética. Criação que orienta os olhos a visualizar uma construção filosófica entre sujeito/existência/mundo, na qual o corpo representa, apenas, um sujeito sem vitalidade, que se projeta em um mundo condensado de estranhamento e pessimismo. Dado isso, parece-me absolutamente pertinente entrar na instância textual desse maranhense para iluminar a paisagem de um corpo sujeito diluído pelos traumas, medos e sofrimentos; sentimentos cotidianamente experimentados pelos personagens que estruturam o mundo narrativo ronaldiano.

Um mundo narrativo no qual os personagens, os narradores e o eu-lírico refletem sobre a permanência e a finitude do indivíduo frente à experiência corpórea de ser no mundo. Um ser no qual o corpo encontra-se orientado por imagens de ruínas (loucura, grotesco e solidão) que se equalizam nos personagens e nos narradores a partir dos modos de vida (pública, burocrática e operacional) que eles experimentam no cotidiano. Modos de vida que são animados no interior da especificidade de discursos filosófico-políticos que norteiam a intimidade do conjunto homem e mundo. Possivelmente por isso, afirma o filósofo alemão Martin Heidegger, em *Ser e Tempo*

(2005), que o homem só pode ser analisado mediante a questão do ser-no-mundo. Nesses termos, o filósofo fala sobre o caráter existencial do ser-aí (sentido do ser), questionando a dimensão existencial do ente¹. Segundo Heidegger, é preciso que se invoque o *ser-aí*² - termo que associa à noção de corpo-sujeito – para se responder o sentido do ser, tendo em vista que é a matéria carnal que se lança e se abre como possibilidade a todos os acontecimentos da vida.

E, uma vez que é o corpo que se lança às expectativas, abro um espaço para que eu possa pensar e projetar o meu corpo de pesquisadora na tese, pois, uma vez que é no interior da esfera espacial que o indivíduo cria, padece, inventa, sonha, acredita e imagina, é aceitável dizer que meu corpo opera, presumidamente, no mundo textual orientado pela copresença: texto, percepção, leitura e sensibilidade. Tal fato sugere expor que na experiência estética de uma tese está o corpo de quem pesquisa. Um corpo alusivamente colocado como referência textual e que é chamado, conforme Maurice Blanchot, em *O espaço Literário* (2011), a recomençar a ‘missão de Noé’. Assim sendo, assumo aqui a minha missão, na qual a minha escrita, a minha linguagem e o meu corpo tornam-se a própria arca, pois é neles que se guardam e que se fundam toda a intimidade e pureza da minha vivência acadêmica: diálogos, confidências, dúvidas, questionamentos, leituras e, até, as minhas mais íntimas palavras.

Aquelas palavras que, quando o corpo já se encontra na arca, “[...] não se contentam em permanecer tal como são, tal como se imaginam ser [...], mas transformam-se, perdem sua forma, perdem-se para entrar na intimidade de sua reserva” (BLANCHOT, 2011, p. 150). De modo igual, possivelmente, eu – como Noé – abrigo na arca o meu corpo e a minha linguagem literária; não para salvar as coisas do dilúvio, mas para tocar naquilo que constitui e inscreve as experiências do sujeito: o corpo. Um corpo que, uma vez estando no interior da arca, não se contenta em se calar.

Nesse sentido, talvez, o meu corpo e a minha linguagem me condenem ou me libertem, pois somente fazendo uso de ambos poderei corporificar na voz e na escrita coisas dizíveis e indizíveis que deem conta de falar da vida, do sujeito, do mundo e do corpóreo como uma paisagem. Segundo

¹ A partir dessa inquietação, Heidegger (2005) questiona a dimensão existencial desse ente que se interroga sobre o ser-aí ao ser e do ser ao tempo. O objetivo é mostrar o sentido do ser em geral a partir de uma analogia do ente. Daí optar ele pelo método fenomenológico, como forma de clarear e de buscar a resposta da verdade do ser, a partir da analítica do ente.

² Segundo a categoria heideggeriana, só o homem possui o ser-aí. Conforme Heidegger (2005), o ser-aí equivale ao ente que se lança no mundo. Ora, os demais entes não possuem essa categoria porque não têm uma vivência particular como o ser humano. Cito como exemplo o ente ‘rio’ que não precisa se lançar ao mundo, uma vez que já se encontra dado naturalmente à mão. Assim sendo, só o corpo, isto é, o sujeito goza da experiência de se abrir e se lançar ao mundo para viver os entes da razão (política, educação, Estado, etc.) e, enfim, os modos de vida que orientam a existência do sujeito.

o filósofo Giorgio Agamben, em *Ideia de prosa* (1999), o dizível e o não dizível só se realizam no interior da linguagem literária. Desse modo, só a profundidade da abordagem da representação literária possibilitará condições para eu efetivar um encaminhamento interpretativo capaz de propor e defender uma teoria que intitulo corpo-sujeito de paisagens e, assim, posteriormente, realizar uma análise literária da imagem da loucura (devaneio, insanidade, medo, sentimento de perseguição) e da imagem do grotesco (morbidez, sentimentos mecânicos, solidão, tumulto), ambas nomeadas como paisagens.

A paisagem da loucura é analisada a partir dos apontamentos do filósofo Michel Foucault, em *História da loucura na Idade Clássica* (2019). Conforme Foucault, a loucura é uma invenção do homem. Logo, ela se institui como instrumento de segregação e de controle social. Ainda de acordo com o filósofo, a imagem da loucura pode ser representada no corpo sonhador, suicida, militante, bêbado, etc. Quanto à paisagem do grotesco, sustento-a nas ideias de Wolfgang Kayser, em *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1986). E, ciente de que o vocábulo grotesco cobre um vasto campo de designação (pintura, artes plásticas, música, etc.), aproximo-me do termo enquanto categoria estética. Isto é, como uma sensação, uma reflexão, uma fala, um comportamento psíquico, uma angústia, uma solidão, uma aparência ou uma atitude. Portanto, na análise, o grotesco será apontado como uma sensibilidade que advém de um pensamento, de um modo de vida, de uma profissão ou de um discurso que promova a subjetividade dos corpos-sujeitos personagens, pois, conforme Kayser (1986, p. 31), o grotesco pode ser sugerido, principalmente, nas “[...] sensações, em um sorriso sobre as deformidades [...] um terror, uma angústia”.

Expostas essas notas, esclareço que defendo a seguinte tese: no universo ficcional de Ronaldo Costa Fernandes o corpo pode ser acolhido, metaforicamente, como um sujeito de paisagem, uma vez que nos enredos ele se constitui como imagem de representação dos acontecimentos e das experiências dos personagens e narradores. Logo, é na matéria física dos sujeitos personagens que tudo se inscreve.

A proposta da tese

Todo questionamento teórico se faz de hipóteses, de respostas e de métodos – elementos imprescindíveis à pesquisa. Assim sendo, debruço-me, agora, a explicar os passos metodológicos para o encaminhamento e a efetivação da tese corpo-sujeito de paisagens.

A teoria corpo, sujeito de paisagens é articulada a partir de uma perspectiva fenomenológica, tendo em vista que “[...] a fenomenologia diz, então: deixar e fazer por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo” (HEIDEGGER, 2005, p. 65). Orientada, pois, por essa proposição, recorro ao método fenomenológico para trazer à luz a representação paisagística dos personagens no universo poético de Ronaldo C. Fernandes.

Assim, formulo como problema de pesquisa: é possível falar do corpo no universo ficcional poético do escritor maranhense Ronaldo C. Fernandes enquanto um sujeito de paisagens? As hipóteses com as quais trabalho são três. Primeira: corpo e paisagem são duas imagens que agregam em si infinitas possibilidades de representações, visto que ambos são representados como imagens que centralizam não somente olhares, mas também juízos de valores. Logo, essa dupla de vocábulos se constitui como imagens tecidas a partir de perspectivas diversas: o corpo, de perspectivas filosófico-políticas que concorrem para anunciar ao sujeito modos de vida; a paisagem, de perspectivas geográficas, artísticas ou urbanísticas. Segunda: no cotidiano, a efetividade da prática dos discursos filosófico-políticos sobre a constituição do ser aflui para associar a corporeidade humana a uma paisagem, uma vez que a especificidade dos seus enunciados organiza pensamentos, valores e reflexões sobre o ser e o existir, isto é, sobre o corpo. Terceira: o corpo é a matéria carnal em que se praticam os processos de objetivações³ e subjetivações. Nesses termos, o sujeito equivale a uma categoria abstrata que representa o corpo, haja vista que é o corpóreo que se abre e se lança para vivenciar a política, a cultura, a Filosofia; enfim, todas as imagens que constituem o mundo (medo, expectativas, devaneios, etc.).

O objetivo geral consiste em apresentar o universo ficcional do escritor maranhense Ronaldo Costa Fernandes, e, assim, mostrar como o corpo se revela enquanto sujeito de paisagem no tecido ficcional. Entretanto, para atingir essa finalidade listo como objetivos específicos: propor uma teoria que contemple a interseção entre corpo, sujeito e paisagem; discorrer sobre o universo ficcional do autor e as suas particularidades; apontar o entoar filosófico que constitui a paisagem corporal ronaldiana, para que se compreenda a recepção das especificidades semânticas dos

³ De acordo com o estudioso, os mecanismos de objetivação são aqueles que concorrem para fazer do homem um objeto (os discursos, a mídia, a tecnologia, as disciplinas, as instituições e, nesta pesquisa, acrescentamos as proposições filosófico-políticas), haja vista que eles confluem para tornar o corpo, política e economicamente, ‘dócil’, operário, louco, grotesco, solitário e fabril. Quanto aos mecanismos de subjetivação, são eles entendidos como todo e qualquer processo (cultural, filosófico, tecnológico, etc.) que faz do indivíduo um sujeito preso a uma identidade que, embora seja atribuída a sua pessoa, não é sua. Isso posto, na esteira do pensamento de Foucault, este é o indivíduo moderno: um sujeito construído sob o sopro de alguém, porém esse sujeito iludido pelas paisagens do dia a dia pensa, verdadeiramente, que a vida que experimenta é sua.

enunciados filosófico-políticos, acolhidos no textual; analisar os elementos paisagísticos da imagem do grotesco e da loucura.

O *corpus* da pesquisa se estrutura na leitura de quatro romances: *Um homem é muito pouco* (2010), *O morto solidário* (1998), *O viúvo* (2005) e *O apetite dos mortos* (2019). Ao ler esses romances, recepcionei a representação de um corpo-sujeito inscrito sob os modos de vida que os personagens experimentam no dia a dia, como se a materialidade do indivíduo fosse o fio condutor dos enredos, uma vez que, no tecido textual, é a reflexão sobre a corporeidade que estabelece o ímpeto filosófico dos narradores e do escritor. Logo, é o corpo que norteia o gesto escritural de Ronaldo C. Fernandes, tendo em vista que nas tramas é ele que se abre como possibilidade para refletir sobre a dimensão existencial política de ser e estar no mundo. Assim sendo, a concepção poética desse escritor maranhense consiste na generalização de uma ideia: o corpo-sujeito, pois na leitura das tramas é duradouro o seu efeito estético.

Isso posto, o que significa, então, uma paisagem? Segundo a pesquisadora Anne Cauquelin, em *Invenção da paisagem* (2007), a paisagem é uma ‘imagem invenção’. Logo, a imagem que os meus sentidos projetam como paisagem equivale a uma abstração. Desse modo, posso visualizar uma paisagem num lugar, numa pintura, numa leitura ou em um corpo, como eu o faço, já que a paisagem equivale a uma imagem elaborada sob os sentidos de alguém. Assim, posso apontá-la em um gesto, em uma sensação que construo de uma fragrância ou de uma lembrança, na imagem que eu projeto de um som, em um enredo ou em um corpo. Nesses termos, a paisagem representa um produto articulado sob os sentidos ou sob o interesse de alguém (um projeto urbanístico).

Exposta a explicação sobre a noção de paisagem, questiono: o que se entende teoricamente por sujeito? Segundo o filósofo francês Michel Foucault (2004), o termo sujeito serve para designar o indivíduo que, por sua vez, encontra-se preso a uma identidade que, embora a reconheça como legítima, não é sua. Isso porque, enquanto ‘indivíduos históricos’, nós nos formamos no seio dos processos de objetivação e de subjetivação. E, sendo o corpo o elemento físico que se abre e se lança para vivenciar os demais entes que organizam o mundo, representa ele o sujeito em que se praticam os discursos e os modos de vida. Versado, pois, sobre a noção de paisagem e de sujeito, qual é o pressuposto teórico que eu recepciono da compreensão de corpo?

Como afirma Bergson (1999), o corpo é uma imagem de inscrição que atua com as demais imagens. Nesse sentido, corpo, sujeito e paisagem se efetivam no mundo como resultados de representação de imagens. A paisagem representa a elaboração da percepção que tenho de algo, e

o sujeito representa o corpo. Tendo em vista esse pensamento, alego que sujeito e paisagem resultam de uma abstração. Uma abstração que se usa para representar uma imagem. Assim, a imagem que resulta da percepção de um cheiro, de um jardim, de um luar ou de um rio é que se nomeia de paisagem. Quanto ao sujeito, que se tece de uma série de subjetivações (tecnologia, política, filosofias, trabalho, família; enfim, modos de vida), ele é articulado teoricamente para representar o corpo, pois é na matéria física do indivíduo que se cumpre a existência do ser. Logo, sujeito e paisagem se cumprem no mundo para representar algo ou alguém. Decerto, por isso, expressa Foucault, em *As palavras e as coisas* (2007), que a palavra representa a essência daquilo que ela nomeia.

Desse modo, associo corpo à noção de paisagem, uma vez que esse elemento físico (corpo) simula uma grande tela com imagens de mundos, linguagem e saberes empíricos e científicos. Uma tela em que se projetam sonhos, resistências, risos e choros, mas, na qual, também, constroem-se fantasias, esmeros, loucuras, tristezas, expectativas e recordações. Precisamente, todo esse conjunto dita a matéria física e psicológica do sujeito, se considerarmos que um corpo é uma vida inteira de presença e mundo. Uma vida inteira para além de qualquer morte, dos vazios, dos vestígios e dos pedaços de imagens – que se dão e se tecem no cotidiano.

Um cotidiano de rastros, de tempo, de espaço e de memórias. Assim, é no corpóreo que se guardam os fantasmas, os conventos, os gritos e os silêncios. Logo, ele pode ser sugerido como uma imagem em que se adorna uma série de outras imagens paisagens. Sob essa concepção, realizo a composição corpo-sujeito. Composto que articulo como uma possibilidade da fusão matéria/vivência, uma vez que é mediante essa completude que o indivíduo se lança para experimentar o mundo, pois não existe sujeito sem corpo e nem corpo sem sujeito. Portanto, esta é a alegação temática que dá fôlego a esta investigação: falar do corpo, no universo ficcional poético ronaldiano, enquanto um sujeito de paisagens. E tudo o que há no seio dessa alegação resume-se à concentração de um esforço laborioso para sugerir uma teoria e uma análise sobre um sujeito corporal, na qual a questão referida não é definir biologicamente o que é um corpo, mas representá-lo como uma paisagem que resulta de um complexo de experiências sociais e culturais. Como lembra Giorgio Agamben, em *O poder soberano e vida nua* (2010), nada reside fora do corpo, tudo está imiscuído nele, tendo em vista que o corpóreo é o invólucro onde se juntam todos os acontecimentos que o indivíduo experimenta.

Assim sendo, na tese, a interpretação do termo corpo é visualizada como um horizonte possível para se pensar em uma imagem de vivências e de inscrições temporais, sociais e político-filosóficas. Contudo, como toda teoria prescinde de uma definição ou uma lógica universal, plantada e alimentada à adequação, a justificativas e a proposições que respondam e esclareçam a sua importância e necessidade, foi que plantei o questionamento se o corpo pode ser analisado como um sujeito de paisagens. E, se é verdade que todo questionamento é uma procura, também é verdade que toda procura exige uma resposta àquele que busca. Imagino que a pergunta que inquieta esta pesquisa tem em si um modo próprio de se impor, de se desvelar e de se insinuar para o pesquisador. Mas talvez seja este o meio de ela se libertar, de construir respostas ou, quem sabe, produzir mais inquietações. Isso porque, embora já se encontre fixada, conceitualmente, a definição biológica do vocábulo corpo, o horizonte que move essa interrogação não é o conceito genético da corporeidade humana, e sim apreender e fixar o corpo à noção de paisagem, sob a representação da loucura, do medo e do grotesco – sentimentos experimentados pelos personagens que compõem o universo poético-ficcional de Ronaldo C. Fernandes.

Universo que se insinua ao leitor como uma seara de possibilidades de visualizações e reflexões filosóficas sobre o ser, sobre suas experiências e sobre a ética existencial do sentido da vida. A esse respeito, a representação da imagem da loucura (devaneios, medo, desatino) e da imagem do grotesco (solidão, sentimento fabril, morbidez) são articuladas no enredo das narrativas para pensar nos modos de vida dos sujeitos personagens que, quase sempre, são articulados no seio das proposições filosófico-políticas. É, pois, a partir dessa compreensão, talvez mediana, que se propõe a teoria de composição corporal.

Quanto ao vocábulo paisagem, cujo sentido se justifica como um exercício da percepção, anuncio que se trata, pois, de um vocábulo cuja claridade se cumpre para definir a imagem que se cria, se vê ou se desenha ao olhar e ao sentir do expectador. Logo, a paisagem mantém, apenas, uma similitude com aquilo que ela representa (real ou não), o que tende para que as áreas de estudos (geográfico, estético, filosófico) acolham a semântica do termo a partir de entendimentos vagos e, portanto, cheios de questionamentos.

Não obstante, sei que a ciência é um dado universal. Assim, ainda que esse corpo seja iluminado como paisagem, a teoria corpo-sujeito de paisagens não anula o conceito de anatomia geral do signo corpo (organismo vivo com funções fisiológicas). Todavia, em que se pese alegar, esse conceito anatômico é, por demais, singular para definir uma vida inteira de existência

corpórea. Como disse o filósofo francês Paul Ricoeur, em *Memória, história e esquecimento* (2007, p. 158), “[...] o corpo esse aqui absoluto, é o ponto de referência do acolá, do próximo ou distante, do incluído e do excluído”. Isso posto, o corpo é a vida, é a saga e é a inscrita de toda uma história do indivíduo.

Decerto seja por isso que na tessitura ronaldiana o corpóreo pertence, essencialmente, às suas experiências: medo, loucura, grotesco, mal, sonhos, solidão e delírios. Experiências que convergem para um horizonte de imagens que respondem pela vivência do ser; representada e filosofada nos discursos, pensamentos e vozes narrativas, a partir de uma nuance de percepções sensoriais, visuais e auditivas. Isso porque todos os acontecimentos, solidão, perdas, espaços, lembranças e eventos, são projetados através de uma série de ruídos reflexivos sobre a condição existencial política de estar no mundo. Assim sendo, nas tramas, esses acontecimentos representam a ideia de existência e finitude do sujeito.

Um sujeito cuja representação encontra-se ornamentada pelo cansaço e pelos infortúnios da vida, como se o corpo fosse uma grande imagem de ruínas. Uma imagem de ruínas que encaminha a percepção ao acolhimento da ideia de uma obra paisagem ornamentada de corpos-sujeitos. Dada essa representação corporal, sugiro abster o corpo dessa visualização preliminar genética, para recepciona-lo, no universo ronaldiano, como uma imagem paisagem.

Todavia, parece-me absolutamente pertinente informar que sou ciente de que, ainda que essa representação paisagística do corpo não acrescente alterações ao campo biológico, do ponto de vista literário, essa proposição abre um horizonte de possibilidades para novas falas, interpelações e discussões que possibilitem uma apreensão mais humana e literária do sujeito. Também sou ciente de que no presente ou no futuro alguém pergunte: Para que serve esta pesquisa?

Sinceramente, no decorrer do trabalho, sempre pensei qual seria a resposta. Depois percebi que a resolução para a interrogação efetua-se no fato de ser o corpo, conforme Bergson (1999), uma ‘imagem de inscrição’ atravessada, todos os dias, por processos ordinários da vida (insegurança, violência, fome, etc.), o que faz dele naturalmente uma imagem pigmentada por uma série de eventos. Por outro lado, como há uma série de considerações teóricas sobre o ser e o viver, por que, então, não pensar a matéria carnal a partir da sua condição existencial política de ser e estar no mundo? É por demais quimérico idealizar o corpo fora dos eventos do mundo, já que tudo se efetiva no corpo – esse tecido, como diz Michel Foucault, em *Microfísica do poder* (2009), partilhado, objetivado, subjetivado e condicionado.

Em que se pese dizer, um tecido que traduz a realidade de uma coletividade política, social, teológica e, principalmente, filosófica. Logo, conseqüentemente, não se pode conceber a corporeidade física do sujeito fora dos processos internos e externos que ajudam a tecê-la; claro, sem perder de vista os resíduos filosóficos na ‘vida corpórea’ (AGAMBEN, 2017), já que é no seio deles que se constitui a nossa condição política de ser.

Contudo, lógico, compreendo que o peso de uma pesquisa se coloca na positividade de sua resposta. Assim, a partir do objeto do meu curso, que é Literatura, aponto mais uma resposta para a pergunta acima levantada (para que serve esta pesquisa?). Como o objeto da ciência do curso Literatura tem como nexos próprios o texto literário, as representações contidas no tecido textual permitem ao pesquisador dialogar com um horizonte de questões humanas e, portanto, interpretativas, o que abre espaço para propor uma composição corporal sujeito paisagem. Assim, esse gesto interpretativo-analítico de dialogar a matéria corporal atesta a profundidade da abordagem e encaminhamento interpretativo da matéria literária, o que contribui para o enriquecimento das Humanidades.

Seria inquietante não lembrar que as Ciências Humanas possibilitam aos olhos a visualização da relação história, cultura, valores, artes, existência, homem e meio. O que me parece claro que, ao versar sobre corpo no universo ficcional roaldiano, havemos de pensar nos fundamentos filosóficos. Isto posto, opto, então, por trazer para a discussão da tese o conjunto de proposições *obra, instrumentalidade, mundanidade e manualidade*. A escolha por tais enunciados reside no fato de compreender que eles formatam um juízo de valor sobre a existência, a linguagem, a mente, o conhecimento, a razão, o corpo, etc. Dado isso, serão essas proposições assimiladas como enunciados filosófico-políticos que concorrem para desenharem modos de vida ao sujeito.

Desse modo, enquanto sujeito observador/pesquisador, convido o leitor a idealizar o corpo como um sujeito que se orienta no mundo por um sistema de referências político-filosóficas. Um sistema que se verte para criar subjetivações e objetivações na vida corpórea, de maneira a fazer dela um lugar onde se agregam múltiplas imagens. Nisso, então, consiste a tese corpo, sujeito de paisagens, aplicada na ficção poética do escritor Ronaldo Costa Fernandes, um exímio criador de narrativas e poemas, cuja vivência dos personagens assemelha-se a vestígios, isto é, a tudo que sobra ou remanesce da condição corporal de ser e estar no mundo.

Essa orientação estética residual concorre para que se apreenda por meio do sentido um horizonte de sujeitos confusos, mecânicos, perseguidos e, portanto, grotescos. Assim, viver

equivale a uma experiência corporal que se funde na realização de uma ‘vida nua’. Vida nua que, conforme Agamben, em *O uso dos corpos: homo sacer, IV* (2017), efetiva-se no *uso* do ser, ou seja, na vida corpórea. Presumivelmente, disso resulta a nossa condição singular de sermos um *ente* situado entre os demais entes (política, educação, família, etc.) ou, em última instância, apenas um corpo submetido culturalmente ao que Foucault (2007) nomeou de controle, pois, em ambos os casos, o que se controla ou se lança, no e ao mundo, é sempre um corpo como um lugar de referências.

Sob essas perspectivas filosóficas, ao longo da tese, vamos sugerindo inquietações, olhares e percepções que fortaleçam a reposta para o problema: O corpo pode ser analisado como um sujeito de paisagens? E alusivamente vou afirmando que sim, pois, como é nele que se denuncia a precariedade da condição humana, vou anunciando que nenhuma vivência é vazia de discursos, saberes, filosofias, objetivos e especulações. Assim, se somos sujeitos – mulheres e homens – é porque, antes de tudo, resultamos de um complexo de reações de produção e intenções discursivas alheias.

Arrisco, desse modo, dizer que corpo e paisagem representam e invocam para si a construção de imagens de uma natureza em ‘obra’, tendo em vista que tudo que resulta da visão, de um projeto urbanístico, do discurso, da tecnologia ou do saber de alguém é intuído como um trabalho construído ou a se construir sob a mão, sob a percepção ou sob o discurso de quem faz ou modifica a obra. E, notadamente, toda ação ou elaboração de uma obra promulga um resultado. Portanto, podemos pensar em ambas as imagens, a saber, corpo (como referencial de existência política) e paisagem (como elaboração da percepção) como um signo em construção; para não dizer um referente tipificado e atravessado por juízos de valores. Nesse sentido, um corpo sujeito de paisagens se insere, talvez, no que Aristóteles, em *A Política* (2006), afirma ser a condição política do *ser*: ‘um corpo em obra’. Uma obra que, segundo Agamben, em *O uso dos corpos: homo sacer, IV* (2017), é laboriosamente pensada e articulada dentro de uma máquina filosófica, teológica e política.

A minha inquietação

Em determinadas apresentações acadêmicas, fui questionada por trazer à luz formulações teóricas que se configuram no interior de algumas obras – demarco-as: *A política* (ARISTÓTELES,

2006) e *Ser e tempo* (HEIDEGGER, 2005) – tendo em vista que alguns gozam da compreensão de que os discursos contidos nestas obras produziram ou reproduziram marcas profundas de segregação e depreciação à alteridade do ser. Contudo, devo destacar que tenho ciência de que a especificidade de algumas proposições filosóficas deve ser cuidadosamente analisada e (re)significada dentro de uma lógica interpretativa e receptiva, para não suscitar orientações à prática social e cultural de dominação de homens, mulheres, pobres, negros e imigrantes, sugerindo, assim, perspectivas sombrias.

Conquanto, é preciso discuti-las dentro de uma perspectiva temporal, pois, como diria o saudoso mestre, professor Wilton Barroso, o fundamento de uma proposição histórica não pode ser analisado de modo atemporal, isto é, fora do tempo, uma vez que são pensamentos que respondem a esquemas tradicionais da teoria política de um determinado espaço-tempo. Logo, é preciso analisar o passado para entender o presente e projetar o futuro. É preciso também dizer que a escolha por determinadas teorias não exime o pesquisador de entender ou, mesmo, aceitar a ideia que determinadas formulações de pensamentos devem permanecer nos armários, como defende o filósofo alemão Peter Sloterdijk, em *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo* (2011), pois a pesquisa não aceita subterfúgios. Não aceita, simplesmente, calar-se dentro de um armário, ela por si só exige a sua liberdade. Ela exige que se conte e se escreva.

Nesse sentido, trago à luz as formulações teóricas contidas nas obras *A política* e em *Ser e tempo*, pois imagino que pesquisar é isto: dispor o corpo à luz e, igualmente, às trevas. Pesquisar, como diz minha sábia mãe, é revirar os baús de casa. Assim, tudo que contém nesses velhos baús, inclusive esses fundamentos teóricos – que por vezes me são caros –, faz-se necessário para construir a tese. Expondo, pois, o meu corpo à luz e às trevas, opto por articular a especificidade filosófica contida nos enunciados (*obra, instrumentalidade, mundanidade e manualidade*) que se apresentam no interior de ambas as obras, posto que não existe pesquisa sem diálogo e sem visita ao passado, e tampouco existem reflexões sobre o constructo social e cultural do fenômeno corpo, sem exercitar um olhar aos coeficientes que constituem a historicidade do ser. Afinal, o ser é, por natureza, histórico. Assim, é preciso tirar do armário alguns pensamentos, haja vista que só se estabelece pesquisa com o elemento da universalidade.

Consequentemente, abdicando ou não dessas duas obras, é quimérico não admitir que elas têm um valor histórico fixado para as produções e pesquisas acadêmicas. Dado isso, corpo, vida,

existência e sujeito não podem ser analisados como, meramente, dados, ou como algo que o pesquisador compreende ou assimila como certo ou errado. Portanto, é dentro dessa lógica que teço toda essa explicação, talvez desnecessária para alguns, mas pontual para mim.

Os passos traçados na escrita da tese

Dada a discussão apresentada ao longo da introdução, dialogo com um vasto escrito de estudiosos para articular as ideias propostas. No entanto, esclareço que a menção de alguns nomes não isenta outros que aparecerão no interior dos capítulos. O que interessa na aquisição dos nomes eleitos para a construção da tese é mostrar que as posições teóricas concorrem para realizar uma teoria que agregue corpo à paisagem e, assim, efetivar as análises paisagens do grotesco e da loucura. Entretanto, diante da especificidade das discussões, emito uma sentença ao leitor: os autores eleitos dialogam entre si pontos comuns. Assim, a pluralidade de pensamentos que esses autores tratam encontra em si uma alegação comum com o que se constitui como tese.

Acrescento a essas informações: para refletir a luminosidade das imagens textuais que estruturam o universo ronaldiano (desordens, pessimismo, devaneio, etc.), simulo o meu olhar a uma câmara fotográfica para apresentar as paisagens da loucura e do grotesco, uma vez que nos enredos o próprio texto se faz imagem. Assim, o aparelho fotográfico é a sensibilidade do meu olhar. Nesse sentido, lanço mão do elemento *punctum*⁴, exposto por Roland Barthes, em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1984). Conforme o semiólogo, basta um detalhe “[...] para mudar minha leitura [...] Esse detalhe é o punctum (o que me punge)” (BARTHES, 1984, p. 68). Logo, no universo ronaldiano, o que gestou, atraiu, feriu e, portanto, punziu os meus sentidos foi o corpo-sujeito de paisagens. Isso posto, metaforizo um olhar fotográfico para apresentar o segundo capítulo e, ao longo da tese, vou reluzindo o texto com expressões fotográficas.

A tese é distribuída em quatro capítulos. O primeiro organiza-se a partir da fundamentação teórica e da formulação ou caminho que sugere passos para se efetuar uma análise corpo-sujeito de paisagem. O segundo compõe as imagens reveladas (sob a sensibilidade de um narrar sobre corpos, sentidos, cores e fantasias), o retrato literário do autor, títulos e ficção ronaldiana. O terceiro

⁴ “A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena macha, pequeno corte. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46).

capítulo é reservado ao entoar filosófico que constitui a paisagem corporal ronaldiana. Nesse capítulo articulo, de forma pontual, as especificidades semânticas das proposições filosófico-políticas. Reserva-se o quarto e último capítulo à análise dos elementos paisagísticos: o grotesco e a loucura.

A esse respeito, recorro a um elenco de estudiosos, dentre eles Leyla Perrone-Moisés, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Gaston Bachelard, Wolfgang Kayser e outros que norteiam o pensar sobre o fazer literário com suas fantasias, cores e sensações. No campo geográfico, discuto com Anne Cauquelin, Milton Santos e outros. No campo filosófico, com Marilena Chauí, Michel Foucault, Giorgio Agamben, cujo pensamento possibilita pensar na dimensão política da constituição do ser. Com Aristóteles, em *A Política*, especificamente, discuto a concepção semântica do pensamento aristotélico sobre as categorias corpo em obra e instrumento. Anexo as categorias aristotélicas à ideia de Heidegger em *Ser e tempo*, obra proposta como uma antologia sobre “a tarefa de uma elaboração do ser”, na qual a temporalidade (*zeitlichkeit*) assume o sentido da *pre-sença*⁵ no mundo. Dado que o tempo é o horizonte de resposta para a compreensão do indivíduo, uma vez que “[...] a resposta à questão do ser não pode ser dada dentro de uma sentença isolada e cega [...] uma investigação ontológica concreta há de começar dentro do horizonte liberado pelo tempo, com uma investigação sobre o sentido do ser” (HEIDEGGER, 2005, p. 47).

Portanto, é no ato de se desvelar ao mundo que se efetiva o significado de uma vida corpórea. Como disse Heidegger, a morada do ser é o mundo. E, onde vive e padece o corpo? No mundo, é claro! Não se tem outra resposta para essa interrogação, pois o carnal é o vetor de todas as experiências do sujeito no mundo, o que o torna um *ente* dotado do modo de ser da *pre-sença*. Presença que representa em si a própria existência do ser que se dá *em* e no-mundo; lugar onde o ente corpo se relaciona com os demais entes que se encontram, simplesmente, dados (*vorhandens*), como, por exemplo: os objetos, as instituições, os discursos, a linguagem, etc.

⁵ Segundo Heidegger (2005), a *pre-sença* tem uma dimensão ontológica, o que possibilita uma reflexão acerca do sentido geral do ser. Não um ser pensado, unicamente, a partir de atributos divinos, como sugere a tradição metafísica, e sim um ser que torna possível as múltiplas existências. Daí dizer o filósofo que o ser do homem tem uma dimensão ontológica fundamental. Não obstante, devo destacar que a *pre-sença* se constitui em Heidegger a partir de ambiguidades, pois embora conserve ela uma relação estrutural, não poderá ser confundida com o sinônimo de existência, tampouco com o sinônimo homem, restando à palavra *Daisen* a compressão de existência. Por outro lado, o vocábulo *pre-sença* é tratado como um ente que equivale a um indivíduo. Um ente que, na esteira de Heidegger, é diferenciado (especial) dos demais entes, haja vista que, diferente dos outros entes (que já se encontram à mão), eles promovem a abertura ao modo de ser dos outros entes – que se encontram no mundo. Assim, ainda que a *pre-sença* agregue em si essa ambiguidade, ela acolhe em seu significado um processo de constituição ontológica do ser.

Nisso, portanto, resulta o convite para pensar o corpo como um sujeito de paisagens que se desvela ou vela-se frente aos desafios do dia a dia, isto é, a partir de (co)presenças do medo, do belo, do feio, do moral, do imoral, do político, do apolítico, do filosófico, do grotesco, da loucura, etc. Imagino que somente a experiência corpo/mundo pode responder pela paisagem da loucura que alguns personagens vivenciam entre o paradoxo razão e inconsciência. Uma incongruência que, segundo o personagem Clemente, de *Um homem é muito pouco* (FERNANDES, 2010), só os loucos encontram coragem, lucidez, mas, também, insanidade para falar e expor seus medos, os seus conventos, pois, se vivemos em um convento, como diz Sérgio, em *Um homem é muito pouco*, o que as vozes ou o silêncio do corpo dos personagens esconde? Seria “[...] um corpo enterrado na sala” (FERNANDES, 2010)? Seriam culpas, medos, loucura ou verdades? Seriam esses os fardos que se inscrevem no corpo e que tornam *Um homem muito pouco*? Se toda pergunta exige uma resposta, é coerente responder aquilo que também nos inquieta enquanto um corpo sujeito de paisagens.

CAPÍTULO I: À LUZ DA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA



Fonte: <https://www.fotografemelhor.com.br/materias/corpo-integrado-com-a-paisagem>.

1.1 Um olhar sobre a acepção do termo paisagem

A compreensão do vocábulo paisagem abrange em si uma vasta discussão que se estende da história do seu aparecimento ao sentido que ele acolhe. Todavia, apesar dessa longa discussão, os estudos mostram que o evento mais significativo da paisagem é o desenvolvimento de uma nova representação cartográfica que resulta em uma abordagem mais humana do termo. Esta abordagem possibilitou novos horizontes aos estudos geográficos, estéticos e filosóficos, ao articularem e apreenderem a semântica do signo em seus campos de pesquisa, tendo em vista que essa forma, mais humana, de pensar a paisagem extravasa os limites de uma mera compressão territorial e econômica, compreensão essa extremamente positivista⁶.

No entanto, ainda que se tenha alçando um novo olhar que ultrapasse essa orientação positivista sobre a paisagem, o seu sentido não foi aderido consensualmente. Porém, apesar da não consensualidade entre os estudiosos, as acepções teóricas que versam sobre a semântica do termo partem da especificidade de um dado para explicar como se constrói a imagem que se nomeia de paisagem: as percepções (visão, audição, tato e olfato), o sujeito (aquele que observa e lança seu olhar e, assim, constrói a paisagem a partir de um som, de uma pintura, de um cheiro ou de uma leitura – como o faço) e o objeto (a imagem que se dá a contemplar).

Assim, quer seja na discussão sobre a aparição do termo, quer seja nos discursos contemporâneos que incidem, predominantemente, na questão de ser ou não a paisagem um dado natural, a acepção do signo acolhe a noção de visibilidade (que consiste no resultado da elaboração reflexiva do sujeito, no qual o olhar capta a informação da imagem e a transforma em fluxo cognitivo) e de visualidade (que responde pela imagem do mundo físico e concreto).

Na vertente geográfica⁷, a paisagem justifica-se a partir da interação homem e natureza, fato esse que concorre para que o geógrafo brasileiro Milton Santos, em *Metamorfoses do espaço*

⁶ “A ciência geográfica encontrava engendrada, puramente, dentro de um estudo de viés positivismo clássico ou no positivismo lógico” (GOMES, 1996, p. 21). Assim sendo, todos os estudos geográficos, inclusive a paisagem, é tida dentro da perspectiva positivista, isto é, dentro de um ‘funcionalismo utilitário’ e, portanto, prático. Nesse sentido, havia, pois, um engendramento nos estudos geográficos, uma vez que eles esvaziavam os valores humanos e, portanto, subjetivos das suas orientações de pesquisa. Valores esses que representam uma “[...] nova forma de olhar a Geografia, [que] ganha força na década de 1970, de forma a substituir o pensamento geográfico de ordem, meramente, positivista” (GOMES, 1996, p. 21).

⁷ Na Geografia, a paisagem apresenta-se como resultado de duas realidades. A primeira é natural – aquela que nunca recebeu interferência antrópica, ou seja, humana. A segunda é a paisagem cultural, também nomeada de humanizada, uma vez que ela se constrói da utilização e da transformação dos elementos naturais; processo que resulta da ação da

habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia (1988), expresse que a paisagem se dispõe a ver e a ler aos olhos daquele que a contempla. De acordo com Milton Santos, a paisagem resulta da soma de imagens criadas sob a percepção que se tem do espaço, o que faz dela um arranjo espacial. Logo, a imagem que o sujeito elabora como paisagem equivale, unicamente, a uma composição abrangida pelo olhar, pelo interpretar, pelo ler e, até, pelo fantasiar.

Em *A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas* (1998), Denis Cosgrove⁸ destaca que somos paisagens atravessadas por culturas e simbolismos “[...] morais, patrióticos, religiosos, sexuais e políticos [...] que influenciam nosso comportamento diário” (COSGROVE, 1998, p. 97). Em *A invenção da paisagem*, a pesquisadora Anne Cauquelin (2007) anuncia que a paisagem é uma invenção que não diz absolutamente nada, o que permite que o termo seja articulado sob várias perspectivas: um projeto urbanístico, um rio, uma tela, um som, uma cor, um sentimento, uma narrativa, ou mesmo um cheiro que a percepção alcança e depois elabora como imagem.

No dicionário *Aurélio*, a paisagem é definida pelos aspectos perceptíveis que o sujeito projeta sobre determinado espaço ou pela maneira como se percebe o mundo diante dos sentidos, os quais são orientados a partir de valores naturais, sociais e culturais. Isso posto, mediante várias defesas sobre a aceção do termo, o que é, de fato, uma paisagem? Paisagem é um termo usado nas artes, na filosofia, na literatura e, principalmente, na geografia. Faz-se uso do termo para representar uma imagem criada, imaginada, escrita, desenhada, filmada ou narrada, como o faço.

No entanto, por se tratar a paisagem da representação de uma imagem, agrega ela uma ampla discussão. Quiçá seja por isso que Fernando Pessoa, em *O cancionero* (2002), enfatiza que todo o estado da alma é representável verdadeiramente por uma paisagem. Logo, “[...] uma tristeza é um lago dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito [...] todo estado da alma só pode ser representado por uma paisagem” (PESSOA, 2002, p. 25).

Assim, dadas as explicações sobre a construção do termo, o que, então, eu construo para o leitor como paisagem? Primeiro, pretendo deixar claro que faço uso do termo a partir de uma perspectiva filosófica e estética, áreas em que ele representa a ideia do sensível (um fragmento,

mão humana. Desse modo, na vertente geográfica, a paisagem divide-se em três áreas: humanista, positivista e fenomenológica.

⁸ O autor aplica a interpretação das paisagens humanas às habilidades que empregamos ao analisarmos um romance, um poema, um filme ou um quadro. Logo, podemos tratar a paisagem como uma expressão humana que representa diversos significados.

uma leitura, uma cor, um som, um sentimento, uma fantasia, uma vivência, etc.). Portanto, neste estudo, a acepção paisagem não se relaciona à noção geográfica clássica, isto é, a “[...] porções do espaço relativamente amplas que se destacavam visualmente por possuírem características físicas e culturais suficientemente homogêneas para assumirem uma individualidade” (HOLZER, 1999, p. 151).

Acolho a semântica do signo dentro de uma abordagem subjetivista, isto é, como uma imagem existencial de representação dos eventos, sentimentos e sensações que o sujeito vivencia no mundo, sendo, pois, este o cerne da tese corpo, sujeito de paisagens. Portanto, quando falo de paisagem corporal, reporto-me ao sujeito que representa uma imagem que resulta de uma série de inscrições: sociais, culturais, tecnológicas, profissionais, morais, políticas e filosóficas. Um sujeito em que o corpo é compreendido como um lugar ou uma tela em que se projetam cores, subjetivações, valores, simbolismos, tradições e filosofias, aproximando-se, assim, a um obra. Dado isso, é essa ideia de paisagem-corporal que aqui se revela ao leitor.

Conforme Bergson (1999), o corpo é uma imagem que se orienta a partir das demais imagens que ele experimenta no dia a dia: lutas, resistências, sonhos e ilusões. Assim, corpo/sujeito/paisagem se tecem de arranjos perceptivos, espaciais, psicológicos e políticos, ou seja, tecem-se de subjetivações. Esse evento sugere que “[...] a paisagem e o sujeito formam um conjunto unitário que se autoproduz e se auto reproduz” (BERQUE, 1998, p. 86), pois ambos são mediados por representações de um imaginário social, estético, geográfico, político, filosófico e literário.

Conseqüentemente, corpo-sujeito e paisagem são condensados por práxis da subjetividade a partir de interpretações, filosofias, percepções e olhares. Sob esse olhar, o corpo como um sujeito de paisagens se forma, como aponta o filósofo⁹ Georg Simmel, em *A filosofia da paisagem* (2009), dos ‘derradeiros fundamentos configuradores’ da nossa imagem no mundo.

Desse modo, quando vemos uma paisagem ou um corpo, já não é mais a soma de um ente natural que enxergamos, e sim uma obra de arte *in statu nascendi*, haja vista que a imagem que os nossos olhos alcançam diante dessas duas obras são, simplesmente, conformações estratificadas e seladas por inúmeros acordos: tácitos, urbanísticos, sociais, culturais, geográficos, filosóficos e

⁹ Segundo o estudioso, enquanto experiência estética, a paisagem teve sua primeira aparição, na pintura, no Renascimento europeu, ou seja, no advento da modernidade.

políticos. Acordos que governam não apenas as coisas da vida, mas, principalmente, a maneira de apreendê-las no mundo.

Isto posto, proponho a representação corpo-sujeito à noção de paisagem. Um corpo-sujeito cujo feitiço é fabricado pela dimensão existencial político-filosófica de ser e estar no mundo. Um mundo que se apresenta ao indivíduo com uma anatomia deformada pelos devaneios, solidão, morte, perseguição, loucura, silêncios, barulhos e, portanto, por perspectivas grotescas. Daí dizer Clemente, em *Um homem é muito pouco* (FERNANDES, 2010), que, nesse mundo, o que assusta o sujeito é ele não ter poder sobre o seu corpo.

1.2 Percepção de linhas político-narrativas sobre o corpo

Porventura, será o corpo a representação de espectros, de inscrições, de loucura, de ruínas, de resistências, de tempos e expectativas? Certamente, sim, pois todo corpo carrega em si uma história, um sonho, uma desilusão, um tempo social, um tempo histórico e um tempo cronológico. Por conseguinte, naturalmente, é o corpo uma enevoadada do existir, assim, viver implica em contracenar memórias, medos e grotescos.

Um contracenar em que o corpo não assume, somente, um significado biológico, mas também um significado jurídico, político, social e filosófico; o que impõe-se destacar que é ele o ator principal de todas as representações que se desenham à vida. Um ator que, conforme Agamben, em *Nudez* (2015, p. 79), “[...] não pode pretender escolher ou recusar o papel que o autor lhe destinou”, pois, como protagonista, tem um roteiro importante a cumprir.

Assim, é sempre no referente físico do sujeito que se descreve a experiência de ser e estar no mundo, tendo em vista que é ele que se abre como possibilidade às sensações, às recordações e às fantasias. Desse modo, conseqüentemente, toda e qualquer degeneração da natureza humana é representada na carne do sujeito, o que faz da carne, ou seja, do corpo, o próprio *ser-aí* heideggeriano, que se lança e se inflama como promessa à realização de todos os demais entes do mundo (política, tecnologia, filosofia, cultura, família, etc.).

Presumivelmente por isso, Aristóteles escreveu que “Ser para os seres vivos significa viver. Séculos depois, Nietzsche esclarece: ‘Ser: não temos outra representação dele senão viver’. Trazer à luz – fora de qualquer vitalismo” (AGAMBEN, 2017, p. 48). Logo, será a vida puramente corporal? Será o corpo uma mera constituição política narrativa sobre a dimensão existencial do

sujeito? Supostamente sim, se considerarmos que, desde os primórdios da história da humanidade, o ‘ser’ (existir) sempre foi essencial para a formação do pensamento político-filosófico. Portanto, é nesta vertente que articulo, nesta parte da tese, este pluralismo de linhas políticas narrativas que pensam o elemento corpo.

Para Aristóteles, em *A política* (2006), o corpo do escravo equivale à parte do amo, algo como um pedaço de carne animado separado do corpo do seu dono. Assim, representando este corpo uma parte natural do amo, ele não tem vida própria, não tem obra, não produz economia para si, não tem direitos e, portanto, não goza de vida pública. Isso cumpre-se porque, segundo a tese aristotélica¹⁰, seja na esfera social, familiar, econômica ou política, a utilidade do escravo está no *uso (chrestai)*¹¹ do corpo. Nesse caso, o corpo é o limiar específico em que se efetua a relação sujeito e objeto, isto é, agente e paciente, sendo, pois, sob essa perspectiva que, aqui, penso na natureza política do termo uso.

Dado esse pensamento aristotélico, o corpo escravo delinea-se a partir de uma relação de poder. Uma relação que se sustenta na orientação política de comando e comandados, no qual “[...] governar e ser governado são coisas não só necessárias, mas convenientes” (ARISTÓTELES, 2006, p. 38), tendo em vista que é a “[...] relação entre oprimido e opressor que equilibra e harmoniza a sociedade” (ARISTÓTELES, 2006, p. 12).

Conforme Carlos José Rodrigues, em *O corpo na história* (1999, p. 20), “[...] essa atitude de tornar o outro objeto é também, de certa maneira, um procedimento de negar o outro enquanto tal. No limite, ela quer domesticá-lo e privá-lo de sua autoridade”. Certamente por isso, anunciam os estudiosos Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, em *História do corpo: da*

¹⁰ A tese aristotélica versa sobre a naturalização da escravidão no mundo antigo. Porém o que se percebe é que, mesmo assentada em um regime democrático, a sociedade grega era escravagista, pois nem todos os cidadãos gozavam dessa democracia, visto que poucos tinham direito à vida pública. E, como ‘todo governo é político’ (ARISTÓTELES, 2006, p. 38), poucos administram, poucos vivem no ócio, muitos executam trabalhos braçais, enquanto o corpo escravo apenas produzia riquezas para todos os demais.

¹¹ Segundo Agamben (2017), o termo “uso” apresenta vários significados, desse modo, articulo o termo a partir de sua natureza política, isto é, pensado na esfera do ‘uso dos corpos’. Na tese aristotélica, o termo uso associa-se à propriedade (ainda que não caiba dizer, registra-se: na perspectiva marxista, o corpo tem um valor de troca). Assim, o processo de produção está em si mesmo (no valor do uso) e não de troca. Agamben aproxima-se da semântica do termo ‘uso’ para pensar em uma política ética sobre a especificidade do uso aplicado ao corpo. Foucault versa sobre o uso para entender como ele se transforma no ‘cuidado de si’. Todavia, nota-se que dentro da dimensão ética e política dessa noção de uso foucaultiana, o cuidado de si representa um abandono de si, para servir ao uso do Outro; lembrando aqui as primeiras práticas de subjetivação do sujeito, no qual ele aprendia para excitar na esfera política. Mais tarde, o termo uso associa-se, na tese foucaultiana, à relação corpo e violência. Em Heidegger, o uso é articulado à ideia de mundo. Nesses termos, Heidegger propõe uma analítica existencial que tem como tarefa explorar a conexão das estruturas existenciais que definem a existência do *ser-ai*.

Renascença às luzes (2012), que, na história da humanidade, o corpo sempre foi tido como um lugar de apostas e experiências: material, intelectual, política, cultural, filosófica e teológica. Assim, resulta a composição física do sujeito de uma série de condensações em que a “[...] existência corpo tem múltiplas significações, desde as mais ordinárias, até as mais técnicas” (PELLIGRIN, 2012, p. 137).

Em *Sobre a violência* (1985), o corpo rebelado é apontado por Hannah Arendt como o *locus* da repressão política advinda da força militar. Desse modo, em uma perspectiva histórica, a estudiosa examina a relação guerra, política e violência no mundo atual, no qual o corpóreo é utilizado como objeto político de uma intervenção sistematizada, cujo fim é assegurar a continuidade política e econômica no poder. Nessa perspectiva, em termos de filosofia política, afirma Arendt que a natureza do poder se efetiva na dominação do homem pelo homem, atentando para o fato de que “[...] o poder e a violência, embora sejam fenômenos diferentes, surgem habitualmente juntos. Sempre que se combinam, é o poder, como já sabemos, o fator primeiro e predominante” (ARENDR, 1985, p. 57).

Em *Homo sacer: poder soberano e vida nua I* (2010), Giorgio Agamben, a partir da relação entre vida animal, vida humana, vida biológica e vida contemplativa, teoriza sobre a vida do indivíduo na contemporaneidade. Da aproximação entre esses termos, o filósofo propõe a tese ‘vida nua¹²’. Tese esta que versa sobre a politização da vida do cidadão, cujo “[...] corpo veio a ocupar uma posição central nos cálculos e estratégias do poder estatal (AGAMBEN, 2010, p. 11), no qual a política tornou-se a biopolítica¹³.

Conforme esse pensamento, Agamben (2010) anuncia que a politização do viver afluí para que a vida natural, isto é, a *zoé*¹⁴, que corresponde ao simples fato de viver, seja substituída por uma vida nua. Uma vida nua que resulta das transformações radicais geridas pela política que

¹² Para Agamben (2010, p.14), “[...] a implicação da vida nua na esfera política constitui o núcleo originário do poder soberano. Pode se dizer, aliás, que a produção de um corpo biopolítico seja a contribuição originária do poder soberano”.

¹³ Na esteira do pensamento agambeniano sobre biopolítica, o corpo é tido como manutenção da vida. Segundo o pesquisador, o que se cumpre no dia a dia do indivíduo é um estado político que legisla sobre a vida e sobre a morte, no qual o direito à vida só se efetiva no papel. É sob essa orientação que ele alega que o indivíduo vivencia um “estado de exceção” (AGAMBEN, 2004) permanente, uma vez que ele não é alcançado com os direitos básicos, individuais e sociais (educação, segurança, lazer, etc.). Nesse sentido, o que se apresenta ao corpo é a suspensão de direitos constitucionais. Assim, o que deveria ser uma exceção torna-se regra. E, caso o leitor pergunte o que significa (nas leis que regem uma nação) um Estado de exceção, responde-se: são mecanismos políticos de que o Estado (federação) lança mão para defender a soberania política de um povo (nação).

¹⁴ Palavra grega que representa cheia de vida, vida completa e absoluta, vida genuína e vigorosa.

legisla sobre o direito à vida e à morte, já que o gerenciamento político impõe modos de vida ao cidadão. Modos de vida no qual o sujeito encontra-se cada dia mais desvalido de segurança, saúde, moradia, alimentação, etc. Esses eventos expõem o corpo a experimentar um existir desprovido de direitos, liberdade e dignidade. Nesses termos, a vida é reduzida a despir-se de cidadania.

Por consequência, esse corpo despido de cidadania e, portanto, arquitetado politicamente para viver uma vida nua, termina por romper com o conceito filosófico e político de vida natural, uma vez que, nessas condições, ele “[...] torna-se simultaneamente o sujeito e o objeto do ordenamento político e de seus conflitos” (AGAMBEN, 2010, p. 16). Nesse sentido, é que a tese agambeniana versa sobre duplicidade do corpo¹⁵; um corpo sacro, porém matável.

Na decomposição filosófica de Michel Foucault, o corpo aparece no centro das reflexões sobre as relações de poder¹⁶. Isso porque é ele um dispositivo¹⁷ atravessado por um poder que emana de um conjunto de discursos e exercícios geridos por instituições, profissões, tecnologias, filosofias e proposições filosóficas que convergem para domesticarem e docilizarem corpos e vidas. E, uma vez que esse conjunto representa um jogo de forças, termina ele por exercer uma orientação de significados e valores culturais e sociais que fixam no corpo sentimentos de identidade e de subjetividade.

Segundo o filósofo, esses dispositivos operam sobre o corpo, unicamente, para aperfeiçoá-lo ao trabalho, à tecnologia, à vida social e à ciência, de forma a transformar a vida em objeto. Um objeto cujo existir encontra-se administrado pelos mecanismos reguladores do poder que convergem para que a corporeidade seja aperfeiçoada e operada para responder à heterogeneidade de um conjunto sistematizador, cuja diversidade converge para dimensionar o tempo e o espaço de vida do indivíduo.

Em consequência disso, seguramente, o corpo é o objeto no qual se funde todos os exercícios operados por esta heterogeneidade que concorre para criar, no dia a dia, sentimentos que docilizam a estrutura física. Nessa lógica, Foucault sustenta que o corpo é submetido, utilizado, transformado

¹⁵ Agamben (2010) estabelece um nexos entre vida nua e violência jurídica, em que a vida flui entre o conceito de sacralidade e o poder do direito. Dado esse pensamento, o filósofo versa sobre a ambivalência do sacro (puro e impuro, vida nua e vida natural, vida sacra e matável, bem e mal, sacro e nefasto).

¹⁶ Observa-se que, nos primeiros estudos, Foucault parte de uma abordagem tradicional para explicar o poder a partir de modelos jurídicos e institucionais. Mais tarde ele se dedica a mostrar como o poder se institui no corpo dos sujeitos.

¹⁷ Na perspectiva foucaultiana (2007), o termo equivale a um conjunto heterogêneo que compreende instituições, discursos, arquitetura, leis, proposições (filosóficas, morais e filantrópicas), enunciados científicos, etc.

e aperfeiçoado pelos saberes e poderes diluídos no cotidiano (profissão, instituições, proposições filosóficas, etc.).

Em *Vigiar e punir* (2007), obra que versa sobre a punição e a domesticação dos corpos, o filósofo anuncia que, a nível biológico, o poder que se executa sobre o corpo é físico, uma vez que ele obedece às disposições da microfísica¹⁸ do poder. Elucidado: um poder que se tece a partir de uma rede de relações entre os indivíduos e entre indivíduos e instituições, pois, segundo Foucault, o poder não representa uma força verticalizada que se centra ou emana de um único segmento ou indivíduo. Ao contrário, o poder se estabelece no seio das relações (instituições, discursos, entre pessoas, etc.).

Dados os pensamentos teóricos aqui expostos, menciono: o que se constitui diante da dimensão política de uma vida corporal são relações de poder. Relações que terminam por desenhar e impor modos de vida ao sujeito. Um *modus vivendi* no qual o corpóreo é desenhado e idealizado a partir de microesferas do poder que confluem para criarem formas de controle social e político. Nesse contexto, atento ao fato de que recai sobre o corpóreo uma expressão de poder e saber que se articula historicamente sobre a vida. Foucault (2004) alega que existe uma constituição do corpo histórico dos sujeitos.

Assim sendo, dado esse entremeado de linhas políticas narrativas sobre o corpo, argumento que a representação da composição física do indivíduo não pode ser, simplesmente, engessada dentro de uma visão orgânica, pois corpo e sujeito efetivam-se conjuntamente no seio das relações de poder. Pressupõe-se, então, que a maneira de viver, sentir, ser e estar no mundo sempre foi, presumivelmente, baseada em estratégias narrativas, considerando-se que, desde a antiguidade, encontra-se licenciado pela história social e cultural um esboço filosófico-político sobre o sentido do existir.

Um existir cujo elemento corporal é naturalmente tramado, explorado e analisado a partir de dimensões discursivas. Certamente, isso acontece porque o discurso, como lembra Foucault, em *História da loucura na Idade Clássica*, “[...] é um artifício de dominação que opera minando as diferenças e silenciando os sujeitos” (FOUCAULT, 2019 p. 27), dado que a dimensão discursiva

¹⁸ Como orienta a morfologia do vocábulo (*micro*), isto é, pequeno, o poder não advém de um centro (de uma única força). O poder se constitui como células, uma vez que, de forma micro, ele pode se concentrar em: um único indivíduo, em uma instituição, em um grupo, ou seja, sob diversas formas e ângulos periféricos. Sob essa lógica, aponta Foucault que o poder em si não existe, o que existe são relações de poder.

converge para estabelecer um controle de normatização sociopolítica sobre a vida dos(as) cidadãos(ãs).

Será por isso que a especificidade das práticas discursivas filosóficas e as acepções que sustentam os enunciados *ser, manual, ente, obra, instrumento* (analisados no terceiro capítulo) operam-se politicamente como um mecanismo de orientação ao viver? Certamente que sim, se se considerar que esses enunciados, quando examinados em termos de filosofia política, simulam em si um horizonte de imagens que sugerem descrição ou orientação a práticas cotidianas de reprodução de discursos e a acepção de um corpo-sujeito de funcionalidade: um corpo negro, um corpo imigrante, um corpo feminino, um corpo masculino, um corpo fabril, um corpo em obra, um corpo solitário, um corpo escravo, um corpo laboral, um corpo oprimido ou opressor, um corpo grotesco, um corpo louco ou um corpo profano.

A despeito desse pensamento, alego que, ao longo das experiências cotidianas, os marcos que se cumprem a desenharem um corpo-sujeito são sempre suficientemente extensos. É, pois, sob essa lógica que afirmo que, em termos de filosofia política, a projeção da especificidade semântica de determinadas proposições filosóficas encaminhou-se ou encaminha-se para suscitar valores socioculturais à idealização de ser do cidadão. Posto que os sentidos contidos na especificidade dessas proposições se estruturam, conforme o pesquisador Castor Bartolomé Ruiz (2012, p. 154), como uma matriz de significados que assume uma “[...] correlação dinâmica com as coisas, os fatos, os indivíduos e seus modos de vida”. Decerto por isso, Foucault (2004) afirma que um corpo, também, dociliza-se no interior das proposições filosóficas.

Seguramente, isso se cumpre na especificidade de determinados enunciados filosóficos, porque foi no ventre da Filosofia que se articularam os primeiros conhecimentos empíricos, teóricos e práticos sobre a natureza, o homem, o mundo e a existência. Por conseguinte, é também na singularidade de seus enunciados que se encontram cravadas as primeiras tentativas de questionar, de suscitar, de explicar e de responder as inquietações humanas. Assim, conseqüentemente, as suas proposições afluem para anunciarem conceitos e validarem significados e verdades. Verdades que tendem a orientar toda uma história, um corpo, um sujeito, um existir e um mundo, ou seja, que convergem para fornecerem fundamentos que validem as ciências e seus respectivos campos, práxis e teorias.

Desse modo, uma vez que essas ‘possíveis’ verdades se fundamentam em uma matriz de significados, elas se dirigem para projetarem uma existência corporal política do que deverá ser o

viver. E, sendo o corpo o referente físico da condição existencial, é ele o sujeito a ser mediatizado pelas objetivações e subjetivações, resultado do efeito das relações de poder e de saber que moldam a vida dos indivíduos e que, assim sendo, idealizam, significam e (re)significam a dimensão filosófica do sentido de ser no mundo.

Nesse sentido, exponho que a especificidade dos pensamentos filosóficos instituídos nos enunciados *ser*, *manual*, *ente*, *obra* e *instrumento* concorre para que sejam traçadas perspectivas políticas ao modo de ser do indivíduo, isto é, ao corpo, uma vez que é nele que se efetiva a vida. Assim sendo, é sob essa perspectiva que articulo a especificidade dessas proposições político-filosóficas, de maneira a mostrar como os seus sentidos concorrem para produzir conhecimentos que potencializam a concepção de uma existência-corpo puramente política.

Portanto, sob esse entendimento, afirmo que tanto a paisagem quanto o corpóreo, no sentido de pensar que é nele que a vida se cumpre, são laboriosamente maquinados a partir do sopro alheio, ou seja, de intenções sociais, políticas e, pontualmente, filosóficas. Possivelmente, disso resulta Milton Santos (1988) dizer que a paisagem só tem sentido existencial dentro das relações sociais, isto é, ela só acontece a partir do maquinismo do Outro (um olhar, um projeto urbanístico, ou a criação de uma imagem projetada na tela).

Isto posto, é a partir dessa percepção que costuro ao leitor esse entremeado de pensamentos filosófico-narrativos. Uma percepção cujo objetivo verte-se para dois pontos: primeiro, mostrar como o corpo é projetado politicamente na história; segundo, expor, no terceiro capítulo, como a especificidade discursiva de determinados enunciados filosóficos ascendem para a visualização de orientações políticas que simulam desenhar uma existência corporal para o sujeito.

Nessa perspectiva, defendo que um corpo-sujeito, tal qual uma paisagem, “[...] surge como a gradual continuação e purificação do processo [...] linguístico comum” (SIMMEL, 2009, p. 9), pois ambos se sobressaem “[...] da pura impressão das coisas naturais singulares” (SIMMEL, 2009, p. 9). Assim, da mesma forma que a percepção do geógrafo, do filósofo, do artista, da pesquisadora ou, quem sabe, de um olhar comum, extraem-se fragmentos da imagem de um rio, de um mar, de um espaço, de um vale ou um de romance, para formar uma paisagem. Algo similar acontece ao idealizar-se a imagem paisagem de um corpo-sujeito, articulado a partir de pensamentos político-filosóficos, de um mundo caótico e, portanto, imediatamente dado.

Em vista disso, quando se vê uma paisagem ou um corpo, já não é mais uma matéria natural que se contempla, e sim uma obra que se desvenda e se fundamenta na ‘consciência do mundo’

(HEIDEGGER, 2005), pois é na realidade do mundo que se desvela o ser. Logo, a imagem da paisagem (ou do corpo) que os olhos alcançam encontra-se estratificada e selada por inúmeros acordos. Acordos que governam, não apenas, as coisas da vida, mas, principalmente, a maneira de apreendê-las aos lugares e ao corpóreo. Desse modo, convido o leitor a deslocar a percepção visual de um corpo puramente biológico, para mirar em um olhar literário que visualiza o corpo como um sujeito de paisagens.

1.3 Decifra-me ou te devoro

“Os escritores e artistas trabalham nas trevas e, como cegos, tateiam na escuridão” (SARAMAGO¹⁹).

Demarqueei na introdução que a fenomenologia, conforme Heidegger, consiste em deixar trazer à luz o que se quer clarear. Demarqueei, ainda, que se intenciona trazer à luz um corpo-sujeito de vivências. Ao lado dessas demarcações, não hesitei em dizer que a ciência biológica conceitua o corpo como uma anatomia geral que define a estrutura física de um organismo vivo. Conceituação esta singular para definir uma vida inteira de existência corporal filosófico-política, posto que o viver é tecido no seio da ciência, dos discursos, dos poderes, das instituições, da cultura, da filosofia, da política e de tudo que o indivíduo experimenta em uma vida inteira de corporeidade física e emocional. Assim, clareio essa corporeidade, se não para libertá-la dessa concepção absolutamente genética, ao menos para abrir possibilidades para pensá-la a partir de uma visão literária filosófico-política e, portanto, existencial.

Exposto isso, esclareço: a teoria corpo-sujeito de paisagens, aqui apresentada, sustenta-se em uma abordagem metodológica de reflexão e investigação fenomenológica, pois entendo que, somente fazendo uso do método fenomenológico, darei conta de articular pensamentos literários que reflitam sobre o corpo, as experiências e os testemunhos dos sujeitos personagens. Não obstante, enfatizo que, quando penso no termo paisagem, articulado como imagem abstrativa da vivência do sujeito, penso na condição existencial do indivíduo de ser e estar no mundo e nas várias demarcações político-culturais que se aplicam ao corpo: imigrante, nordestino, negro, branco, rico, pobre, homem, mulher, gay, criança, velho, louco, profano, sublime, trabalhador e grotesco.

¹⁹ Frases populares do escritor português José Saramago. Fonte: <https://citacoes.in/obras/a-caverna-847/>

Culturalmente, isso é um corpo, cheio de semânticas biológicas, genéticas, sociais, culturais, espaciais, regionais, afetivas e históricas, o que faz dele um ser filosófico-político que se aproxima da noção de uma obra tecida e ‘vivificada’ sobre a intenção de alguém; exercício similar à paisagem. Nessa compreensão, o sentido que se assimila de determinados enunciados filosófico-políticos pode ser recepcionado como um arranjo de orientação aos modos de vida, haja vista que os seus vestígios fundam-se tal qual um contrato (sentença) na materialidade corpo.

Portanto, é nessa perspectiva que, a partir da leitura e análise do conjunto da obra de Ronaldo C. Fernandes (representado na pesquisa por quatro romances), proponho, no campo dos estudos literários, a teoria corpo-sujeito, à qual se assimila a noção de paisagem à representação do corpo, uma vez que ele representa em si a obra onde se adorna a vivência do sujeito, isto é, a loucura e o grotesco; elementos que analiso, no quarto e último capítulo, como paisagens corporais, em vista que, nos enredos, são eles as principais imagens que concorrem para subjetivar a vida dos personagens.

Nesses termos, anuncio que a dimensão política de ser e estar no mundo, fundamentada em discursos filosófico-políticos, converge para criar modos de vida que subjetivam e objetivam o corpóreo – sujeito da vivência. Modos de vida que na representação dos enredos confluem para que se assimile, nas falas, pensamentos e experiências dos personagens, a imagem de um corpo-sujeito paisagem orientado por sentimentos de ruínas (perseguição, devaneios, tristeza, etc.) e por perspectiva fabril.

Perspectiva fabril que coopera para que o filho do senhor Matos, personagem de *Um homem é muito pouco* (2010), venha romper com o contrato familiar de viver, diuturnamente, um corpo capitalista, paisagem comum aos homens da sua família, que resulta de uma grande linhagem empresarial, e que, agora, vivendo sob os prazeres da vida, sucumbe a atos de profanação.

Sob essa lógica, segue-se, então, à proposta da teoria. Entretanto, para não ser devorada pelas luzes ou pelas trevas, elementos comuns aos corpos que adentram a enveredar pela pesquisa, acolho o enigma da Esfinge e opto por decifrar a teoria corpo-sujeito de paisagem. Assim, decifro a teoria.

1.3.1 Teoria: corpo, sujeito de paisagens

A palavra teoria tem raiz no termo grego θεωρία e apreende em si a noção de contemplação, reflexão e introspecção. Objetando, pois, sobre a estrutura semântica que o termo acolhe, afirmo

que quem teoriza lança mão de um conhecimento especulativo, hipotético (abstrato ou real), organizado e metódico – elementos comuns à criação de uma teoria. Logo, ao criar uma teoria, a pesquisadora pode se fundamentar em um conhecimento descritivo, científico (testado e comprovado), ou pode se valer da observação de um fenômeno (como o faço).

Contudo, como recorro a perspectivas fenomenológicas existenciais, faço uso de conhecimentos especulativos e hipotéticos, o que não anula e nem desmerece o caráter científico e reflexivo da teoria. Todavia, dado o critério especulativo e reflexivo da proposta, sugiro que seja aplicada, preferencialmente, às Ciências Humanas e, de forma especial, à área dos Estudos Literários. Desse modo, ergue-se a sua formatação.

Incorpo a analogia corpo e paisagem ao pensamento de Anne Cauquelin, em *A invenção da paisagem* (2007). Conforme a autora, a paisagem pertence ao estatuto da imagem. E, uma vez que a imagem resulta da elaboração do sentir, do ler e do olhar, ela equivale a uma mera invenção (construída a partir de um plano geográfico, estético ou cultural). Logo, o que os sentidos elaboram como “paisagem natural” resume-se, unicamente, a um “[...] produto de um artifício laborioso, algo como uma criação continuada” (CAUQUELIN, 2007, p. 11).

Nesse sentido, a paisagem, tal qual a dimensão existencial política de ser e estar no mundo, representa a totalidade de imagens inscritas sob a orientação ou a compreensão do Outro. Logo, paisagem e corpo alumiam-se de pensamentos, teorias e visões, visto que as suas existências (cultural, geográfica, urbanística, social, filosófica, política e artística) são clareadas sob a percepção ou sobre o sopro alheio.

Isso posto, paisagem e corpo eximem-se de um estatuto natural, já que ambos se fundam em vários exercícios: estético, literário, ecológico, geográfico e, especialmente, filosófico-político. Dado isso, aproximo a acepção do termo paisagem ao corpo e, simultaneamente, articulo corpo à ideia de sujeito – no âmbito da filosofia de Foucault²⁰, segundo o qual os mecanismos de objetivação e subjetivação (conjunto de técnicas e práticas sob o qual o sujeito é constituído) respondem pela constituição do indivíduo.

²⁰ Foucault (2004) realiza uma investigação para explicar os modos como nos constituímos sujeitos. Nessa investigação, ele retoma os gregos para explicar como se efetivam as práticas do “cuidado de si”. Depois aponta para a sociedade disciplinar, de forma a explicitar como as práticas de subjetivação (frente à emergência da história do Estado e as suas intervenções biopolíticas – enquanto instituições) efetivam no corpo e na vida da população formas de vidas. Segundo Foucault, os componentes subjetivos terminam por formar um conjunto de regras que, embora sejam facultativas, tornam-se obrigatórias para o indivíduo. São, portanto, esses mecanismos (que concorrem para efetuar modos de subjetivação no corpo) que produzem o sujeito. Assim, diante dos processos de subjetivação, o que se encontra a ser subjetivado é a dimensão política da vida.

Nesse sentido, o corpo é pensado como um simulacro²¹ de representações, visto que é nele que se cumpre a vida. Por simulacro subtende-se uma imagem que imita algo ou alguém. Assim, dados os apontamentos teóricos usados para efetivar a tese, sustento que, conforme Agamben (2017), a corporeidade, da pré-história à contemporaneidade, constitui-se sob o ‘invólucro de representações’ de discursos clássicos, teológicos (profanos e sagrados), cartesianos, sociais, culturais, políticos, ou seja, da representação de signos²².

Mediante isso, evidencio que a cartografia corporal não pode ser abstraída da primazia das imagens, pois, igualmente aos demais signos que se encontram no mundo, o corpo se constrói da materialidade verbal do olhar, do sentir, do viver, do falar, do pensar, do morar, do ser, da cor da pele, do perceptivo, dos discursos e de tudo que se encontra no mundo. Certamente, disso resulta a expressa necessidade de demarcar um sujeito: um americano, um mexicano, um maranhense, um europeu, um negro, um candango, um índio, um pardo – a carga semântica é longa.

Insisto, portanto, em anunciar que essa nuance de materialidade que converge para representar um corpo, assim como a paisagem, é laboriosamente articulada sob o olhar ou sob o discurso de alguém. Como diz o filósofo suíço Ferdinand de Saussure (2000), o discurso produz uma imanência que se constitui a partir de uma estrutura de ideologias, previamente produzidas e apoiadas em palavras. Ciente, então, de que a dimensão política do ser se estrutura no seio dos enunciados filosófico-políticos, alego que o corpo, seja na esteira do visível ou do subjetivo, é da ordem da imagem. Decerto por isso, Bergson (1999) afirma que corpo é uma imagem que se dá a representar as demais imagens que se encontram à sua volta.

Refleta, caro leitor, o que se dá a encontrar em volta do corpo é a sua condição existencial de ser. Um ser “[...] que nunca é definido como tal, mas é todas as vezes articulado e dividido em *bios* e *zoè*, vida politicamente qualificada e vida nua, vida pública e vida privada, vida vegetativa e vida de relação” (AGAMBEN, 2017, p. 15). Conseqüentemente, diante dessa duplicidade de vidas, o

²¹ Segundo Agamben (2017), o corpo é um simulacro de representações.

²² Concretamente, as palavras representam signos ideológicos estabelecidos socialmente. Logo, ela subsistem na efetivação do uso, pois toda e qualquer criação ideológica linguística só pode ser revitalizada na esfera do discurso (na efetivação deste). Conforme Ferdinand de Saussure (2000), o discurso produz uma imanência, a partir de uma estrutura de ideologias previamente produzidas e apoiada nas palavras; que são os verdadeiros signos das ideologias. Desse modo, o discurso revitaliza constantemente as palavras como signo de uma ideologia, se acontecer de parar esse processo, o signo desaparece. Isso não quer dizer que a palavra desapareceu, ela pode continuar existindo como signo de outras ideologias. Assim sendo, toda a estrutura ideológica em uso, de estudo ou de análise da linguagem, está fundamentada numa filosofia do signo ideológico. Esse pressupõe uma manifestação do pensamento nos objetos sociais, as palavras, e na estrutura de linguagem específica para comunicação verbal, a língua. (Faço uso do termo signo na esteira do pensamento do filósofo linguístico suíço Ferdinand de Saussure).

que se encontra em jogo não é a naturalidade de um corpo, e sim uma aglomeração de imagens que simulam uma sobrevivência ou uma “*pseudo vida*”, pois o que se elabora como imagem real (ou natural) já não é mais, simplesmente, um corpo, mas uma imagem falseada (*pseudo*).

O mesmo entendimento se aplica à paisagem, pois o que os nossos olhos alcançam equivale a um amontado de imagens construídas, modificadas ou inventadas (projetos urbanísticos, paisagem cultural, um quadro, um dia belo) a partir da intenção de alguém. Daí, provavelmente, dizer Platão, no livro X, em *A república* (1972), que a imagem é da ordem da invenção²³, ou seja, a imagem engana, uma vez que ela é apresentação e aparência.

Nesse sentido, a imagem se realiza como a projeção de uma ideia, o que concorre para que ela possa ser recepcionada como um artefato de um pensamento, de uma cultura ou de um conhecimento. Assim, pensemos: a imagem é sempre a representação da própria coisa (o corpo representa o sujeito). Logo, o corpo servirá para mediar a representação (sujeito) a um referente (discursos/vida/testemunho).

Aproximemos, então, essa organização à noção de paisagem. Vê-se um rio, um lugarejo ou um quadro que simula a natureza. Faz-se uso desses referentes (aquático/espço/pintura) para representar uma coisa (paisagem). Nesse caso, é esse amontado de coisas (referentes) que acostumou-se a nomear de imagem-paisagem. A mesma lógica aplica-se à ideia de um corpo-sujeito, uma vez que o sujeito só acontece na matéria carnal.

Naturalmente, disso resulta o corpo ser em si uma ‘imagem simulacro’ (AGAMBEN, 2017), pois é nele que se representam os discursos, os saberes, os poderes e os sopros; elementos que confluem para criar objetividades e subjetividades²⁴. E, uma vez que o sujeito só acontece na realização da matéria carnal, é no corpo que se inscrevem os processos de subjetivações e objetivações. Logo, esse elemento carnal se constitui como a principal obra-paisagem onde se fundem as demais paisagens (dores, lutas, solidão, medo, loucura, grotesco, etc.).

²³ Para a filosofia platônica, os homens e os seres da natureza equivalem a cópias originais e inteligíveis, ou seja, eles representam a imagem de algo. Platão via o mundo, ainda que deformado da ordem divina e verdadeira, como uma imagem.

²⁴ De acordo com Michel Foucault (2007), os processos de subjetivação dizem respeito ao modo como o indivíduo se compreende como sujeito, isto é, como ele se percebe na relação sujeito e objeto (conhecimentos). Já os processos de objetivação dizem respeito ao modo como o sujeito se torna objeto do conhecimento. Nesse sentido, ambos os processos são complementares e se relacionam através de um jogo de verdades. Os primeiros processos de objetivação são as técnicas do cuidado de si (a escrita, os ensinamentos morais, religiosos, o cuidado com o corpo).

E o que se entende por sujeito? Como diz a filosofia foucaultiana, o termo sujeito²⁵ serve para designar o indivíduo que, por sua vez, encontra-se preso a uma identidade que, embora a reconheça como legítima, não é sua. Sendo o corpo o referente físico do ser, é ele, naturalmente, que se efetua como sujeito dentro de um conjunto de práticas (escrita, mídia, trabalho, família, moral, religião, discursos, ciência, etc.). Desse modo, representa o corpóreo um simulacro de todas as imagens que ele experimenta no mundo.

Contudo, ainda que os olhos não alcancem com precisão essas imagens, elas estão imiscuídas no tecido corporal. Entretanto, arrisco dizer que a dificuldade de visualizá-las resulta da hostilidade que temos de representar a coisa ausente – por sinal, uma herança antiga. Notadamente por isso, a filosofia platônica já questionava se a imagem era ilusão ou era verdade. Talvez porque, nos apegamos muito ao que vemos, sentimos, ouvimos e tocamos, e esquecemos da estreita relação que existe entre a imagem e a realidade. Sob essa perspectiva, talvez devêssemos nos afastar, um pouco, da liturgia de São Tomé: “ver para crer”.

Nesse sentido, convido o leitor a exercitar sua visão, dando-lhe como sugestão: ao pensar o corpo não se prenda à sua veste, isto é, à sua casca física, prolongue o seu olhar e a sua imaginação às paisagens que ele carrega. Sem dúvida, esse exercício irá equivaler à mesma operação que realizamos com os demais signos para formarem uma paisagem. Desse modo, sigamos o conselho do geógrafo Milton Santos (1988) de não nos contentarmos em simplesmente olhar para a coisa em si. Temos que vê-la e analisá-la no seu conjunto, pois a imagem é daquele que olha, cria, lê, vê e interpreta.

Assim sendo, eis aí a teoria corpo, sujeito de paisagens. E aquilo que nomeio de paisagem nesta teoria pode ser equiparado, em última instância, ao estatuto do ser humano, ou seja, à singularidade do que é existir em um mundo tão complexo. Um mundo no qual o corpo é a meta produtiva, tendo em vista que ele se encontra, diuturnamente, atravessado por uma lógica política de mercado. Nesse sentido, caro leitor, o que vossa senhoria visualizará nas análises da paisagem

²⁵ Para falar do sujeito, primeiramente Foucault (2004) versa sobre o conhecimento de si e as práticas de si. O autor faz uma reflexão filosófica sobre o surgimento do cuidado de si (na moral antiga) a partir de três tempos. No primeiro tempo, ele se reporta aos gregos, de forma precisa, aos ensinamentos de Alcebíades e Platão. No segundo tempo, ele faz menção à cultura helenística e romana. No terceiro tempo, ele cita os textos cristãos, nos quais a prática do cuidado de si se justifica no asceticismo cristão. Lembra-se que o termo ilusão consiste, segundo o ‘velho e bom’ Aurélio, em erro de percepção; fato esse que não anula a validade da representação da imagem, pois a imagem, na filosofia platônica, equivale à projeção da ideia ou do pensamento, ou seja, existe uma relação entre imagem e realidade. Uma relação no qual a imagem representa o objeto ausente, ou seja, o corpo do sujeito representa a sua vivência.

da loucura e do grotesco, compostas no capítulo quatro, são corpos sujeitos que vivenciam sentimentos de dissolução (medo, solidão, fabril, devaneios).

O que se encontra comprometido nesta ideia de dissolução? Um debate sobre o que é ser um humano, sobre o sentido do mundo e sobre o sentido da existência. Sabendo, então, o que virá nas próximas páginas, convido-o a experimentar os testemunhos da urbanidade “operosa, burocrática, fabril, pública ou privada” (FERNANDES, 2016, p. 26) que vivenciam os corpos dos personagens do universo poético ronaldiano. Um tempo-espço narrativo em que as experiências dos corpos-sujeitos encontram-se marcadas por uma constante sensação de dúvidas, que transformam a vida numa experiência urgente e sem profundidade.

Posto isso, mergulhemos, pois, na profundidade deste universo poético para apresentar, sob o olhar fotográfico da pesquisadora, as imagens captadas, o retrato literário do autor Ronaldo Costa Fernandes, a imagem revelada dos títulos e, assim, contemplarmos, no terceiro capítulo, o entoar filosófico que constitui a paisagem corporal ronaldiana.

**CAPÍTULO II:
O UNIVERSO RONALDIANO, A SENSIBILIDADE DE UM
NARRAR**



Fonte: <https://br.depositphotos.com/stock-photos/homem-universo.html>

2.1 Corpo, sentidos e fantasia: um horizonte de paisagens sob um olhar fotográfico

Quem cria histórias cria um universo de cores, sons, corpos e palavras. E, assim, abre possibilidades para que o leitor adentre, inteiramente, em um gracioso caminho de fantasia, filosofia e reflexão. Quem cria histórias faz nascer um mundo de sensibilidades com outros tempos, outros corpos, outras percepções e outros lugares, criando um horizonte de paisagens. Um horizonte inteiro formado de páginas visuais e entremeados de textos poéticos e ficcionais que encandeiam o olhar com encantos e imaginação, sem, com isso, deixar de ser reflexivo, profano ou irônico.

Serão, então, os poetas ou romancistas corpos criadores de histórias e fantasias, artesões de sensibilidades? Aceito que sim, pois esses corpos, ao tocarem na matéria-prima (palavras), fazem despontar aos sentidos de quem envereda pelos deleites da linguagem um mundo de imagens, de representações e de sensações. Mundo similar ao que aflora da matéria-prima do conjunto textual poético de Ronaldo Costa Fernandes, um universo artístico repleto de ímpetos filosóficos que acentuam uma profusão estética, deliciosamente existencial. Um existencial que se camufla em versos e narrativas e que sugere uma apreensão simultânea de eventos e imagens que promulgam a visualização de um horizonte de corpos-sujeitos²⁶ paisagens.

Assim, diante da visualização deste horizonte de corpos-sujeitos de paisagens, só simulando um olhar fotográfico para revelar e ampliar a carga poética e reflexiva filosófica que se tece na matéria-prima da criação narrativa de Ronaldo Costa Fernandes. Não um olhar fotográfico qualquer, mas um olhar que agregue em si o caráter subjetivo de quem olha e de quem descobre no corpo, no sujeito e na paisagem a subjetividade da imagem captada, ou seja, do *punctum*. Possivelmente, algo próximo à subjetividade do olhar que norteou a experiência fotográfica do semiótico francês Roland Barthes, em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1984), que ao adentrar no mundo da imagem foi atraído, animado, consumado e pungido pela sensibilidade do detalhe da foto. Assim se sente o meu corpo e o meu olhar, ao adentrarem nas páginas narrativas e poéticas que estruturam o textual ronaldiano: flechados por uma sensibilidade que capta, fere e

²⁶ O uso dos termos não é pensado aqui dentro da lógica gramatical do hífen, e sim como uma possibilidade da fusão sujeito e corpo, pois ambos os elementos lançam-se no mundo, sempre, a partir dessa completude. Logo, não existe sujeito sem corpo e nem corpo sem sujeito.

atravessa o meu sentir, de forma a fazer das imagens textuais metáforas de corpos-sujeitos de existências filosófico-políticas.

Dada essa sensação, uso a subjetividade do meu olhar de pesquisadora, isto é, o meu *punctum* para apresentar o universo ficcional de Ronaldo C. Fernandes. Assim sendo, ao longo deste capítulo, vou revelando as imagens, os sentimentos, as reflexões dos narradores e dos personagens, para, dessa forma, compor para o leitor a fotografia das paisagens corporais que perfaz esse universo. Uma paisagem corporal que, desde o meu primeiro encontro com a obra desse escritor maranhense, punziu-me, isto é, entusiasmou-me. E, assim, subjetivou e flechou o meu olhar. E, como lembra Barthes, o *punctum* ‘pica’, ‘fura’ e ‘perfura’, uma vez que ele é pungente, pois não é a minha ‘consciência’²⁷ soberana que vai buscá-lo, “[...] é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar [...] que me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46).

Consequentemente, na leitura ronaldiana, é a representação de uma existência corporal filosófico-política que me atrai e me fere. Logo, ela se institui como o detalhe, isto é, como o *punctum* que me feriu os sentidos. E, conforme Barthes (1984, p. 68), “[...] basta a sua presença para mudar a minha leitura”. Ciente disso, da mesma forma que o *punctum* barthesiano “[...] faz o personagem vitoriano sair da fotografia” (BARTHES, 1984, p. 88), o meu olhar faz sair do textual ronaldiano as imagens corpo, sentido e fantasia, para apresentar ao leitor um horizonte de paisagens de corpos-sujeitos.

Sob essa perspectiva, neste capítulo, faço alusão a um olhar fotográfico para mostrar a apreensão estética das imagens captadas sobre o escritor, sobre a relação corpo artístico e mundo, sobre os títulos e sobre as reflexões político-filosóficas que estruturam este universo ficcional. Nos demais capítulos que seguem, apenas cintilo o texto com algumas expressões individualizadas do mundo fotográfico, para que nenhuma paisagem, corpo, fantasia, personagem, narrador ou ímpeto filosófico deixe de ser irradiado pelo feixe de luz que resplandece desse universo.

Um feixe de luz que se despende a revelar uma esfera ficcional-filosófica criativa de imagens de pessimismo, grotesco, profanação, solidão e loucura, em que o corpo associa-se a uma grande obra na qual se documentam todas as impressões, recordações, medos e insanidades do indivíduo.

²⁷ Segundo Barthes (1984, p. 46), o *punctum* é “[...] o segundo elemento que vem quebrar (ou escandir) o *studium*”. Isso porque, ao contrário do *studium*, que é puramente técnico e, portanto, “invisto com a minha consciência soberana no campo do *studium*” (1984, p. 46), o *punctum* é subjetivo. Logo, ele responde pelo detalhe que prende o seu olhar na imagem fotografada.

Uma grande obra ao modo de uma paisagem que, sob a percepção do espectador, atrai olhares, pensamentos, saberes, interpretações, cores, sons e, portanto, sensibilidades.

Assim sendo, dada a especificidade desse narrar que aflora representações de vida dos personagens, ao modo de uma paisagem, firma-se: apreender na linguagem coisas, corpos, existências e filosofia é reservar a visão às possibilidades do fazer narrativo – enredo, personagem, narrador, tempo e espaço. Um fazer narrativo singular que faz do escritor Ronaldo C. Fernandes um conversor de palavras em metáforas, mundos, fascínios, sujeitos e fantasias. Talvez porque, como aponta Manoel de Barros, em *Só dez por cento é mentira*²⁸ (2009), o exercício do poeta é o encantamento.

Certamente, por ser o encantamento o dinamismo do fazer poético, agrega, naturalmente, a matéria da criação narrativa ronaldiana um universo instigante de relações: criador (corpo/escritor), criatura (obra), representado (mundo) e imaginado (fantasia). Diante desse universo de relações, reporto-me à singularidade do corpo que cria poesias e ficções. Um corpo poético individual, social e, portanto, subjetivado, que traz, conforme anuncia o poeta brasileiro Cruz e Sousa, em “Som”, no livro *Missal*, “[...] todas as vibrações da rua, por um dia de sol quando uma elétrica corrente de movimento circula o ar” (CRUZ E SOUZA, 1945, p. 15), confluindo para que a matéria física do artista guarde todas as emoções recolhidas no dia a dia e, assim, as converta num mundo de sentidos e imagens.

Essas imagens, no universo ronaldiano, metaforizam uma imensidão de paisagens existenciais cheias de ruídos filosóficos que se alastram em sonoridade por toda a matéria criativa, como se fossem uma “serpente ideal [...] luminosa e magnética” (CRUZ E SOUZA, 1945, p. 15). Assim, essa paisagem termina por irradiar a percepção com representações alusivas de um corpo visual que se projeta a partir das experiências e testemunhos do sujeito.

Desse modo, pesa-me a responsabilidade de adentrar no fascínio poético que se instaura no universo ficcional ronaldiano, sem antes pensar no corpo do escritor. Um corpo que, apesar de experimentar quotidianamente uma crescente desumanização geradora de tensões físicas e psicológicas (violência, medo, insegurança, solidão, fome, etc.), cria, representa e fantasia, ainda que afrontado pelas imagens de ruínas que testemunha no dia a dia. Mas presumo que seja essa

²⁸ Longa metragem do II Festival Paulina de Cinema, sob a direção e roteiro de Pedro Cezar. Tem como narrativa, a partir da criação poética, a biografia inventada do escritor brasileiro Manoel de Barros. O enredo fílmico constrói uma paisagem da linguagem do poeta; um artista que inovou o universo poético brasileiro, dada a especificidade de como usava e brincava com as palavras no fazer textual.

consciência infeliz de experimentar este sentimento crescente de desumanização que concorre para que os sentidos do escritor projetem, no textual, sentimentos de descontentamentos e, assim, devaneiem e fantasiem com palavras, sons, corpos, filosofias e existências.

E, como disse Sigmund Freud, em *Escritores criativos e devaneios* (1976, p. 149), “[...] a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita. As forças motivadoras da fantasia são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória”. Dialogando com esse pensamento freudiano, acolho expressar que é sob a percepção da realidade insatisfatória, diante dos eventos que o corpo experimenta ou testemunha no cotidiano, que nascem a fantasia e a especificidade do gesto filosófico ronaldiano de contar histórias. Um gesto cujo viver dos personagens é tecido a partir da representação de imagens de ruínas (loucura, grotesco, medo e solidão). Certamente, porque a linguagem poética assimila em si um impulso de representar algo que falta no mundo ou em nós (empatia, amor, paciência, solidariedade e segurança).

Possivelmente, é na efetivação dessa falta que florescem, no universo poético de Ronaldo C. Fernandes, representações de corpos sujeitos que simulam sensações de desordem. E, por não existir no mundo real ou ficcional uma linguagem perfeita para nomear, com precisão, a percepção desse esvaziamento ou falta, o escritor sugere em sua escrita uma paisagem corporal entremeada de sensibilidade filosófico-política existencial. Uma paisagem na qual o corpo se associa a uma obra em que se adornam os sofrimentos (medo, loucura, grotesco) do sujeito. Assim, os sujeitos personagens são sugeridos a partir de uma imensidão de imagens de pessimismo: grotesco, solidão, insanidade e insatisfações que vão, ao longo da vida, subjetivando e demarcando a existência do indivíduo.

Sob a perspectiva da projeção desse colossal de imagens de depauperamento, anuncio que o corpo de quem cria, profana e fantasia arrisca-se. Segundo Blanchot (2011), quem entrega-se ao fascínio do fazer literário corre riscos, uma vez que escrever é expor-se à insatisfação. Assim, o corpo escritor, orientado pelas imagens grotescas (insegurança, injustiça, medo, etc.) que vivencia, faz florescer na escrita um horizonte de existências sociais, culturais e políticas, subscritas sob a experiência de um sentimento de desordem.

Desordem que se desenha como uma pretensão representativa de fazer suscitar no texto uma linguagem que dê conta de nomear um universo colossal de perecimento, pois, como alega a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés, em “A criação do texto poético”, em *Flores da Escrivantina*

(1990, p. 104), a linguagem “[...] empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas [...], ela está sempre dizendo o que o real não satisfaz”.

Dado o pensamento de Perrone-Moisés, asseguro que é impossível (para o olhar da pesquisadora) apresentar os corpos-sujeitos, as fantasias, as paisagens e a linguagem filosófico-política que estrutura a escrita ficcional ronaldiana, sem trazer à baila as possibilidades que se efetuem no conjunto: linguagem poética e corpo de quem escreve (sujeito imerso em um mundo de subjetivações). Seguramente porque, para que se adentre inteiramente na singularidade de um contar, antes de tudo, é preciso que se valorize a intersecção formada pelo conjunto mundo e corpo do escritor.

Desse modo, não só o corpo dos personagens, mas também o corpo de quem cria ficções e poesias se interioriza no exercício das palavras. Nesse sentido, escrever é possibilitar ao corpóreo tocar nos limites da linguagem, lugar em que corpo e criação somam uma intimidade aberta ao mundo e em que o escritor liberta todos os encantos, devaneios e intempestividades, de forma a associar dia e noite, sagrado e profano, sonhos e monstros, passados e presentes, corpos e sujeitos.

Nessa perspectiva, penso que criar narrativas é isto: dispor o corpo às luzes e às trevas²⁹, visto que é na experiência do fazer artístico que se interioriza a exterioridade dos fatos: a vida, as expectativas, os medos, o inoperável, o corpo e o sujeito. Talvez seja esta a necessidade do fazer literário: transformar o invisível no visível, já que a matéria da criação artística exige a retenção de um modo diferente de dizer e perceber a realidade. Conforme Agamben, em *Ideia de prosa* (1999), este é o traço distinto do discurso poético – a ausência da consistência e a impossibilidade de desenvolver o pensamento para além do seu núcleo constitutivo, sem, por isso, deixar de suscitar reflexões.

Reflexões que no universo ficcional de Ronaldo C. Fernandes são projetadas à percepção a partir de uma convicção filosófica e estética cheia de excessos e estranhamentos, na qual se professa, ainda que através do fictício, o desequilíbrio substancial da vida dos personagens, sujeitos sentenciados por sombras e excrescências do dia a dia.

Excrescências que, em *O morto solidário* (FERNANDES, 1998), tomam conta da morbidez corpórea do personagem

²⁹ Alusão a Giorgio Agamben em *O que é contemporâneo? e outros ensaios* (2009).

Hildon que saía da casca, a casca apodrecia, retirava-se a casca, aparecia outra casca, indefinitivamente, de casca em casca, ia envelhecendo e diminuindo, até chegar a ser a mistura estranha de feto e macróbio enrugado. Era a sensação que eu tinha ao vê-lo na cama, arqueando, tomado pela dispneia (FERNANDES, 1998, p. 15).

O corpo do personagem Hildon, como todos os demais corpos lançados no mundo, tem uma sentença a cumprir. A dispneia é a sentença que a vida apresenta como paisagem ao corpo de Hildon. Uma patologia corporal caracterizada pela dificuldade de respirar e que, durante todo o tempo, limitou a vida do jornalista do Correio da Manhã. Um funcionário cuja cartografia corporal burocrática representa uma “[...] semente seca, torcida sobre seu bucho mesmo, empapado de remédios, os olhos semiabertos” (FERNANDES, 1998, p. 15). Ao longo da vida de jornalista,

Penara num serviço público atrás de uma mesa burocrática onde acabou se aposentando [...], achava que o funcionário público devia, por força de lei, ganhar ao aposentar o carimbo de ouro: entre a caneta e o carimbo, o instrumento mais usado durante a vida do tal servidor fora o carimbo – nada mais burocrático que o carimbo – antes que a caneta – símbolo da libertação e pensamento (FERNANDES, 1998, p. 17).

Há, diante dessa filosofia de vida, uma crítica à condição corporal paisagística que reflete sobre a dimensão política de ser e estar no mundo. Um mundo no qual os modos de vida, isto é, a maneira de ser e estar no cotidiano, concorrem para a instrumentalização do corpo e da vida, pois Hildon, como outros sujeitos, equivale a um corpo fragmentado e, assim, dissolvido entre o trabalho, a família, a política, a economia, a tecnologia, os estudos, etc.

Nesses termos, a realidade sociocultural que se apresenta ao jornalista do Correio da Manhã conflui para que vida individual e vida social fundem-se a partir de um complexo mecânico, fixado na relação corpo e vivência pública. Portanto, dada essa relação, o que se apresenta ao corpo de Hildon é um sentimento de operosidade. Sentimento este que desenha as experiências, os testemunhos, os eventos, o tempo e o espaço habitado pelo personagem.

Sob esse pensamento, aponto que, no universo ficcional ronaldiano, os corpos desenham-se, metaforicamente, a partir de perspectivas de laboriosidade, o que converge para que, nos enredos, a cidade seja representada como “operosa, burocrática, fabril, pública ou privada” (FERNANDES, 2016, p. 26). Essa coesão adjetival converge para que os sentimentos, a existência e os corpos dos personagens sejam, processualmente, representados sob perspectivas de perecimento físico e psicológico.

Perecimento que pode ser verificado, principalmente, nos romances *O morto solidário*, *O apetite dos mortos* e em *O viúvo*, visto que nessas ficções a urbanidade da cidade (o corre-corre, a solidão, a insegurança, o medo, etc.) confunde-se com a representação de vida dos personagens, que são acometidos pelos mesmos problemas sociais que estruturam o dia a dia da cidade, consequência de sua urbanidade.

Nessa lógica, afirmo que a especificidade do modo ronaldiano de contar histórias (projetando um entoar filosófico) assume a função de exorcizar o próprio excesso das experiências negativas que o sujeito testemunha ou experimenta no mundo. Experiência do grotesco, da loucura, da solidão, das subjetividades advindas da tecnologia, do trabalho, da família, da política; enfim, dos fantasmas que assombram a vida. Naturalmente, isso faz do indivíduo uma paisagem meramente mecânica, ou seja, um corpo-sujeito operoso, cujo fim é produzir resultados.

Dado esse aspecto paisagístico operoso, nos romances, a vida simula órbitas, uma vez que, de acordo com os acontecimentos, pensamentos e modos de vida, o corpo-sujeito é lançado no mundo para experimentar um viver qualquer. Assim, todos os corpos giram a partir de um fato: responder à noção de dimensão filosófico-política de ser um *ser-ai*³⁰. Um ser (viver) aos modos da filosofia de Martin Heidegger, em *Ser e tempo* (2005), no qual o *ente-ser* (sujeito) se lança e se abre ao viver, como se fosse uma enorme tela a ser pigmentada pela tinta de todos os demais entes (medo, tristeza, política, trabalho, educação, etc.) que formam o mundo, espaço-tempo em que se vela a essência do ser³¹.

Assim sendo, na esfera ficcional de Ronaldo C. Fernandes, o corpo constitui em si a própria obra-paisagem³² que representa o sujeito. Uma paisagem principal na qual se pigmentam todos os ruídos, cores, fantasias e imagens que estruturam a existência do indivíduo. Naturalmente, isso faz

³⁰ Equivale a lançar-se ao (no) mundo, a partir de uma série de remissões e relações. Algo que só a mulher e o homem podem realizar. Pois o *ser-ai* corresponde ao *daisen*, ou seja, a experiência de ser e viver. Logo, o *daisen* é próprio do humano, haja vista que os demais entes não possuem essa condição de se atirar para viver as coisas, os acontecimentos, a loucura, o grotesco, a profanação, os modos de vida, enfim, o mundo.

³¹ De acordo com o filósofo, o mundo só pode ser analisado sob a perspectiva da 'totalidade dos entes'. Nesse sentido, Heidegger (2005) inicia sua analítica existencial sobre o ente perguntando pelo Ser. Ou seja, ele aponta para a exterioridade e a interioridade, para o sujeito e o objeto, e para a consciência e a vivência.

³² Faz-se uso do composto para destacar que, sendo o corpo a matéria física em que se cumpre a experiência de ser e estar no mundo, é ele que se efetiva nos discursos, na ciência, na política, na filosofia, etc. Assim, o corpo pode ser metaforizado como uma obra; aceitando-se a ideia de que a obra é adornada sob a percepção de alguém, ou seja, que resulta de um trabalho ou de uma ação alheia. E, como lembra Michel Foucault (2009), os corpos são tipificados por subjetivações e objetivações (tecnológicas, morais, políticas, filosóficas...), sendo, pois, sob essa perspectiva que se funde corpo à noção de obra-paisagem. Lógico, sem esquecer que a concepção de paisagem equivale a uma invenção. Portanto, a paisagem, como o sujeito, resulta de subjetividades, ou seja, de eventos externos e de intenções sociais, culturais, geográficas, estéticas e filosóficas.

da matéria corporal um ente que, do nascer ao morrer, encontra-se sempre em vias dos mesmos processos e acordos profissionais, tecnológicos, familiares, culturais e sociais.

Dados esses acordos, o corpóreo encontra-se articulado a partir de uma série de perspectivas filosófico-políticas. Seguramente por isso, ele é representado no universo ficcional a partir de sentimentos de instrumentalização, manualidade, excrescências, mecanização, medo, loucura e solidão. Assim, a totalidade desses elementos projeta os sentidos a visualizar, diante das vivências e depoimentos dos personagens, uma imagem corporal de tumulto, isto é, de um corpo-sujeito acometido por imagens grotescas que se associam à noção de paisagem.

Uma paisagem cuja imagem plástica do corpo é representada a partir do desencontro do sujeito com o mundo. Esse evento termina por sugerir, no tecido textual, uma projeção colossal de existências negativas, como se viver fosse unicamente responder a processos. Nesse sentido, cita-se a fala do narrador d’*O apetite dos mortos* (FERNANDES, 2019, p. 11):

[...] meu vizinho. Era um homem magro, de personalidade esquiva, gentil, abria as portas para quem vinha com o carrinho de feira, furioso nas reuniões de condomínio. Costumava aparecer como extra nas novelas da Globo. Trabalhara a vida inteira, aposentou-se, aprendeu a manusear tachas em couro.

O termo ‘a vida inteira’ assume um paradoxo, uma vez que ele tanto implica a ideia de longevidade como também a ideia de finitude do sujeito. Logo, essa locução adjetiva sugere ao ouvir e ao ver (sentidos do corpo) a noção de sentença. Isso porque a semântica do termo ‘a vida inteira’ aflui para representar o corpo dentro de uma lógica econômica e, portanto, obsessiva de funcionalidade pública. Funcionalidade na qual o sujeito é marcado pela reflexividade da existência sociopolítica do ser, cuja cartografia corporal encontra-se cindida pelas experiências negativas que o indivíduo obtém ao se lançar no e ao mundo.

Em outra passagem do texto, o narrador segue com as descrições da lembrança que tem do seu vizinho:

Eu o via sempre na televisão. Meu programa preferido era buscá-lo no **fundo das cenas**, onde aparecia dançando, olhando um acidente, fazendo feira, torcendo na arquibancada, toda e qualquer cena de **multidão**, dessas em que se **movem pessoas atrás dos personagens e não se sobressai ninguém, lá estava ele** com seu rabo de cavalo, seus **oclinhos**, sua **barbicha** branca aparada. Não demorou muito, **morreu de infarto fulminante**, em sua casa de Mangaratiba. Tivera um discurso na reunião de condomínio, era o síndico do edifício, **fora acusado injustamente de roubo** (FERNANDES, 2019, p. 9-10, grifos meus).

Novamente, encontra-se nesta passagem do texto uma visão pessimista da vida. Uma visão marcada pela relação corpo e profissão, no qual o pronome “ninguém” acentua a falta de importância do sujeito, de forma a esvaziar o sentido da existência do Ser. Quanto aos diminutivos “oclinhos e barbicha”, ambos constroem imagens que confluem para minuar a condição social, física e emocional do indivíduo. Um indivíduo que necessariamente não é o vizinho, mas qualquer corpo, tendo em vista que o pronome ninguém, em sua categoria indefinida, refere-se a um cidadão qualquer.

Nessa perspectiva, o corpo do personagem é desenhado, metaforicamente, a partir da relação réu e tribunal. Um tribunal cujo corpóreo é em si o próprio agente da acusação, uma vez que é ele o autor e o coautor a ser julgado na sua condição de existência filosófico-política, apontando-se para o fato de que, nos enredos dos romances, viver equivale à sentença. Todos os personagens são, portanto, sentenciados pelos seus exílios: medo, loucura, injustiça, depressão, solidão e perseguição. Um exílio que faz do corpo o cárcere do sujeito, como confessa um dos narradores de *Um homem é muito pouco* (2010), romance que se constitui de quatro narrativas independentes entre si, “[...] o corpo é um convento com seus medos, traumas, individualidades e frustrações” (FERNANDES, 2010, p. 75).

São, portanto, esses traços representativos (operosidade, medo, cárcere, traumas, frustrações, solidão, etc.) que reclamam a condição de existência filosófico-política do sujeito no mundo. São, pois, eles que abrem possibilidades para visualizar o corpo dos personagens e dos narradores como paisagem do grotesco e da loucura, analisadas, especificamente, no quarto capítulo. Logo, é a efetivação dessas imagens que associa o corpo à ideia de paisagem.

Uma associação corpo-paisagem em que a existência do sujeito é descrita a partir de uma imensidade filosófica sussurrante. Um sussurro cuja representação do mundo, das coisas, do outro e dos lugares é incessantemente transformada no interior dos enredos. Em vista que esse sussurro movimentava tanto as representações de vida dos sujeitos-personagens, como também o próprio modo de narrar do escritor, que se tece sob ímpetus filosófico-políticos, sem deixar de ser, ao mesmo tempo, suave e irônico.

Portanto, essa é a visão crítico-literária que a câmera fotográfica do olhar estético da pesquisadora captou dos corpos, espaços, sujeitos, sons, fantasias, sentimentos, personagens, narradores e paisagens que aglomeram-se na escrita de Ronaldo C. Fernandes. Um registro fotográfico que mira não somente revelar um universo e um fazer narrativo cheio de sensibilidades

e ímpetus filosóficos, mas que também se dedica, a partir da projeção da imagem da loucura e do grotesco, mostrar a revelação engenhosa que alcancei da luz que projeta a relação corpo, sujeito e paisagem; lógico, sem esquecer a imbricada relação captada na imagem corpo (escritor), criatura (obra) e fantasia (matéria representada).

Mas, por questão de ângulo, às vezes o olhar fotográfico da pesquisadora deixa escapar alguma cor ou fantasia das imagens captadas no tecido criativo poético. Decerto porque o poeta, como disse Fernando Pessoa, “[...] é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente” (PESSOA, 2002, p. 23).

Assim, considerando a peculiaridade do fingimento poético, convoca-se o leitor a ficar atento à precisão das paisagens fotografadas, pois uma paisagem pressupõe uma viagem aos sentidos. Com receio que durante a viagem escape algum som, corpo, sujeito ou a sensibilidade criativa e reflexiva que perfaz o sistema estético da produção do escritor Ronaldo C. Fernandes, contempla-se, neste pedaço do caminho, o retrato do autor.

2.2 O retrato literário do autor

Sob um jogo de lentes, conversei com o escritor Ronaldo Costa Fernandes. Nessa adorável conversa, deparei-me com um homem culto e viajado no mundo e nas palavras. Um ser-político, dono de um discurso suave, elegante e humano. Dialogamos sobre suas narrativas e expectativas poéticas. Foram diálogos cheios de reflexões literárias, no famoso Sebinho³³. Para ser precisa, foram dois encontros. Eu, embora não demonstrasse, estava sempre atenta às suas falas, aos pensamentos expostos sobre seus enredos, poemas e diletos escritores. Sempre em busca de descobrir algum impulso mimético que me reportasse aos seus narradores, à sua escrita e às suas obras. Incessantemente à procura de um rastro físico ou psicológico que se correlacionasse diretamente com seus textos poéticos.

Dada essa obstinação, em alguns momentos o interrompia com alguma curiosidade ou observação, e ele, de forma passiva, dizia: “não tinha pensado nisso!” Em outros momentos, ao se deparar com meus apontamentos sobre seus escritos, com falas pontuais expressava: “eu escrevi

³³ É uma livraria, cafeteria e bistrô localizada na quadra 406 da Asa Norte em Brasília. Um local agradável que acolhe em si todas as luzes e simbioses de corpos intelectuais.

isso?” Risos... Obrigada, Ronaldo Costa Fernandes, foi uma conversa e tanto. Portanto, é assim que, neste pedaço da escrita, revela-se ao leitor a imagem literária fotográfica do autor.

Ronaldo Costa Fernandes é um escritor maranhense, com romances, contos, novelas, ensaios e poemas publicados. Doutorou-se em Literatura na Universidade de Brasília, cidade onde reside. Exerceu docência na Universidade Central da Venezuela e foi diretor do Centro de Estudos Brasileiros da Embaixada do Brasil em Caracas. É membro da Academia Maranhense de Letras, ocupando a cadeira de número 31, outrora sob a ocupação do escritor Josué Montello. Teve trabalhos premiados, com distinção ao prêmio Associação Paulista dos Críticos de Arte, com o romance *João Rama* (1979); prêmio Casas de *las Américas*, com a novela *Notícias del horto* (1991); prêmio ABL de poesia, com a poesia *A máquina das mãos* (2009); e foi finalista ao prêmio Jabuti, com o romance *Concerto para flauta e martelo* (1998).

Dentre as suas produções literárias destacam-se *O viúvo* (2005), *Um homem é muito pouco* (2010), *O morto solidário* (1998), *Memória dos porcos* (2012) e o seu último romance, *Vieira na ilha do Maranhão* (2019). Romance este cujas paisagens espaço-temporais constituem-se como um longo caminho de ressonâncias que fazem ecoar um entremeado visual de história e ficção sobre um Maranhão seiscentista.

Postas essas informações, afirmo que, enquanto leitora e pesquisadora deste conjunto literário, o escritor Ronaldo C. Fernandes não representa, unicamente, um tecido artístico contemporâneo, mas um criador sensível de narrativas e poesias que assimila um conhecimento profundo sobre o que versa. Um criador artístico que faz do espaço poético-ficcional um horizonte de reflexões político-filosóficas sobre o homem e a sua condição de ser e estar no mundo, de forma a volver o olhar para uma reflexão acerca da dimensão política do sujeito.

Assim, é sob essa perspectiva textual que articulo nas obras ronaldianas discussões filosóficas que versam sobre o corpo e sobre a sua existência política. Contudo, destaco que, mesmo sendo iluminado por ímpetos filosóficos, o textual ronaldiano aprisiona em si sentimentos de obscuridades. Sentimentos esses que convergem para que os personagens e, certamente, o corpo do escritor, que experimenta diuturnamente os problemas do mundo, vagueiem no universo ficcional com sonhos, expectativas, frustrações e desencantos.

Naturalmente, esse sentimento obscuro que se efetua na trama e na vida dos sujeitos personagens estende-se como raio ao corpo e à linguagem poética do escritor. E, seguramente, isso consome-se no fazer poético porque não há palavras no mundo que deem conta de precisar as

imagens de desilusão que a percepção artística alcança no cotidiano. Logo, no fazer textual, essa obscuridade conflui para que, na visão do fazer poético, “[...] se insinue um atraso, uma não contiguidade, uma memória entre sinal e resposta” (AGAMBEN, 1999, p. 124), visto que a obscuridade do escritor é aquilo que nele “[...] permanece não-expresso e não dito, e essa precisamente é ‘a sua’ não-latência” (AGAMBEN, 1999, p. 124).

Certamente por isso, Ronaldo Costa Fernandes tece sua estrutura literária a partir da estética do sensível, isto é, sob o fenômeno da percepção. Isso permite que ao adentrar nos enredos, se visualize um horizonte de existências que metaforizam imagens de ruínas. Imagens essas similares à noção de paisagem, pois a paisagem, segundo o geógrafo brasileiro Milton Santos (1988), é uma imagem que se dá a ver e a ler sob os sentidos de quem a contempla.

É com esse entendimento que contemplo, visualizo e aponto, no espaço poético ronaldiano, um horizonte de paisagens corporais de loucura, medo, perseguição e solidão; substantivos abstratos que denunciam a precariedade do sujeito frente à dimensão existencial política de ser e estar no mundo. Assim sendo, é sob esse sentimento de precariedade e desordem humana que se estrutura o gesto poético-narrativo (linguagem, enredo, espaços, títulos, eventos, corpos, imagens e personagens) de Ronaldo C. Fernandes.

Um gesto poético que termina por encaminhar escrita, personagens, narradores e escritor para um ponto comum: vaguear em reflexões filosóficas, diante dos infortúnios dos modos de vida sociocultural (violência, injustiça, medo, mortes, etc.) nos quais o indivíduo não encontra êxito, o que aflui para acentuar nos corpos-sujeitos um sentimento malgrado. E, conseqüentemente, uma vez que o corpo de quem escreve ficções e poesias encontra-se no mundo, essa sensação de mau êxito termina por estender-se à linguagem literária. Decerto porque, como diz Ronaldo Costa Fernandes, em *A cidade na literatura e outros ensaios*, “[...] a linguagem é refém. Pode apenas servir de confissão e não salvação. A linguagem não cria a realidade, é refém dela e só pode criar a si própria” (FERNANDES, 2016, p. 85).

A esse respeito, exponho que esse *modus* reflexivo existencial de Ronaldo C. Fernandes trabalhar com a linguagem se impõe aos sentidos como um tratado filosófico-político – explicação tecida no terceiro capítulo. Um tratado filosófico cujo legado é dividido entre o autor e o seu universo poético-ficcional. Todavia, lembro que a especificidade de aproximar o textual aos dissabores que desenhavam o dia a dia do sujeito não é uma exclusividade do universo poético ronaldiano. Ao contrário, essa sensação de desencontro com o mundo advém de longínquas datas,

pois, desde sempre, poetas fizeram do espaço da linguagem um lugar sagrado onde se ritualizam medos, desilusões, fantasias e dispersões.

Nesse sentido, volto no tempo para lembrar que: dadas as imagens paisagens acolhidas pelos sentidos do artista, em um determinado tempo-espaço, o seu impulso mimético poderá tecer no universo estético a projeção de imagens de loucura, grotesco, desordem e dispersão. Assim, considerando-se este impulso mimético que o corpo do artista capta de um determinado tempo-espaço, recordo aqui as palavras do saudoso poeta português Mário de Sá-Carneiro, no poema *Dispersão*³⁴, no qual o eu-lírico diz: “Perdi-me dentro de mim porque eu era labirinto. Regresso dentro de mim, mas nada me fala, nada! [...] E louco não enlouqueço”.

Nota-se, pois, que grandes escritores – ofuscados pela incandescência das luzes ou sombras do seu tempo – fazem do espaço de suas obras um lugar de reflexão, de angústia e de dispersão. Isso acontece porque o escritor está na cidade (tempo-espaço), assim como “[...] a cidade está nele: fragmentariamente, subjetivamente, autoralmente, moral, étnica, marginal, excêntrica, paródica, fantasmal e alegoricamente [...] o poeta está em simbiose com a cidade que o ameaça e o traga, o seduz e o faz vítima da trama” (FERNANDES, 2016, p. 56).

Nessa perspectiva, o mundo representa a casa, o corpo e a fantasia do escritor. Logo, a realidade que se assenta nele se efetiva como elemento constitutivo da obra. Desse modo, considero que os fantasmas que o corpo do autor testemunha ou experimenta no cotidiano da cidade se amplificam ao tecido criativo como paisagens de ruínas. Paisagens que alimentam a escrita, os personagens e, também, “[...] a solidão, medo e desconforto que são elementos da tensão produtiva” (FERNANDES, 2016, p. 49) que respondem pelo traço estético do escritor.

Esse traço estético – que desenha o espaço ficcional como um lugar de reflexão, de pessimismo e, portanto, de resignação – representa, conforme Sigmund Freud (1976), uma marca singular dos grandes artistas criativos. Sob esse pensamento freudiano, afirmo ser o escritor maranhense Ronaldo C. Fernandes um grande artista. Porém, infelizmente, nem sempre os grandes artistas e as suas obras são reconhecidas pelo público e pelo mercado editorial que, sendo um campo de forças possíveis, exerce poder sobre todos os corpos que nele adentra: escritor, obra e leitor.

³⁴ O poema *Dispersão* foi publicado na revista *Europa* e é composto por doze poemas. Quanto a Mário de Sá Carneiro, foi poeta e contista, e teve seu nome fixado na primeira Geração do Modernismo Português, sendo considerado pela crítica como um dos grandes expoentes da sua Geração. Disponível em: <https://www.passeiweb.com/estudos/livros/dispersao>.

Assim, pensando na ideia de campo³⁵, exposta pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, em “Sobre o poder simbólico”, em *O poder simbólico* (1989), alego que, lamentavelmente, alguns autores não são conhecidos pelo público leitor porque os ditames editoriais constituem-se como um campo de forças que estrutura e valida o que deve ou não ser publicado. Naturalmente, isso se cumpre porque o mercado editorial é em si um mecanismo político de comunicação, cujo poder concorre para legitimar a divulgação, a circulação e a recepção das obras literárias.

Dado esse pensamento, o mercado editorial efetua-se como um “[...] instrumento de comunicação que exerce um poder estruturante” (BOURDIEU, 1989, p. 9) sobre as produções poéticas. Isso se aplica porque ele conflui para estruturar as publicações e para criar distinções hierárquicas que adjetivam valores e juízos culturais às produções. Sendo nesse sentido que Bourdieu expressa que a cultura que une é a mesma que separa, uma vez que é nos ‘campos simbólicos’ de poder que se estabelecem cultura (tida como uma perspectiva dominante) e subcultura³⁶.

Assim, informo que, apesar de o escritor maranhense Ronaldo C. Fernandes não ser editado em grandes tiragens; apesar do não excesso de visibilidade pelo grande público e de não centrar-se como escritor consagrado nos ditames editoriais, que elege o que é ou não válido, este maranhense é em si um grande romancista, ensaísta, crítico, teórico, poeta e pensador. Um pensador que faz do espaço literário um lugar de reflexões filosófico-políticas que incitam o leitor a refletir sobre a dimensão existencial do ser frente à precariedade humana.

De acordo com Bertolino, em *Espaço, memória e identidade em Ronaldo Costa Fernandes* (2016), o universo ficcional ronaldiano encena em suas páginas um sujeito personagem atormentado por um colossal de eventos negativos, que os sentidos do escritor assimilam do cotidiano. Esse dado coadjuva para a representação do esfacelamento corporal dos seus personagens, tendo em vista que os enredos se organizam de “[...] corpos atormentados pela percepção captada do espaço social observado” (BERTOLINO, 2016, p. 13).

Em *Refugio humano nos contos de Ronaldo Costa Fernandes*, o pesquisador José Ribamar Neres Costa destaca que, “[...] mesmo sendo um dos intelectuais contemporâneos mais premiados,

³⁵ Na esteira do sociólogo Bourdieu (1989), campo equivale a um espaço simbólico que valida e dita representações. Lógico que isso se dá a partir de lutas. No seio desse espaço (poder simbólico) se articula uma estrutura de juízos de valores, em que vai se delegar o que é ou não adequado. Desse modo é que cito o exemplo do mercado editorial como uma estrutura de poder que pertence a uma indústria cultural. Tendo em vista que é partir desse mercado que se efetivam os rituais de consagração do que é válido ou não, no mundo da criação textual poética.

³⁶ Termo que converge para a ideia de uma cultural menor, em contraposição aos grupos culturais dominantes.

e de fazer parte de diversas instituições culturais de renome, Ronaldo Costa Fernandes não é um escritor muito divulgado fora dos círculos de discussão da literatura de alto nível” (COSTA, 2010, p. 3).

Na visão do pesquisador Rogério Silva Lima, professor Associado da Universidade de Brasília, em *A vocação fantasma dos navios: subjetividade e espaço urbano no romance de Ronaldo Costa Fernandes* (2011), as produções literárias desse escritor exploram não somente o espaço cidade, mas as “[...] relações de tensões que este manteve e mantém com o narrador e até com o próprio romance” (LIMA *apud*³⁷ BERTOLINO, 2016, p. 13).

Portanto, nos enredos, são estas relações de tensões que cooperam para que o corpo-sujeito dos personagens e dos narradores efetue a “[...] personificação do embate psíquico com as memórias e com os eventos” (BERTOLINO, 2016, p. 13) do cotidiano. Nesses termos, “[...] a rua representa todos os enfrentamentos que o sujeito vivencia diante da instabilidade, velocidade, ausência e solidão que enfrentamos no dia a dia das cidades” (BERTOLINO, 2016, p. 13).

Assim sendo, foi sob esse jogo de lentes que captei a revelação fotográfica literária do escritor maranhense Ronaldo Costa Fernandes. Todavia, para que o leitor possa contemplar de maneira nítida e prazerosa os contornos das imagens captadas sob este jogo de lentes, convido-o, agora, a acompanhar a projeção-imagem que estrutura os títulos das obras ronaldianas.

2.3 A imagem revelada dos títulos ronaldianos

Quanto à esfera da denominação dos poemas e narrativas de Ronaldo C. Fernandes, destaco que há algo de profético e anunciador nos títulos de suas criações. Algo semelhante ao verão³⁸ que, mesmo antes de despontar, já anuncia os seus sinais nas cores das papoulas vermelhas e das rosas amarelas. De modo similar, acolho a combinação: título e enredo ronaldiano. Uma justaposição em que se embrenha uma aquarela plena de corpos, movimentos, cores e ruídos filosofares que se

³⁷ Texto cedido pelo autor.

³⁸ Alusão à música Estação da luz (1987), de Alceu Valença. A estação do ano verão, popularmente, agrega ideia de esperança e de expectativa.

abrem ao leitor como se fossem um longo caminho de reflexão sobre a nossa condição política de ser e estar no mundo³⁹.

Uma excelência de anúncio, típica de uma ‘escrita criativa’, em que o escritor, como disse Sigmund Freud (1976), ainda que indignado com o que vê e testemunha no mundo (solidão, instabilidade, medo), ‘fantasia’ e carrega no olhar a subjetividade de quem conta, sonha e põe no papel a sensibilidade ficcional de um horizonte de possibilidades e riquezas do conjunto narrativo: título, enredo, personagens e narradores. Um conjunto narrativo bem ao modo do verão que, antes mesmo de chegar, desvela-se sob uma nuance de cores, avisando ao expectador que a sua luminosidade já pode ser apreciada no horizonte.

Assim, igualmente à chegada dessa estação, tecem-se as designações das obras ronaldianas. Designações que de longe já anunciam um mundo ficcional repleto de imagens de encantos, desencantos, fantasias e medos, em que o corpo, com todos os seus testemunhos, traumas e vivência, representa a tela principal a ser pintada.

Da incandescência dessa vivência recende um corpo-sujeito que simula uma paisagem cheia de detritos: grotesco, solitário, louco, mecânico e profano; construindo, pois, um excesso de visibilidade de imagens de ruínas no universo dos enredos. Assim, cito ou pinto, como preferirem, alguns desses títulos: *Um homem é muito pouco* (2010), *O viúvo* (2005), *O morto solidário* (1998) e a obra poética *Memória dos porcos* (2012).

Mais que títulos, a linguagem que nomeia essas obras acolhe uma revelação do que o corpo percebe no mundo. Um tempo-espaco contemporâneo no qual o ser, alocado cada vez mais dentro de experiências humanas superficiais, é exposto cotidianamente à expressividade de imagens de violência, injustiça, insegurança e fome. Dado isso, é possível mencionar que há uma similitude nos temas dessas criações, isto é, uma luminosidade de rastros verbais que se estende como imagens às tramas, invocando a percepção do leitor à condição original da existência humana, no qual o corpo representa o gesto do sofrimento do ser e viver no mundo.

Assim, na designação do romance *Um homem é muito pouco* (2010), o par de advérbio muito pouco, que assume a função gramatical de um adjetivo, tanto intensifica quanto mingua a imagem humana, pintando-a como quase nada. Quanto à nomeação da obra *O viúvo* (2005), observo que o

³⁹ Em Heidegger (2005), ser-no-mundo relaciona-se à noção de homem, às coisas e à prática. Nesse sentido, ser-no-mundo pode ser compreendido como manusear as coisas, ou seja, conhecê-las na prática e não, apenas, na sua cognição teórica.

substantivo que a constitui, segundo o dicionário Aurélio, acolhe um sentido semântico de privação e solidão, o que concorre para a compreensão de um estado social de desamparo humano.

Nesses termos, igualmente ao conjunto ‘muito pouco’, que converge para intensificar e esvaziar a vida do sujeito, o termo ‘o viúvo’ conflui para a acepção de um indivíduo largado no mundo. Acepção essa que não se distancia do tema *O morto solidário* (1998), usado para caracterizar o corpo de um sujeito que, depois de penar anos na função de servidor público, transforma-se em uma paisagem corporal acamada, inerte e aniquilada pela dispneia.

Logo, conseqüentemente, os três temas dialogam entre si, tendo em vista que os sujeitos das suas anunciações vertem-se para denunciar a precariedade do indivíduo frente à vida, no qual o corpo representa a imagem de todos os dissabores que o sujeito experimentam no dia a dia. Desse modo, essa alusão corporal, desenhada sob pessimismo, não alude a um corpo natural (funções biológicas), mas, especificamente, a um corpóreo miserável que é descrito a partir de perspectivas sócio-político-filosóficas da condição de *ser*⁴⁰ no mundo.

Um ser que, para Heidegger (2005), só se revela como indivíduo a partir das experiências que tem na (e com) sua morada, que é o mundo. Como lembra o filósofo, é no ser do homem que se tem conhecimento do desvelamento do sentido do *é*, ou seja, do *ser-em*; termo que sugere o tempo-espaço onde se vela a existência humana. Sob essa perspectiva é que se constrói no universo poético e ficcional ronaldiano a relação sujeito e mundo. Uma relação em que o corpo, dadas as pressões sociais, individuais e filosóficas, não representa uma consciência separada das suas vivências e testemunhos, mas uma consciência que sonha, adocece e padece na relação sujeito/tempo/lugar.

Dado isso, seja nas vozes poéticas, seja nas vozes narrativas, não é projetada aos sentidos a ideia de um corpo natural, isto é, um corpo biológico, mas um corpo-sujeito atravessado e tecido sob aspectos filosóficos, políticos e culturais. Dessa forma, menciono que os títulos das obras de Ronaldo C. Fernandes, antes mesmo de adentrar no tecido narrativo, anunciam ao leitor a concepção de um corpo sujeito de ruínas. Um corpo cuja consciência não se separa do mundo e que, assim sendo, institui-se não somente a partir do tempo-espaço onde habita e experimenta os modos de vida (labor, profissão e cultura), mas que, também, funda-se com e neste tempo-espaço.

⁴⁰ Em Heidegger (2005), a noção de ser é apontada como questão fundamental sobre a existência humana. Pois somente a partir do ser se pode perguntar e responder o sentido dos entes.

Isso porque é no mundo que ele habita e convive com os medos, os grotescos, os sofrimentos, as doenças, as memórias; enfim, com a vida.

Nesse sentido, anuncio: as nomeações que estruturam as obras ronaldianas – tais quais o verão que, antes mesmo de chegar, se anuncia nas cores das flores – de longe já revelam e insinuem seus rastros de luminosidades existenciais que tipificam a dimensão sociopolítica de ser e estar no mundo. Portanto, é desse modo que se estabelece entre as chamadas das obras e os enredos uma consonância semântica estética, cuja produção de sons e imagens vai, ao longo de todo o texto, desenhando representações de ruínas na vida dos personagens.

Expostas, então, a relação título e enredo e as reflexões filosóficas captadas nas nomeações dos romances *Um homem é muito pouco*, *O viúvo* e *O morto solidário*, projeto, agora, a imagem revelada da nomeação da obra poética *Memória dos porcos* (2012). Para tanto, utilizo dois poemas para explicar o título em questão. Porém, para se desvelar o que se projeta como paisagem sensorial, espacial e corporal na voz poética, convoco o leitor a apreciar, com um olhar amiúde, os poemas.

“O homem olha o Mondego”

Alguns rios me banham: Bacanga e Anil.
 Meu corpo está cheio de rios:
 Minhas veias são rios vermelhos
 Que desembocam no mar do meu coração.
 Os rios se instalam em mim
 Em mim me danam, lanhando
 Por dentro o meu corpo linfáticos e
 Cheios de incertezas, onde habitam
 Passado e história, dor e solidão.
 Há rios em mim que desconheço
 Sua foz, sua embocadura,
 De onde nascem, para onde vão.
 O pior é do mente
 Que flui sem margens,
 Desordenado e com várias águas,
 Águas desiguais e turvas.
 Há rios em mim que nunca supus ter.
 Meu pensamento é um rio seco,
 Mas pleno de correnteza e afogamento.
 (FERNANDES, 2012, p. 20)

Nesse poema, o eu lírico não aponta para uma paisagem tempo-espço habitual, pois, embora a narrativa faça alusão aos rios Bacanga e Anil, ambos situados em São Luís, capital do Maranhão, as imagens dos rios aparecem, apenas, para realizarem uma analogia com o corpo. Tal qual os rios

– cuja hidrografia, de longos anos, encontra-se devastada pela poluição dos esgotos que são lançados em suas águas sem tratamento adequado – sente-se o corpo do eu poético, que está “desordenado e com várias águas, águas desiguais e turvas”.

Esse sentimento desalinhado, isto é, fora de ordem, concorre para que o eu lírico constitua-se tão degradado “por dentro, o corpo linfático e cheios de incerteza”, quanto a paisagem fluvial que ele vê: “o homem olha o Mondego”. A intimidade desse olhar projeta uma equivalência entre o corporal e o ambiente aquático. Um ambiente aquático que, embora seja “pleno de correnteza e afogamento”, encontra-se tal qual os pensamentos e as sensações da voz poética: “um rio seco” de vida, de esperança e de expectativas.

Não obstante, o sentido que a voz lírica empreende a esse “rio seco” pode ser estendido a outros grandes rios, como o rio Mondego em Portugal, que, possivelmente, dadas as condições de descaso do homem com a natureza, poderá ter suas paisagens naturais modificadas. Tendo em vista que o corpo do poeta vive no mundo, outras águas, leitos, margens e correntezas poderão ajudar a desenhar a plenitude da “correnteza e afogamento” experimentada pelo eu poético, haja vista que “há rios em mim que nunca supus ter”.

À vista disso, esses ambientes aquáticos situados em São Luís, apesar de suas latências de pertencimento no corpo do poeta, “alguns rios me banham: Bacanga e Anil”, transcendem a paisagem habitual de serem, apenas, rios genuinamente maranhenses. Portanto, o que liga as águas, os leitos, a correnteza e as margens dos rios Bacanga e Anil ao corpo do poeta não é o sentimento de pertencimento (corpo/lugar), e sim a degradação, o descaso e, enfim, os problemas advindos de um crescimento urbano desordenado: poluição, desumanidade, não valorização da vida e falta de empatia ao próximo, visto que é desses sentimentos que se desenha a voz lírica.



Fonte: Jornal o Estado em <https://www.blogsoestado.com/danielmatos/2019/08/05>.

Logo, em “O homem olha o Mondego⁴¹”, o que é posto como exercício aos olhos é uma conversão da paisagem do lugar pelo corpo do sujeito. Desse modo, é essa conversão que possibilita ao eu lírico associar os problemas dos rios – advindos da expansão desordenada, o que resulta na poluição das águas – à visão que tem de si. Nesse gesto, todas as intempéries dos rios são esquadrinhadas e associadas à matéria corpo.

Dada essa atitude, o eu lírico transporta ao leitor as imagens negativas desses ambientes aquáticos, para que elas possam ser visualizadas na intimidade da fraqueza do ser (corpo), representada a partir da relação sujeito/rios/ruínas.

Acompanha-se, agora, a explicação paisagem *Memória dos porcos*.

“O esconderijo”

Esconde bem
 Tuas lágrimas,
 Os homens desprezam
 Os fracos.
 Escondem bem tuas emoções.
 Os homens
 Respeitam os fortes
 Esconde bem tuas tristezas.
 O mundo evita
 Os melancólicos.
 Escondem bem a ti mesmo.

⁴¹ Fotos do rios Anil (foto 01). Esse rio nasce ao sul de São Luís, no bairro Aurora Anil, tem uma extensão de 13,8 quilômetros (Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Anil). A segunda foto apresenta cenas de poluição no curso do rio Bacanga. “A bacia do rio Bacanga possui uma superfície da ordem de 11.030,00 [...]. Os limites são: ao norte, a baía de São Marcos; ao sul, o tabuleiro central da ilha na região do Tirirical”. (Fonte: http://www.geomorfologia.ufv.br/simposio/simposio/trabalhos/trabalhos_completos/eixo11/042.pdf).

Os homens não gostam de se ver.
(FERNANDES, 2012, p. 22)

Em “O esconderijo”, a degenerescência do ser infunde-se como paisagem a partir da relação homem e homem, apontada como fraqueza humana. No poema o eu-lírico usa a repetição do verbo “esconder”, para apelar à percepção auditiva do leitor. Dado esse apelo, o leitor é incitado a construir um horizonte de imagens que garantam a sobrevivência do sujeito no mundo, espaço-tempo corrompido pela pobreza e esterilidade moral e espiritual. Assim, cada verso conflui para ressoar um apelo: “esconde bem tuas lágrimas, esconde bem tuas emoções e esconde bem tuas tristezas”.

A repetição do verbo esconder irradia uma paisagem sonora para que o expectador visualize na feitura do texto a imagem de uma procissão litúrgica, apresentada sob uma série de rituais cotidianos que desenham a condição político-filosófica de ser e estar no mundo: lágrimas, fracos, emoções, fortes, tristezas e melancólicos. São essas marchas, ou seja, procissões, que possibilitam ao eu lírico construir a paisagem do esconderijo, como sugere o título: “o esconderijo”.

Nota-se, portanto, que a instituição desses rituais permite ao texto o uso de uma linguagem que vela, isto é, que vigie e guarde o corpo de si mesmo e do outro. Portanto, converge essa linguagem para a ação de um refúgio: “esconde bem a ti mesmo, os homens não gostam de se ver”, equalizando, pois, a ideia de causa e efeito – escondido me protejo.

Dado isso, tem-se na anunciação de *Memórias dos porcos* uma fina ironia filosófica sobre o sentido do viver. Esse aspecto irônico filosófico é admirável, visto que ele convoca vozes individuais e coletivas para refletirem sobre a dimensão existencial do ser que é tecido sob um mundo de sussurros, gritos, medos e silêncios. Logo, é desse tecido que se desenha o universo poético-filosófico ronaldiano. Um universo absolutamente pungente de paisagens e ressonâncias de solidão, filosofias, sensibilidades, corpos e incertezas.

Agora, após indicar os aspectos poéticos, filosóficos e paisagísticos dos dois poemas que ajudam a compor o volume *Memória dos porcos* (FERNANDES, 2012), cito Gaston Bachelard, em *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade* (2003), para lembrar que o universo da criação artística proporciona uma experiência com o corpo de quem cria, representa e fantasia, haja vista que:

A imaginação nada mais é que o sujeito transportando às coisas. As imagens trazem a marca do sujeito [...], toda matéria imaginada, toda matéria meditada, torna-se

imediatamente a matéria de uma intimidade [...]; de uma substância ela faz imediatamente um valor. As imagens materiais transcendem portanto as sensações. As imagens da forma e da cor, podem muito bem ser sensações transformadas. As imagens materiais nos envolvem em uma afetividade mais profunda, por isso se enraízam nas camadas mais profundas do inconsciente. As imagens matérias substancializam um *interesse* (BACHELARD, 2003, p. 2).

Essa observação bachelardiana incita dizer que o mundo, construído pela narrativa, constitui-se das reminiscências das imagens que o escritor experimenta na vida, pois os elementos que formam a matéria-prima da escrita estão dispostos no mundo real. Logo, aquilo que move o corpo do poeta como inquietação aflitiva e filosófica é extraído da matéria dos seus testemunhos, anseios, espaços, aflições e sonhos. Portanto, são esses elementos que produzem as sensações perceptivas do poeta, inclusive as mais profundas, aquelas que só podem ser analisadas sob a sensibilidade de um olhar ou de um contar.

Isso posto, as imagens (loucura, solidão, tristeza, mecânico) projetadas nos textos ronaldianos associam-se a uma substância causalista, como se fossem uma condensação de imagens variadas que nascem, acompanham e firmam-se no sujeito, no dia a dia. Imagens que avultam a memória e o corpo de quem toca na reserva das palavras. Nesses termos, aponto a nomeação *Memória dos porcos* para três direções.

Primeira: Existe um experimento na Áustria, elaborado e coordenado por pesquisadores do Instituto de Pesquisas Messerli, vinculado à Universidade de Viena, que defende que os porcos têm memória a longo prazo, o que permite que eles possam, facilmente, **enganar outros porcos**. Segunda: No contexto cristão, o porco é associado a uma coisa profana, isto é, **suja**. Terceira: Em *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia* (2011), Rüdiger Safranski usa a metáfora do porco (porco-espinho⁴²), do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, para falar da **necessidade de conviver com os espinhos do outro**.

Nessa perspectiva, tanto o tema *Memória dos porcos* como toda a sua substância (poemas) se materializam no fazer literário como uma representação filosófica irônica do viver. Logo, consequentemente, o tema verte-se para criticar a condição mordaz do ser, diante da miséria do mundo. Isto posto, destaca-se que, em certo sentido, há uma coesão semântica entre *Memória dos*

⁴² Aproximo a duas espécies apenas para sugerir sobre a condição mordaz do ser. Todavia, tenho consciência de que o termo porco-espinho é usado para designar “algumas espécies de mamíferos roedores que tem o dorso coberto de espinhos” (Acessado em: <https://brasilecola.uol.com.br>). E que o termo porco é uma “denominação dada às diferentes espécies de mamíferos *bunodontes*, *artiódáctilos*, não ruminantes da subordem dos *suiiformes*, a que pertence o porco-doméstico e outras espécies e gêneros” (Acessado em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Porco>).

porcos e as três direções apontadas, pois as três sentenças textuais guardam em si a relação homem/mundo/outro. Desse modo, o que aproxima o título *Memória dos porcos* às sentenças é o julgamento crítico sobre o sentido de ser no mundo, no qual a matéria corporal representa a penúria existencial do sujeito.

Não obstante, ênfase: uma vez que o corpo do artista capta “[...] as imagens matéricas ‘para’ substancializar um **interesse** [...] ‘de forma a fazer dela’ imediatamente um valor (BACHELARD, 2003, p. 2 grifo meu), é perfeitamente possível tecer a justificativa do tema a partir do que a ‘imaginação criativa’ do autor ouviu, leu, testemunhou, sonhou ou fantasiou no espaço-tempo. Afinal, escrever é “[...] um modo artístico de exercer a imaginação e compensar o que falta no mundo” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104), uma vez que o fazer literário “[...] é a reconstrução do mundo pelas palavras” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104).

Lógico, é preciso que se ressalte que “[...] a obra literária compensa assim, positivamente, a falha do real” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104). O que não significa dizer que a criação poética e seu conjunto: enredo, personagem, trama e vozes narrativas irão reconstruir a matéria do mundo. Porém, é preciso que se anuncie: a realidade que o corpo do autor percebe infunde-se como imagem paisagem no seu pensamento.

Assim, nos poemas “O homem olha o Mondego” e “O esconderijo”, evidenciam-se duas relações paisagísticas: no primeiro – sujeito e lugar; no segundo – causa e efeito. Conseqüentemente, em ambos os poemas, o que se germina no pensamento da voz lírica são os problemas sociais, políticos e culturais que o corpo do artista percebe no mundo. Portanto, o modo como esse corpo artístico percebe os eventos e os espaços converge para a efetivação do seu projeto estético ficcional, construído sob uma visão de mundo corrompido, no qual o corpóreo simula fragmentos, ou seja, restos.

Esse dado coopera para dizer que na prosa ronaldiana os sujeitos personagens são desenhados sob a perspectiva de desordem, dada as condições político-sociais que se apresentam como realidade aos sentidos do autor: violência, insegurança, injustiça, etc. Esse conjunto dá-se como uma iluminação ao sentir, e precisa ao sujeito criador um sentimento de impotência, frente às angústias existenciais.

Angústias que a ciência, a filosofia e a razão não dão conta de descreverem, assim, o poeta apela à percepção, ou seja, ao sensível. Certamente porque na escrita, como se estivesse assistindo a uma cena fílmica de suspense, os medos e as fantasias fazem com que o corpo perceba que “[...]”

todo o bar emudecia e eu apenas via, em câmara lenta, o virar do rosto de Eugênio, imenso, desproporcional, nenhuma palavra saindo de sua boca aberta [...] tudo em silêncio, apenas a sugestão dos sons como as explosões de filme mudo” (FERNANDES, 1998, p. 37).

Essas sensações, que também podem ser vivenciadas pelo corpo artístico, compõem o corpo de Umberto, personagem-narrador d’*O morto solidário*, pois, sendo o corpo a porta de entrada dos sentidos (tato, olfato, visão e paladar), ele se dispõe como tela principal a projeção das paixões, mas, pontualmente, dos horrores (as misérias) que desenham o cotidiano do indivíduo. Possivelmente por isso, afirma Perrone-Moisés (1990) que os personagens das narrativas contemporâneas apresentam-se cada vez mais insatisfeitos com o mundo externo.

Todavia, esse modo ronaldiano de anunciar, desde o título, um universo ficcional de sujeitos que refletem pavor, solidão, grotesco e dores psicológicas, provavelmente mais profundas que as dores que sentimos no mundo real, sugere a impotência da linguagem, uma vez que o autor não tem uma palavra exata para falar da relação sujeito e mundo. Assim, na falta de uma palavra que represente a penúria do viver, o escritor usa uma cadeia verbal para “[...] sugerir, indiretamente, o que deveria ser e não é” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104).

Por conseguinte, devido as dificuldades de apresentar uma palavra que descreva o real das coisas, o corpo autoral recorre, como disse Michel Foucault, em *As palavras e as coisas* (2007), a “similissitudes e a analogias” para instaurar uma ordem entre o ser, o sentir, o falar, as coisas e o mundo, como tentativa de aproximar-se do real. Sob essa lógica, o autor termina optando por uma linguagem poética carregada de esquemas perceptivos e de reflexões filosóficas sobre o sentido da vida.

Essa linguagem poética resulta da semelhança e essência da matéria tempo-espaco do mundo. Nesse sentido, todo o universo ficcional de Ronaldo C. Fernandes, inclusive os títulos das obras, encontra-se orientado por esquemas sensitivos e por reflexões filosóficas sobre a dimensão existencial do sujeito. Um existencial no qual o sujeito prático (não artístico) não tem condições de abarcar, isto é, representar. Nessas condições, somente um olhar e um fazer estético carregado de sons, corpos e projeções filosóficas terá a proeza de simular e projetar no espaço da escrita literária, ainda que de forma pessimista, o que o sentir e o ver assimilam como desordem na relação corpo e mundo.

Posto isso, o que se encontra agregado nos títulos das obras e em todo o fazer estético ronaldiano é uma pretensão representativa das degradações físicas e emocionais do indivíduo. Isso

faz com que todo o seu modo de contar e filosofar desenhe e projete, através das palavras, dos sons, das fantasias e das reflexões, um corpo-sujeito que simule um universo de paisagens.

Assim, é sob a concepção desse contar paisagístico sobre corpos, sujeitos, vidas, sensações e anunciações de títulos que, tal qual o verão que de longe já resplandece uma série de imagens e fantasias, partilha-se, sob a estética fotográfica da subjetividade de um olhar, a contemplação de uma imensidão navegante de corpos, sujeitos, existências, sussurros filosóficos e paisagens.

2.4 O universo ronaldiano, uma luz que irradia uma imensidão navegante de corpos-sujeitos de paisagens

O universo poético ficcional ronaldiano revela em si uma possibilidade de contares. Contares que se encontram agregados a um gesto escritural permeado por uma linguagem de fundo filosófico e por uma fantasia de imagens que fundam a comunhão do corpo com as coisas, com os sentimentos e com os cheiros, de forma a criar, a partir de todas as cores, uma matização de eventos, sensibilidades, sensações e reflexões, insinuando, assim, uma grande paisagem.

Uma grande paisagem pintada e desenhada para descrever um mundo ficcional pleno de coloração existencial, que se projeta no fazer poético a partir de uma aquarela de vivências na qual o sujeito, o tempo e os espaços vão, aos poucos, diluindo-se para dar forma à história de cada personagem no mundo poético-filosófico das narrativas.

Como adentrar, então, nesse universo ficcional de coloração existencial e de ruídos filosóficos sem ser flechada pela magia enigmática e mortal do som da sereia? Quiçá, seja por isso que Maurice Blanchot, em “O canto das sereias”, em *O livro por vir* (2005), alega que a narrativa é uma navegação feliz ou infeliz, pois ela e todo o seu conjunto, tal qual o canto da sereia, seduz e convida a percorrer ou, quem sabe até, a navegar “mares nunca dantes navegado”, como cita o poeta português Luiz Vaz de Camões, em seu célebre poema épico *Os lusíadas* (1980).

Dada essa constatação, reconheço que é improvável sair incólume, ou seja, sair sem marcas da magia dessa navegação, visto que ela, tal qual à escrita de um romance, aponta para uma rota cujo enredo é totalmente humano, atentando ao fato de que o seu exercício está ligado ao tempo, aos sonhos e à paixão dos homens. Desse modo, tanto a navegação como também a escrita ficcional reservam em si a amplitude da exploração de um mundo de surpresas que “[...] ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadrinho de espaço no tombadilho, ora desce às

profundezas do navio, onde nunca se soube o que é a esperança do mar” (BLANCHOT, 2005, p. 6).

Assim, de modo próximo ao exercício da navegação que se faz de sonho e de paixão, é o narrar de Ronaldo Costa Fernandes. Um narrar que contém em si um mundo de surpresas. Um mundo de supressas que se dispõe ao corpo do leitor como se fosse uma imensidão navegante que se abre de página à página, sugerindo ao olhar: um devaneio, uma solidão, uma loucura, uma metáfora, uma desilusão ou uma reflexão. Logo, ao adentrar na leitura de cada página, esses elementos vão iluminando os componentes da teia intertextual que estruturam os enredos das tramas.

Possivelmente, como diz Ronaldo Costa Fernandes, em *A ideologia do personagem brasileiro* (2007), esse é o modo de construir um contar ficcional e de inserir nele a especificidade reflexiva que “[...] existe na personalidade do personagem brasileiro, na sua maneira de ver o mundo e na sua cultura miscigenada” (FERNANDES, 2007, p. 137 grifo meu). Absolutamente, é este o percurso natural do fazer narrativo de um corpo escritor ‘personagem brasileiro’: possibilitar sonhos e viagens a um espaço-tempo que está por vir.

Um espaço-tempo no qual as paisagens pintadas, com seu gesto escritural, vão de folha à folha avançando uma imensidão de corpos, sujeitos e filosofares. Algo bem próximo ao trabalho do navegante que, ao avançar o mar, deixa a proa, a âncora, o bulbo, o casco e a hélice do navio cortarem lentamente as águas, revelando, dessa forma, mares, terras e horizontes, por vezes, ‘nunca dantes navegado’, como disse Camões.

Mas, por acaso não será ‘essa a lei secreta da narrativa’ que faz dela

[...] um acontecimento que ainda estar por vir [...]. **Pois**, a narrativa é um movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo “começar” antes de o haver alcançado; no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente (BLANCHOT, 2005, p. 8, grifo meu).

É na intersecção imperiosa desse ponto ‘real, poderoso e atraente’, que se efetiva o gesto escritural filosófico de Ronaldo Costa Fernandes. Um gesto no qual os narradores vão se alongando em uma prospecção discursiva sobre paixões, medos, solidão, mortes, loucuras, sensatez, grotescos

e ruínas. Essa prospecção vai colorindo nos pensamentos e nas falas dos narradores e personagens uma profundidade analítica sobre a condição existencial do sujeito frente às instituições, às misérias humanas e aos espaços, sem deixar de revelar uma elucubração filosófica.

Não obstante, apesar dessa reflexão veemente ser tecida com sentimento de desordem, esse gesto escritural nem desvanece nem cansa o sujeito navegante (o interlocutor), pois, embora a filosofia poética ronaldiana assimile um caráter analítico-existencial de consciência do real, ou seja, da dureza do cotidiano, constitui-se ela como sensível e vigorosa. Haja vista que o contar do autor é norteado por uma relação dialógica entre a linguagem filosófica poética do narrador fictício e a metalinguagem crítica do narrador real, ou seja, do escritor.

Talvez porque, como observa Ronaldo Costa Fernandes, a construção linguística dos narradores é “[...] um fenômeno da linguagem. E, **uma vez que** a linguagem que forja esse fenômeno não é neutra e **nem** ingênua, mas inserida em um processo de conscientização, **é ela, naturalmente**, um mecanismo [...] constituído de signos linguísticos com forte teor ideológico” (FERNANDES, 2007, p. 138, grifos meus).

Esse dado termina por revelar no universo ronaldiano um espírito artístico original que não se prende, simplesmente, a um contar imaginativo, mas a uma capacidade de representação filosófica da existência humana. Existência essa que exala grotesco, doença, mecanismo, profanação e solidão, de forma a permitir que a representação corpórea seja assinalada com pessimismo, tal qual o corpóreo de

Hildon – o homem lagarta – levantou-se. Tinha o peso normal do corpo que carrega outro corpo, e o peso absurdo mas não visível da tristeza e desconcerto: se sentia anfíbio, metade respirando com água no pulmão e metade exposto ao oxigênio que entrava pelas guelras das narinas abertas exageradamente (FERNANDES, 1998, p. 24).

Esse é o corpo de Hildon, um corpo consumado pela praga da dispneia. É a dispneia que funde o seu corpo à noção de lagarta e de anfíbio, características que sugerem a acepção de animalização do ser. Logo, conseqüentemente, ela representa o fardo corporal na relação sujeito e mundo, o que converge para que em toda a trama d’*O morto solidário*, o corpo desse personagem encontre-se associado a encargo: burocratização da profissão, dispneia, fracasso, etc.

Hildon representa um servidor público extremante responsável na função do cargo. Um corpo sujeito sonhador, que durante toda a sua carreira pública pensou que, ao aposentar-se, ganharia a

caneta de ouro, porém, malgrado, ganhou o carimbo e, depois, a dispneia. Lógico, sendo o mundo a morada do ser, como disse Heidegger (2005), é o corpóreo do sujeito que se abre e se lança como um *ser-aí* ao mundo. Logo, é no corpo de Hildon que se cumprem os fardos, a dispneia e a burocratização da vida pela profissão.

Alego, então, que, pontualmente, a relação entre corpo e encargo apresenta-se como um elemento estético estruturante nos enredos filosóficos ronaldianos. Assim, observa-se, então, como essa concepção é projetada no tecido da memória que compõe o segundo capítulo d’*O apetite dos mortos* (2019), espaço-tempo no qual o narrador dedica-se às recordações e às impressões que nutre de um amigo estrangeiro.

Chabubi era um menino pálido sem lábios, assustadíssimo, de cabelo melado e escorrido, fungava sem parar, orelhas mais para árabe que para **judeu**. Morava no mesmo prédio da Visconde de Pirajá [...] via Chabubi com os olhos arregalados no escuro. **Não brincava com os outros meninos**, vivia **ensimesmado e fugindo** de uma Gestapo que sempre devia estar em outro quarteirão ou mesmo na Prudente de Moraes numa velha fábrica abandonada. Para Chabubi ali devia ser um **campo de concentração**, com seus tijolinhos marrons e a enorme **chaminé** fabril (FERNANDES, 2019, p. 14, grifos meus).

As paisagens que constroem os elementos estéticos “ensimesmado, fugindo, campo de concentração e chaminé” são usadas tanto para descreverem os sentimentos, como também o corpo e a experiência de perseguição de Chabubi, diante dos outros meninos. Por conseguinte, a totalidade desses elementos reporta os sentidos ao caráter da política destrutiva nazista contra o povo judeu.

Na expressão ‘não brincava com os outros meninos’, é construída uma paisagem de solidão, visto que a solidão representa o sentimento de diáspora que o personagem experimenta, uma vez que, dadas as suas fugas – “vivia fugindo” – o menino é desenhado na narrativa como um corpo paisagem sem-lugar. Sob essa lógica, a prisão de Chabubi não se encontra inscrita somente em seu corpo, mas também em todo o seu legado histórico de ser um corpóreo isento de direitos à residência e à cidadania, dado que ele vivia a vagar “de uma Gestapo que sempre devia estar em outro quarteirão ou mesmo na Prudente de Moraes numa velha fábrica abandonada”.

É, pois, desses pequenos tecidos existenciais que se formam as imagens ficcionais ronaldianas. Imagens que se movem e se projetam como elementos paisagísticos, de forma a orientar o olhar para uma matização de desordens que se estendem, não somente, à matéria física

do sujeito, mas aos sentimentos, aos pensamentos e à geografia dos lugares, “[...] onde as espacialidades são marcadas pelas recordações e pelos eventos socioculturais (BERTOLINO, 2016, p. 27).

Contudo, para que se possa visualizar a “[...] identidade dessas espacialidades é preciso considerar o corpo de quem as habitam” (BERTOLINO, 2016, p. 27). Ainda que seja um “[...] corpo humano plastificado e vítreo”, **que enerva o** “[...] cheiro da morte, os miasmas do apodrecimento, daquilo que corrompe, de algo que colapsa e faz a carne exalar o seu fim” (FERNANDES, 2005, p. 27 grifo meu).

Sob essa perspectiva, a ficção ronaldiana projeta uma imensidão navegante de corpos sujeitos paisagens que vão, ao longo de todo o enredo, sendo pincelados por imagens de odores, decomposição, perseguição, solidão, medo, loucura – elementos que confluem para a noção da estética⁴³ do grotesco. Esse tingimento poético anima e constrói as paisagens corporais, pois, por ser ele frequente nas ficções narrativas, insinua-se como uma paleta de cores que sugere uma imensidão paisagística, posta aos olhos daquele que se dispõe a ver, a sentir e a imaginar.

Desse modo, esse tingir textual literário simula um ritual filosófico no qual todos os entes (coisas, corpos, mundos, espaços, lembranças, dores, etc.) são dinamizados para criarem uma animação visual que representa um corpo-sujeito de paisagens. Essa laboração de animação opera-se como se o escritor trocasse a caneta pelo pincel e, de posse desse gesto, divinamente, pintasse uma aquarela de corpos. Corpos que vão se difundindo no meio de um aglomerado de informações e tumultos: tragédias, medos, perseguição, estranhamento, etc.

Simplemente, corpos pintados e apresentados ao leitor a partir de seus dramas e reflexões existenciais, como se a matéria física do sujeito fosse a medida do próprio mundo. Logo, é ela a principal obra-composição da paisagem universo onde se adornam, se juntam e se fundam passado e presente, dia e noite, tempo e espaço. Dado isso, é o corpo a própria imagem esculpida pelas experiências e testemunhos do sujeito. Eis aí, então, uma obra talhada pela condição de ser e estar no mundo.

Uma obra corporal talhada e atravessada por sentimentos de desilusão e degradação, portanto, por subjetivações, visto que nela se fundem todas as reflexões morais, sociais, políticas e filosóficas. Essa condição *sine qua non* de corpo sujeito em obra converge para que seja projetada,

⁴³ Que segundo Wolfgang Kayser, em *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1986), pode ser associado a um pensamento, uma angústia, um tipo de vida, etc.

a partir de um tom irônico filosófico, nas falas e pensamentos dos narradores e personagens, uma amarga ironia de deformações emocionais, morais e existenciais; elementos estéticos que sugerem um horizonte de imagens grotescas à percepção.

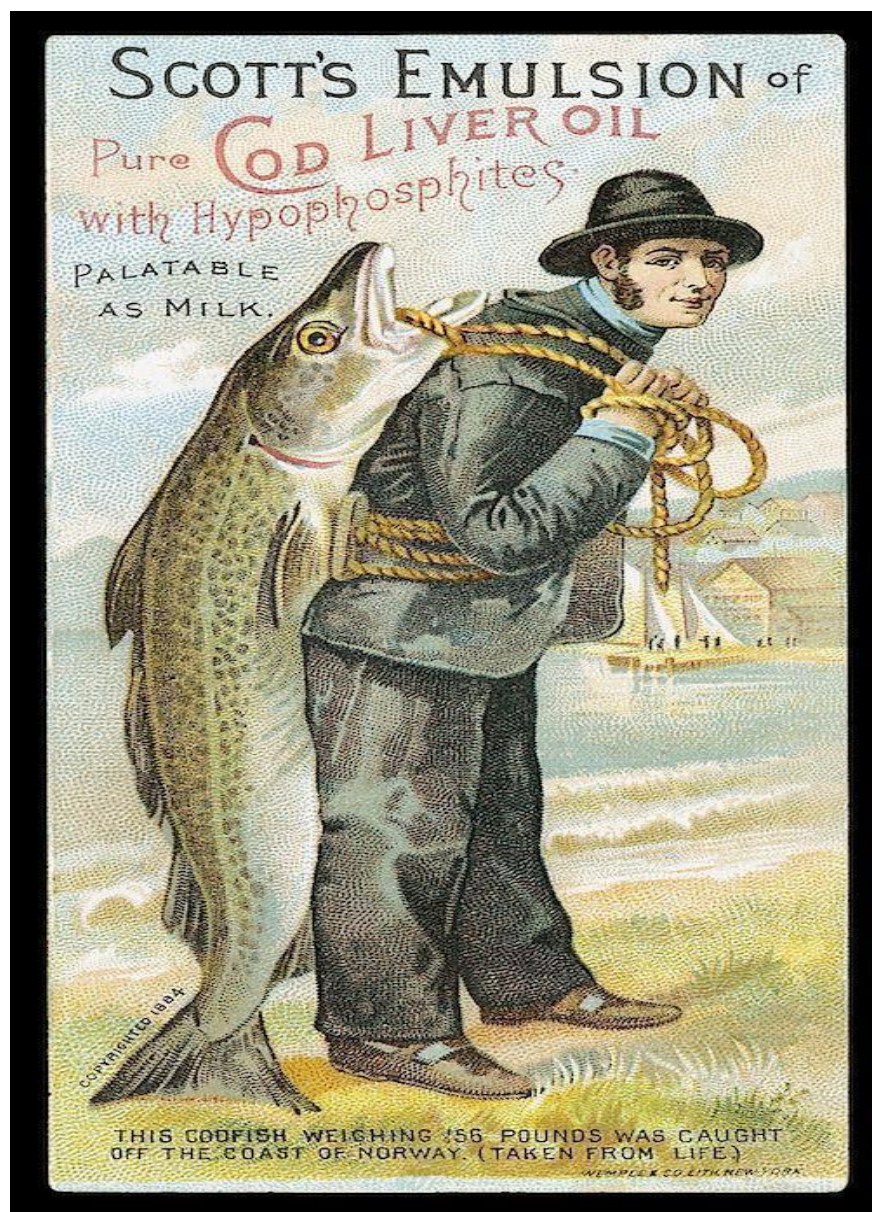
Esse dinamismo estético ronaldiano de trabalhar os personagens a partir das suas vivências grotescas tece e constrói o sujeito tal qual uma paisagem (pintada com nuances de ruínas). Uma vasta paisagem corporal que interpreta uma alegoria de vidas, gestos e, possivelmente, paisagens brasileiras. Paisagem brasileira que, em *Um homem é muito pouco* (2010), é reintegrada à figura de Clemente, um sujeito desvanecido e solitário, pois

[...] um homem que mora em camarote de alvenaria no Méier não podia estar sóbrio. Sóbrio era o dia com sua luz exigente. Tomou lotação para Copacabana. Sentou-se num bar e ficou olhando a praia. O oceano começava e acabava ali, foi tudo que pensou. O queria dizer era que o mundo começa e termina ali, como um homem começa e termina em si mesmo, da cabeça aos pés. O oceano estava ali, em sua frente, da cabeça aos pés. Uma onda física percorreu o seu corpo, um esquecimento e um esfriamento vinham de forma alternada, o corpo tão contraditório e mareado que Clemente pensou que, se um dia tivera começo, ali estava o fim (FERNANDES, 2010, p. 138).

Teoricamente esse é o cativo de Clemente: a solidão e o mar. Depois de anos como marinheiro e cozinheiro do navio, é o mar o responsável por sua anatomia paisagística deformada e assustada. A paisagem do mar “[...] sempre o invadia. Clemente dizia que não via a paisagem, mas que a paisagem se instalava nele como um fotograma que fica marcado pela luz” (FERNANDES, 2010, p. 102).

Dado o exposto, é mediante essa corrosiva lucidez, que move a esfera ficcional de Ronaldo Costa Fernandes, que fotografo e ilumino no enredo das ficções a pulsão da relação corpo/sujeito/mundo. Um impulso poético que se dispõe a mover um incansável diálogo. Um diálogo ficcional poético que – tal qual o exercício do navegador que deixa o navio cortar mares, para explorar a amplitude de um mundo de surpresas – fotografa uma imensidão de vidas, em que o corpo parece estar sempre a bambear pela maresia dos eventos, recordações e lamúrias, frente a uma imensidão navegante de eventos, testemunhos e experiências que o sujeito vivencia no dia a dia.

**CAPÍTULO III:
A PAISAGEM CORPORAL RONALDIANA, UM ENTOAR
FILOSÓFICO**



Fonte: Correio da Semana, edição de 1914.

3.1 A paisagem corporal ronaldiana: um ímpeto filosófico

“Nada, absolutamente nada, um homem deve se contentar em ser apenas um homem. Eu não saberia responder e temeria perguntar o que vinha ser ‘um homem se contentar em ser apenas um homem’. A um morto não se oferece comida nem bebida” (FERNANDES, 2019, p. 113).

Em *Convite à filosofia* (2000), o vocábulo filosofia é designado como uma decisão ou uma deliberação orientada por um valor, isto é, por uma verdade que se encontra ligada ao crer, ao falar, ao pensar, ao perceber, ao acreditar e às palavras. Filosofia, conforme Marilena Chauí (2000, p. 9), define-se como “[...] a decisão de não aceitar como óbvias e evidentes as coisas, as ideias, os fatos, as situações, os valores e os comportamentos de nossa existência cotidiana”.

Segundo essa definição, é possível afirmar que o universo narrativo ronaldiano é filosófico? De acordo como se constroem os discursos, as reflexões, as falas dos personagens, as indagações e a projeção entre realidade e ficção, alego que a criação ronaldiana revisita o mundo filosófico e a especificidade de determinados enunciados que o constitui. Logo, esteticamente, pode-se recepcionar e interpretar a criação artística de Ronaldo C. Fernandes a partir de pensamentos filosófico-políticos, tendo em vista que os referentes que a estrutura – enredo, personagens, discursos e tramas –, tal qual à Filosofia, propõem reflexões sobre a existência cotidiana do sujeito e a sua relação com o mundo e as coisas.

Assim, assumo dizer que a paisagem corporal ronaldiana agrega em si ímpetos filosóficos. Segundo Marilena Chauí (2000), ter impulso filosófico é propor indagações ao mundo que nos rodeia e às relações que mantemos com ele, sendo, pois, esse dado que constitui a capacidade do Ser de conhecer, pensar e perguntar. Dado o pensamento de Chauí, alego: quando se efetua uma linguagem poética que possibilita refletir sobre o mundo, sobre as coisas e sobre o outro, efetiva-se no espaço da escrita uma atitude filosófica, pois filosofar é perceber o mundo, haja vista que o “[...] mundo percebido é um mundo intercorporal, no qual se estabelece relações com o próprio corpo, com o corpo dos outros e com o corpo das coisas” (CHAUÍ, 2000, p. 155).

Nessa perspectiva, manifesto que a criação poética de Ronaldo C. Fernandes acolhe em si ímpetos filosóficos, tendo em vista que ela se anuncia ao leitor com possibilidades de indagações e de reflexões sobre o ser, as coisas, os eventos e o mundo. Um mundo repleto de rastros, de

vivências e de significados filosófico-políticos. Significados esses que concorrem para projetarem a paisagem de um sujeito cindido, comprimido e arquejado tal qual a imagem do sujeito-corporal que abre este capítulo: um “[...] sujeito que carrega um peixe nas costas [...] O peixe que ninguém vê, mas que vai comigo pra todos os lugares” (FERNANDES, 2005, p. 47).

Filosoficamente, esse peixe representa, na corporeidade do personagem o Viúvo, o fardo de um viver político no qual o corpo equivale, unicamente, à noção de funcionalidade, de trabalho, família, obra e tecnologia. Conjunto esse que possibilita pensar, semanticamente, na ideia de somas ou cargas. Isso posto, metaforicamente, a imagem do peixe pode ser acolhida no discurso do personagem como um pensamento filosófico-político.

Um pensamento que, se não filosofado, pode implicar na ausência de sentidos ao leitor, uma vez que, na obra, o sentido desse peixe é usado para sistematizar as articulações socioculturais que se tecem no discurso narrativo. Logo, esse elemento aquático não pode ser interpretado como um enchimento textual, e sim como um referencial de ‘transposição do real’.

Uma transposição cuja explicação pode ser tecida no discurso do semiólogo francês Roland Barthes sobre *O efeito do real* (1971)⁴⁴, no qual ele realiza considerações sobre a imagem de um barômetro que aparece em um conto que, aparentemente, constitui-se na narração como um detalhe insignificante para a estrutura do enredo.

Para Roland Barthes (1971, p. 43),

[...] esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os mais que isso: somos o real; é a categoria do real (e não seus conteúdos contingentes) que é então significarem, sem dizê-lo: o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, não dizem nada significada; ou melhor a própria carência do significado em proveito do único referente, torna-se o significante do realismo: produz-se um efeito do real, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.

Nesse seguimento, penso na imagem do elemento peixe como o ‘efeito do real’, isto é, como simulação da presença (a *pre-sença*⁴⁵), de como o corpo do narrador-personagem o Viúvo sente-se

⁴⁴ A partir da análise de um conto realista em Flaubert e de uma referência à história de Michele, o semiólogo usa o exemplo do barômetro para dizer que o novo verossímil é diferente do antigo. Ele analisa as imagens de alguns elementos que aparecem na cena textual para dizer que tudo que se encontra posto na escrita tem em si um motivo.

⁴⁵ Sugere dizer que no mundo nos encontramos ligados a um ser maior. Daí afirmar a teoria heideggeriana que a presença pertence à constituição do ser. Ou seja, só vivendo, experimentando e sendo, consegue-se determinar o ser. Nesse sentido, diz Heidegger (2005, p. 38), que a pre-sença estabelece “uma relação de ser com seu próprio ser”, pois é vivendo que se determina o que é ser e estar no mundo.

no mundo. Pois, embora esse peixe nas costas pareça não contar para a evolução do enredo narrativo, equivale a um elemento textual que assume um sentido filosófico no texto, tendo em vista que ele associa-se à ideia de encargo, sentimento advindo dos modos de vida que são impostos, no dia a dia, aos sujeitos.

Isso efetua-se porque a carga semântica que esse peixe projeta pode ser recepcionada a partir da concepção filosófico-política de existência e funcionalidade. Uma funcionalidade que pode ser entendida semanticamente a partir da relação vida e *manualidade*⁴⁶, termo filosófico-político que, quando posto na categoria de sufixação⁴⁷, isto é, de ação, converge para designar o estado ou o modo de ser do sujeito.

Nesse sentido, aponto que, em *Ser e tempo* (2005), Martin Heidegger, ao filosofar sobre a ‘ciência do manual’, expressa que a manualidade⁴⁸ (*Zuhandenheit*) concorre para que se descubra no interior da presença a funcionalidade do ser, principalmente, do sujeito insubordinado⁴⁹ que, agindo pela razão, não se dá facilmente ao ‘uso’⁵⁰. Certamente por isso, o filósofo anuncia que ao fazer uso do instrumento (*zeug*), não se deve prender-se à constituição deste ente. Se assim o fizer, perde-se a sua relação ‘para-algo’ ou algo para.

Logo, é no exercício desta engenhosa relação – algo para –, cuja ação conflui para uma finalidade, que cotidianamente se representa o uso do corpo (para o trabalho, a família, a tecnologia, o tempo, as fantasias e as psicoses). Um uso no qual o corporal é pensado como um instrumento ou como um lugar de ocupação, o que concorre para que ele perca sua originalidade de ser apenas biologicamente um corpo, pois, dadas as suas ocupações, descobre-se a funcionalidade do *ser-para*, isto é, descobre-se a especificidade ou a finalidade do sujeito no ou para o mundo.

⁴⁶ Para Heidegger (2005), a *manualidade* da ocupação responde pelo modo de ser do instrumento. Daí dizer que o instrumento revela-se por si mesmo. Politicamente, ele vai dizer que é no uso que se descobre a ocupação do ser. Assim, o instrumento liga-se, diretamente, à semântica do uso, manualidade, manual, ou seja, à manipulabilidade.

⁴⁷ O sufixo ‘dade’ conflui para estabelecer uma qualidade, um estado ou um modo de ser. Logo, ele assimila em si a noção de funcionalidade ou finalidade.

⁴⁸ Ora, o modo de ser do instrumento converge para a concepção de manual e manualidade; termos que politicamente implicam na ação de ‘manipulabilidade’, isto é, estar-ao-alcance-da-mão (*zuhandenheit*). Dado isso, o filósofo aproxima manipulabilidade à “familiaridade”: aquilo que se usa e se manipula. Isto é, que constitui a relação do ser-aí com o mundo.

⁴⁹ Nesse sentido, a vida revela-se ao corpo mediante à capacidade do seu uso. Assim, tomando um direcionamento diferente de Aristóteles (que diz que o corpo escravo se dá livremente ao amo), direi que o ente **deficiente** é aquele que – embutido da razão – não se dá livremente ao uso. Consequentemente, não se dando ao uso descobre-se a instrumentalidade desse corpo-sujeito, puramente, na *manualidade* da ocupação; que equivale ao “modo de ser do instrumento em que se revela por si mesmo. O instrumento está disponível para o manuseio [...] porque todo instrumento possui esse ‘*ser-em-si*’ e não simplesmente ocorre” (HEIDEGGER, 2005, p. 109).

⁵⁰ Assimila-se a semântica do termo como orientação política que converge para o modo de ser de um corpo-sujeito.

Em *A Política* (2006), Aristóteles expressa que os entes já se encontram dados, naturalmente, ao uso⁵¹, ou seja, à mão, basta apenas saber explorar o *ergon* (corpo). Essa defesa aristotélica parte da compreensão de que o escravo é uma propriedade legítima do seu senhor, assim sendo, o corpo escravo é dado livremente ao uso do amo⁵². Todavia, ainda que este corpo seja posto na categoria de propriedade, alego que ele pode ser recepcionado, semanticamente, como um corpo-sujeito instrumental, uma vez que é a força da sua matéria que produz a economia doméstica e a economia política para os demais entes (Estado, família, etc.). Já para Heidegger, existem *entes*⁵³ que vêm naturalmente ao encontro do mundo, tal qual um instrumento, pois “[...] designamos o ente que vem ao encontro na ocupação com o **termo instrumento**. No modo de lidar por aí, encontra-se instrumento de escrever, de medição, de costura, carros, ferramentas. **Trata-se, pois, de expor o modo de ser o instrumento**” (HEIDEGGER, 2005, p. 108-109, grifos meus).

Dados os sentidos políticos – ‘uso’, ‘ente’ e ‘instrumentalidade’ – que orientam essas proposições filosóficas, defendo que a imagem do ‘peixe que o viúvo carrega, mas ninguém vê’, sugere um processo mimético, cuja representação simula a ideia de um corpo instrumentalizado pelos modos de vida que afluem da condição política corporal de ser e estar no mundo. Desse modo, ainda que esse animal aquático e esse homem que o carrega possam ser recepcionados pelo leitor como um “[...] detalhe supérfluo, isto é, como ‘enchimentos’ [...], constituem eles algum índice de caráter ou de atmosfera, e podem assim serem recuperados finalmente pela estrutura”

⁵¹ Na visão aristotélica o uso é um dado natural, cuja raiz encontra sua explicação nas leis orgânicas da natureza. É um dado natural e não instrumental, como a cama que é feita para dormir e o martelo que é feito para martelar. Nessa compreensão, o filósofo sustenta seu pensamento, cuja justificativa firma-se em situar o corpo do escravo na condição de propriedade e não de instrumento. Daí justificar Aristóteles: o amo ao fazer uso do corpo do outro (escravo), faz naturalmente uso de uma propriedade que é sua por direito.

⁵² Isso posto, o corpo encontra-se inscrito na ideia de uso e produção, pois ele se efetiva em ato (potência). Logo, ele assume a noção da finalidade, tendo em vista que o seu uso (*energeia*) concede-se em potência a algo ou para algo (uma força sempre gera outra força).

⁵³ Para Heidegger (2005), o ente se diz de muitas maneiras e de muitos modos. Assim, o que diferencia o indivíduo dos demais entes é o *Daisen*, que, por sua vez, equivale a nossa condição de ser no mundo, ou seja, à existência. Logo, o *daisen* é um ente que habita em cada um de nós, o que nos faz diferentes dos demais entes, uma vez que eles não possuem o *daisen*, isto é, não possuem vida, exclusivamente, política. Portanto, uma porta, um carro, etc. não possuem o *daisen*. Nesse sentido, a analítica existencial heideggeriana consiste em diferenciar e analisar os modos de ser do *Daisen*, isto é, da nossa condição de ser e estar no mundo. Condição esta que corresponde ao *ser-aí*; categoria filosófica que responde pelo próprio homem em si e em sua singularidade. Disso, portanto, reside a singularidade humana, pois o indivíduo é diferente dos demais entes que não possuem o *ser-aí*, e, assim, se dão livremente no mundo.

(BARTHES, 1971, p. 35), pois eles “[...] denotam uma corrente do real concreto⁵⁴” (BARTHES, 1971, p. 41).

Conforme Perrone-Moisés (1990), a escrita poética acolhe em si uma intenção. Sob essa lógica, o detalhe do corpo do Viúvo com esse animal nas costas pode ser acolhido a partir deste pensamento: a vida revela-se ao corpo mediante o uso, as dores, os sonhos, os testemunhos e as experiências do sujeito. Assim sendo, viver é submeter-se a uma ocupação na qual o corpo-sujeito, tal qual o “[...] modo de ser do instrumento [...] está disponível para o manuseio [...] porque possui esse *ser-em-si* e não simplesmente ocorre” (HEIDEGGER, 2005, p. 109).

Portanto, é nesse sentido que articulo no tecido ficcional ronaldiano uma composição corporal que mescla vida, filosofia e política. Desse modo, projeto a visualização de mais um elemento textual poético que aponta para a paisagem corpo-sujeito, pensada a partir do ímpeto filosófico que institui o universo artístico de Ronaldo C. Fernandes.

Conforme o pensamento filosófico do narrador do *O morto solidário* (FERNANDES, 1998, p. 22),

Hildon carrega outro homem [...] todo doente carrega a si mesmo. Os jovens carregam a si mesmo com a alegria e pujança do rapaz no rótulo do Biotônico Fontoura que suporta um peixe enorme nos ombros [...] pessoas como o Hildon carregam outro corpo, o mesmo peixe do Biotônico Fontoura, com a diferença de que agora não tem a força para carregar o peixe nas costas como joga o paletó nos ombros.

Tem-se nessa passagem textual uma galeria de paisagens corporais: o corpo de Hildon que carrega outro corpo, o corpo doente que carrega a si mesmo e, propositalmente, o corpo do Biotônico⁵⁵ Fontoura – um corpo jovem, porém, com um peixe nas costas. Contudo, o peixe que este sujeito jovem carrega difere do peixe que o corpo do Viúvo transporta, já que, agora, o narrador

⁵⁴ Esse real concreto implica numa “relação pura do real”, ou seja, “relação nua do que é (gestos miúdos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, objetos redundantes)” (BARTHES, 1971, p. 41).

⁵⁵ Nas minhas conversas com o escritor Ronaldo C. Fernandes, aleguei essa transposição de imagens (ou será confusão de imagens?). Ele expressou que, só depois da publicação do romance, percebeu que a imagem do peixe compunha o rótulo do Emulsão Scott e não do Biotônico Fontoura, como ele cita. Porém, como diz Perrone Moisés, existe uma intencionalidade na escrita. Assim, pontua-se essa transposição como uma reflexão filosófica e como intencionalidade do autor. Intencionalidade essa, cujo objetivo é metaforizar a imagem do corpo a partir de duas perspectivas: um corpo jovem (pouco marcado pela vida) e o corpo do Viúvo (um corpo trabalhador, cansado e decomposto por seus testemunhos e experiências socioculturais, resultado de uma vida laboral). Nesse sentido, aludindo-se ao pensamento de Roland Barthes (transposição do real – todos os detalhes que aparecem em uma cena textual deverão ser valorizados), associo o termo ‘biotônico’ à vida, à fortaleza e à virilidade de um corpo moço, em contraposição a um corpo funcional e subjetivado pelas formas de vida, pelos lembranças, vivências e pelos processos manuais e instrumentais (trabalho, tecnologia, etc.) que o Viúvo experimenta diuturnamente.

usa a imagem do elemento aquático para destacar a vaidade, a pujança, a alegria e a vitalidade de um sujeito ainda não marcado, totalmente, pela dimensão existencial filosófico-política de ser e estar no mundo.

Ao contrário desse corpo viril, o corpóreo do Viúvo representa a imagem do rótulo do Emulsão Scotch que caracteriza a figura de um sujeito instrumentalizado “[...] que carrega um peixe nas costas” (FERNANDES, 2005, p. 47). Assim, o Viúvo associa-se a uma paisagem corporal arquejada pelo peso da função, do tempo e do viver. Portanto, representa um corpo-sujeito que, dadas as suas vivências, carrega fardos “[...] que ninguém vê, mas que vai ‘com ele’ pra todos os lugares” (FERNANDES, 2005, p. 47).

Precisamente, é também a partir do sentimento de instrumentalidade que se desenha o corpóreo de Hildon. Um personagem cuja paisagem corporal metaforiza um “[...] homem lagarta que tinha o peso normal do corpo que carrega outro corpo e o peso absurdo, mas não visível da tristeza e desconcerto” (FERNANDES, 1998, p. 24) de experimentar a ferocidade do mundo. Conseqüentemente, é, pois, o atributo de vivenciar essa *mundanidade*⁵⁶ feroz que responde pela paisagem corporal zoomórfica do personagem Hildon.

Dialogando com Barthes (1971), verifico que esse aspecto verossímil que aglutina homem e lagarta é posto como uma ‘referencialidade de transposição do real’, na qual a vida associa-se à luta e à resistência. Logo, a metamorfose humano/lagarta encontra-se desenhada sob um valor funcional. Desse modo, no universo narrativo ronaldiano, ainda que determinados elementos se constituam à percepção do leitor como meros arranjos discursivos, os sentidos atribuídos a esses elementos não podem ser esvaziados. Em razão que eles assumem, filosoficamente, um valor de verdade na estrutura do enredo.

Isso posto, observo, então, que os referentes (discursos, personagens, espaços, medo, loucura, grotesco e profanação) que estruturam o universo ficcional de Ronaldo C. Fernandes constituem-se a partir de impulsos filosófico-políticos, formando, assim, sob certo sentido, uma composição paisagem-corporal do sujeito. Nesse sentido, embora a poética ronaldiana assimile um

⁵⁶ A mundanidade é do mundo. E como nada separa o corpo do mundo, o corpo tem uma relação imediata e originária de pertencer à esfera do ser-entre e o ser-aí no mundo. Portanto, a mundanidade é uma característica originária do ser (do seu corpo e do meu corpo). Logo, situando o corpo nas categorias filosófico-políticas heideggerianas, intui-se, a partir dessas categorias, que o corpo lança-se no e ao mundo para efetivar-se no uso (tecnológico, familiar, fabril, científico, etc.). Um uso (se não com a mesma função, mas correlacionado ao que se faz com os demais entes que não possuem o ser-aí) que se justifica, naturalmente, aos entes que já se encontram dados à mão, como o martelo que se dá livremente no mundo para martelar.

impulso extremamente analítico-existencial, ela se funda como sensível e vigorosa, devido à maneira como se encontram dispostas as reflexões, as falas e as imagens representadas nos enredos. Assim sendo, esse composto não pode ser verificado pelo leitor, meramente, como contingentes que estruturam o tecido textual. Ao contrário, esse conjunto se encontra projetado de significados filosófico-políticos.

Em outra passagem textual, o narrador do romance *O morto solidário* presta as seguintes informações: “Montenegro o melhor aluno da sala, o caderno limpíssimo, encadernado, quem diria [...] que se tornaria, ao longo dos dissabores, medo e desilusões da vida, um sujeito andarilho, um sujeito ambulatório, um vagante permanente” (FERNANDES, 1998, p. 32).

Filosoficamente, o corpo de Montenegro, um sujeito lançado aos ‘dissabores’ da vida, equivale a um *ser-aí* heideggeriano, se acolhermos a ideia de que o advérbio ‘aí’ acolhe em sua estrutura semântica a noção de lugar. Nesses termos, não corresponde essa proposição filosófico-política ‘ser-aí’ para um viver qualquer? Certamente sim, pois todos os dias somos lançados, de qualquer forma, no (ao) mundo para experimentar, por aí afora, os processos de subjetivação e objetivação que definem o nosso modo de ser e estar no mundo.

Dado esse pensamento, a articulação semântica do enunciado filosófico-político *ser-aí* desperta para pensar na constituição ontológica que conflui para formar e definir o viver político de todos os *entes*. Como disse Heidegger (2005), os entes só se efetivam no interior da dinâmica das relações e das palavras. Isto é, os entes só se cumprem na esfera da presença do sentir, falar, ver, projetar; enfim, do ser e estar no mundo.

Esta peculiaridade da presença, articulada como vivência, faz naturalmente do corpo um ente concreto que equivale a um *ser-aí*. Um *ser-aí* que responde pelo corpo de Hildon (sujeito condenado a viver como lagarta), pelo corpo do Viúvo (condenado a carregar o seu peixe nas costas) e pelo corpo de Montenegro, um ‘sujeito andarilho e vagante permanente’. Assim, esse *ser-aí* diz respeito ao corpo dos personagens, ao meu corpo, ao seu corpo e aos demais corpos-sujeitos que carregam em si outros corpos (instituições, famílias, profissão, etc.).

Nesses termos, as especificidades filosófico-políticas dos enunciados ora mencionados podem ser interpretadas como uma orientação à estruturação de um corpo-sujeito de paisagens, se assumirmos o encargo de anunciar que o sentido filosófico que tais especificidades assimilam coopera para organizar e definir, politicamente, a dimensão existencial do ser (existir). Isso porque

o sentido contido em determinadas especificidades filosóficas flui para plastificar modos de vida ao ser.

Certamente por isso, o vocábulo *ser-aí* corresponde ao ‘meu modo de ser ou ao seu modo de ser fora de si’. Logo, semanticamente, desenha ele a maneira de ‘ser’ e ‘estar’ do sujeito no mundo. Disso resulta Heidegger afirmar que só o homem possui o *ser-aí*, ou seja, só o indivíduo é portador de um ente-corpo que se abre às instituições, aos medos, à solidão, ao grotesco e às psicoses. Ao contrário dos demais entes (cachoeira, porta, martelo, carro, giz, etc.) que não podem, simplesmente, se arremessar ao mundo para experimentarem a vida, como acontece com os corpos (mulher e homem) que todos os dias se lançam ao mundo para estudar, caminhar, batalhar, resistir, sonhar ou delirar. Seguramente, só o indivíduo goza da singularidade de se abrir aos demais entes do mundo (política⁵⁷, filosofia, geografia, literatura, medo, sonhos, estudos, casas, etc.).

Portanto, ilustra-se como exemplo o ente cachoeira, ou qualquer objeto que, não tendo vida exclusivamente política, não goza da experiência da objetivação e da subjetivação de ser um corpo-sujeito. Isso acontece porque a cachoeira, como também qualquer objeto, já se encontra, facilmente, ‘dada à esfera da mão’. Nesse sentido, ambos não precisam ser ‘docilizados’, maquinados ou ‘instrumentalizados’, como é o corpo.

Isso posto, sendo o corpóreo exercido sob essas perspectivas, ele associa-se a uma paisagem, pois, conforme Anne Cauquelin (2007), a paisagem é uma invenção por meio da qual se exercita a projeção de uma imagem. Uma imagem que é adornada por um sonho urbanístico, ecológico ou artístico e que, assim sendo, pode ser articulada à matéria corporal; uma imagem adornada e atravessada por valores sociais, culturais, filosóficos e políticos.

Assim, o corpo, de modo próximo à paisagem, é, conforme o filósofo alemão Peter Sloterdijk, em *Esferas I: bolhas* (2016), uma imagem ‘assoprada’, ‘animada’ e ‘acolhida’ na ‘esfera’ mundo, por mecanismos sociais, culturais, artísticos, linguísticos, tecnológicos e políticos. Presumivelmente, disso resultou Heidegger dizer que o *ser-aí* do homem corresponde ao próprio *daisen*⁵⁸ – dispositivo filosófico que acolho como dimensão existencial de testemunhar e vivenciar o mundo.

⁵⁷ Entes da razão: instituições judiciais, políticas, etc. Entes abstratos: medos, risos, sonhos, etc. Substantivados (os demais entes) (HEIDEGGER, 2005).

⁵⁸ Heidegger (2005), também, sugere ao indivíduo a proposta da clareira (*alethéia*), palavra grega que implica tornar claro aquilo que se encontra oculto, ou seja, velado.

Desse modo, “[...] deve ser difícil ser Montenegro: judeu, pobre, inteligente, meio bobo para a vida, e vendedor de caricatura na noite” (FERNANDES, 1998, p. 33). Prontamente, ter uma paisagem corporal como a do personagem Montenegro é compreender que a vida tem “[...] horários diversos, e que ela não começa num relógio, mas numa transformação do espírito, onde deixamos a lucidez diuturna para enveredar no túnel da noite” (FERNANDES, 1998, p. 33). Mas, nesses termos, caro personagem Montenegro, atentando-se ao convite de Platão, cuja mensagem convoca o corpo a desertar da ‘caverna para luz’, não representa este ‘túnel’ um paradoxo?

Imagino que sim, se se admitir que o comunicado posto no convite platônico orienta o sujeito a lançar-se ao e no mundo. Um mundo que figura como uma grande clareira por meio da qual todos os entes deverão ser descobertos e clareados.

Assim, os enunciados caverna e clareira configuram-se, semanticamente, como um mecanismo filosófico-político de orientação aos modos de ser. Pois, quer seja a ‘clareira’ (*alethéia*) heideggeriana, quer seja a caverna platônica, ambas se desenham como uma convocação à maquinação de um corpo-sujeito, tendo em vista que os seus sentidos equalizam a ideia de desvelar um ‘ser-para’. Ademais, nas duas proposições, o que se põe a ser desvelado é a descoberta utilitária da existência política do Ser na esfera do mundo; uma geografia que se ilustra como um espaço aberto a verdades sociais, culturais e político-filosóficas.

Desse modo, dadas as instruções contidas no convite (sair do escuro para a luz), só resta ao corpo-sujeito do personagem, e ao nosso corpo, experimentar a verdade incandescente da claridade das luzes, mesmo que esta luminosidade o desnude e o exponha a uma ‘vida nua’ ou a uma ‘vida politicamente qualificada’, como menciona Agamben em *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I* (2010).

Diante disso, decerto seja, também, incandescido pelos raios que reluzem da verdade luminosa dos enunciados caverna e clareira (sair do escuro para a luz para desvelar-se ao mundo), que o Viúvo reflete sobre os acontecimentos culturais que desenham a modernidade, ao expor que:

[...] me dirijo para o shopping do outro lado da rua. Percorro as vitrines [...] São jovens que estão ali. São todos fascinados pela tecnologia. A tecnologia não passa de um meio mecânico de existência. Por que as pessoas são tão fascinadas por tecnologia? A máquina me leva a ser máquina [...] por trás dela está apenas o vácuo” (FERNANDES, 2005, p. 20).

A esse respeito, aponto, em *Espaço, memória e identidade em Ronaldo Costa Fernandes* (BERTOLINO, 2016), que existe uma consciência e sobriedade na percepção do narrador-personagem o Viúvo, posto que há em seus discursos uma reflexão sobre a forma como o corpo experimenta a urbanidade dos lugares. Urbanidade que se situa demarcada por um “[...] modo de vida oferecida pela cidade e seu espaço público deteriorado” (BAUMAN, 2004, p. 127) pelo peso do desenvolvimento social, econômico e, principalmente, tecnológico.

Logo, dada a realidade sociocultural e tecnológica do tempo-espaço que o corpo do Viúvo experimenta, ele não pode ignorar a incandescência da verdade luminosa dos acontecimentos do presente, pois “[...] o presente do presente é a visão” (RICOEUR, 2007, p. 364). Portanto, naturalmente, o Viúvo não pode fingir que não percebe este presente. Caso finja, fechará os olhos e “[...] se fecho os olhos, fecho as minhas portas da percepção. Não posso perceber as coisas de olhos fechados [...] a percepção é visual. Tenho que ver as coisas para entendê-las” (FERNANDES, 2005, p. 65).

Essa consciência filosófica do Viúvo incide em assumir que as “[...] impressões corporais relacionam-se às causalidades externas” (RICOEUR, 2007, p. 33) e, portanto, aos fenômenos mnemônicos⁵⁹ “[...] que implicam o corpo, o espaço, o horizonte do mundo ou de um mundo” (RICOEUR, 2007, p. 57). Assim, o que se efetiva ao corpo do personagem é um testemunho: eu estava ou eu estou lá.

A expressão locacional ‘lá’ impõe afirmar que o discurso filosófico do Viúvo legitima-se não apenas como depoimento do *status* de um espaço urbano, “[...] mas, principalmente, como o discurso de quem fala porque conhece a realidade de fora. Dado que o advérbio ‘lá’ instala uma condição de afastamento” (BERTOLINO, 2016, p. 36), isto é, da intimidade entre lugar, sujeito, pertencimento e identidade.

Noutros termos, lembro que, dada a fragilidade da interseção deste conjunto (sujeito/pertencimento), o corpo do narrador-personagem configura-se como uma paisagem urbana de solidão, desamparo e de desencontro com o outro e com o mundo. Segundo Paul Ricoeur (2007), o conjunto lugar e corpo implica na polaridade ‘reflexividade/modernidade’, visto que esse par equivale à experiência do corpo com os espaços, as memórias e os acontecimentos que o indivíduo vivencia ou testemunha no dia a dia. E, como tenho afirmado, “[...] é no corpo que tudo se inscreve”

⁵⁹ Termo inspirado na tipologia de Casey (*apud* RICOEUR, 2007) – “modos mnemônicos”, são eles os responsáveis pelo fenômeno da intencionalidade que implica o corpo.

(BERTOLINO, 2016, p. 37), haja vista que há uma simetria entre corpo individual e corpo dos acontecimentos⁶⁰. Assim, tudo que o sujeito experimenta ou testemunha no mundo – traumas, sonhos, alegrias e desilusões – se projeta na matéria carnal.

Dessa forma, a imagem da representação da loucura e do grotesco (analisada no quarto capítulo) que se apresenta no universo narrativo de Ronaldo C. Fernandes será assimilada à noção de paisagem, uma vez que se constitui, não somente como um testemunho do sujeito que profere: eu vivi a cena ou eu estava lá. Mas, também, como vivência de uma afecção, isto é, de uma anormalidade psíquica do tempo, do espaço e dos eventos socioculturais que concorrem para o esfacelamento corporal do sujeito (misérias, insegurança, medo, solidão).

Portanto, são as representações dos modos de vida, quase sempre orientados por proposições filosófico-políticas, que concorrem para definir a dimensão existencial política de ser e estar no mundo. Modos de vida esses que, nos enredos ronaldianos, fluem para que os sujeitos-personagens possam ser comparados à noção de paisagem, haja vista que os personagens, tal qual uma paisagem, simulam em si o desenho de uma grande tela tingida de psicoses, solidão, desordem e ruínas.

Esse conjunto caricaturado termina por instituir ao corpo dos sujeitos-personagens percepções patológicas. Sob essa perspectiva, o Viúvo, afetado pelo testemunho do esfacelamento corporal de sua amada Lídia, acometida por um tumor cancerígeno, projeta as recordações que guarda da esposa, a partir de sentimentos mórbidos. O narrador retrata uma paisagem corporal cuja imagem o faz lembrar a forma “[...] egípcia de Lídia dormir – afundada num sono desértico [...] como um besouro morto”, de gestos desgastados e “[...] lentos, eternos, interrompidos [...] ora indefinida e impura, desejo murcho e pensamento vazio” (FERNANDES, 2005, p. 32).

De acordo com Bertolino (2016), neste gesto, no qual o narrador traz as lembranças para área da presença, o corporal do Viúvo encontra-se tatuado pela percepção dos miasmas da matéria moribunda e putrificada da esposa, acometida pela doença. Esse evento funda no corpo do personagem sentimentos de afecções.

Em outro fragmento textual, alega o Viúvo:

[...] eu também devia feder como a Lídia, mas um cheiro diferente, não próprio da morte, mas cheiro de quem convive com ela sem morrer, de quem carrega o cheiro no nariz. Outro nariz viera colocar-se no lugar do meu antigo nariz, porque eu pensava que não era mais Lídia quem exalava aqueles odores mefíticos, mas eu

⁶⁰ Expressão usada por Bergson (1999) para apresentar a íntima relação que a imagem corpo mantém com as demais imagens que o cerca.

quem os levava aonde quer que fosse. Lídia em casa, túmulo absurdo. (FERNANDES, 2005, p. 33).

Confere-se que há na fala do narrador uma relação de causalidade, ‘eu também devia feder como Lídia’, pois o corpo de quem vivencia ou testemunha, consecutivamente, acontecimentos promovidos por dor, perdas e odores, tende a ser desenhado sob a recordação de um trauma. Assim sendo, como consequência, o processo de esfacelamento corporal da esposa estende-se, ainda que metaforicamente, ao corpóreo do viúvo.

Nesse sentido, afirma ele: “[...] eu pensava que não era mais Lídia quem exalava aqueles odores mefíticos, mas eu quem os levava aonde quer que fosse”. Segundo Ricouer (2007), as memórias traumáticas são as que mais afetam o corpo. Obviamente, é dessas memórias que se nutre o Viúvo: odores, solidão, dores, remédios, hospitalizações e morte, uma vez que a sua “[...] memória perceptiva encontra-se associada ao desenho corporal do sofrimento físico de Lídia” (BERTOLINO, 2016, p. 61).

Sob essa prospecção de existências corporais, o olhar fotográfico da pesquisadora visualiza no universo de Ronaldo Costa Fernandes uma galeria de personagens e narradores, percebidos como uma paisagem corporal. Uma paisagem corpo que emana memórias, histórias, psicoses, grotescos e profanações. Assim, constitui ela em uma imensa imagem de sujeitos circunscritos por espaços, vidas, loucuras, sentimentos mecânicos e acontecimentos.

Nesse horizonte paisagístico, acha-se o universo ficcional ronaldiano imerso em incursões filosóficas sobre o sentido político ser e o estar no mundo. Um mundo onde tudo emana da condição existencial do indivíduo, de ser, meramente, um corpo-físico político, cuja falência social, individual ou moral incide em sua inoperância.

Dado esse cenário, no qual se mostram argumentos teóricos que possibilitam analisar e refletir sobre o sentido filosófico-político que retém a especificidade dos enunciados ora analisados, reitero que o mundo que estrutura e representa o universo poético ronaldiano é tingido de peculiaridades e sensibilidades filosóficas que tocam nos aspectos menos iluminados do cotidiano do indivíduo, a ruína do ser. Assim sendo, considero que somente uma linguagem de fundo filosófico-político reúne capacidade para projetar no fazer textual uma poética do corpo que encene ressonâncias sobre o sentido da vida, pois essa poética desenha um mundo de paisagens corporais que propõe ao olhar e ao sentir uma volúpia filosófica aprazível, que funde os sentidos à visualização de uma paisagem corporal de sujeitos.

Portanto, é sob essa concepção que o olhar fotográfico da pesquisadora captou e, assim, informa ao leitor: todo o processo mimético que forma o universo ronaldiano simula o peso da dimensão filosófico-política corporal de ser e estar no mundo. Mas, caso o leitor não acolha a presença dos aspectos políticos usados para estruturar os discursos, as reflexões e as imagens usadas para inscrever a narrativa ronaldiana como filosófico-política; posso afirmar, ao leitor, que todos os acontecimentos, aqui encenados, representam e versam sobre o ser, sobre as coisas, sobre o Outro, sobre a existência e, portanto, sobre a maneira como os personagens e os narradores percebem o mundo.

E, como diz Marilena Chauí (2000), filosofar é perceber o mundo. Desse modo, caro leitor, anuncio que toda a composição aqui apresentada responde, conforme Barthes (1971), pela transposição do real, ou seja, designa um valor de verdade sobre a existência, sobre o ser e sobre o mundo. Logo, esse composto é eficiente para situar a obra de Ronaldo C. Fernandes a partir de perspectivas filosófico-políticas, no qual o corpo é em si a própria obra-paisagem.

3.2 Iluminação do olhar

Agora, antes que o leitor adentre, inteiramente, nas análises da paisagem da loucura e da paisagem do grotesco, ilumino o seu olhar com uma breve, porém necessária, apresentação das quatro narrativas que constituem o *corpus* da pesquisa. Compreendo que a iluminação das narrativas e dos seus respectivos narradores conflui para que o leitor possa assimilar, sem prejuízo, a percepção do entoar filosófico-político que se institui nas tramas.

Um entoar filosófico-político que pode ser recepcionado nos pensamentos, nas ações e falas dos personagens e dos narradores, sujeitos que revelam os acontecimentos, as suas experiências, os seus testemunhos e as suas sensações, a partir de um tom confessional. Um tom que se verte a denunciar a precariedade física do sujeito, dados os modos de vida que, rotineiramente, confluem para subjetivar o corpo com sentimento familiar, tecnológico, psicológico, social, político, etc.

Desse modo, associo a imagem do corpo (estrutura física que se dá a representar a vivência do sujeito) à noção de paisagem, a qual será analisada como imagem da loucura, associada à representação dos sentimentos de alucinação, perseguição ou delírios dos personagens. E a paisagem do grotesco, identificada na representação a partir da sensação de medo, de decomposição e dos sentimentos de solidão e de ruínas que afetam a vida dos personagens.

Dito isso, ilumino e revelo as especificidades das quatro tramas e de seus narradores.

3.3 Iluminando as tramas e os narradores

Em sua tese sobre a *Epistemologia do romance* (2003), o pesquisador Wilton Barroso enfatizava, recorrentemente, que é no seio da generalização de uma ideia que se encontra resposta para a explicação dos elementos que estruturam a obra. Nesse sentido, aceito falar que ao escrever uma história o autor pensa na trama, nos personagens, nos espaços e na identidade do sujeito narrador que ele idealiza para contar os fatos.

Desse modo, menciono que, no universo ficcional do escritor Ronaldo C. Fernandes, os elementos enredo, personagens, pensamentos, narradores e, principalmente, os discursos se instituem como objetos filosóficos do escritor, tendo em vista que a organização desses elementos, no tecido textual, conflui para generalizar a receptividade do ímpeto filosófico que estrutura as suas narrativas.

Assim, ainda que de forma breve, ilumino ao leitor a visualização das tramas e dos sujeitos narradores que compõem o *corpus* da tese, que corresponde à análise literária de quatro romances: *O viúvo*, *O morto solidário*, *O apetite dos mortos* e *Um homem é muito pouco*.

Emito que essa iluminação, principalmente a dos narradores, ajudará a promover na leitura da tese um retrato mais preciso sobre o universo ficcional de Ronaldo C. Fernandes: o narrar, o pensar, as impressões e as reflexões filosófico-políticas que os personagens manifestam sobre o mundo, sobre o outro e sobre si mesmos. Assim, apresento-os a partir da especificidade de suas histórias.

O Viúvo é um narrador⁶¹ que, como protagonista da história do romance *O viúvo*, realiza a narrativa em primeira pessoa. Assim, a história é contada sob seu ponto de vista, o que permite que todas as ações narrativas, sensações, testemunhos e percepções girem em torno das suas visões e das suas subjetividades. Como personagem principal do que conta, é o seu discurso que vai constituir a trama. Logo, dele advêm todas as impressões, sentimentos e percepções que estruturam o enredo, tendo em vista que é através do seu olhar e da sua fala que o leitor tem conhecimento dos espaços, dos eventos e da vida dos demais personagens. É ele que descreve o que viu e o que sentiu

⁶¹ Tipos de narradores, em *O narrador do romance* (1996).

ao vivenciar a doença e a decomposição corporal da sua esposa Lídia (vítima de um câncer). É esse evento que aflui para que a representação do corpo-sujeito do narrador seja assimilada com perspectiva de ruínas (angústias, sofrimento, morte e solidão). Perspectiva essa que, como um raio, estende-se à representação da imagem da casa, do Outro, dos espaços públicos e, principalmente, à representação da imagem corporal do personagem. Assim, metaforicamente, o corpo do narrador é emanado e projetado sob perspectivas de miasmas (associando-se ao testemunho da decomposição da esposa). Desse modo, ao longo da história, ele vai impondo o narrar com impressões negativas, sentimentos de solidão, grotesco e estranhamento, pois o viúvo é um narrador atento que, ao longo de todo o texto, vai reproduzindo ao leitor os fatos, as sensações corporais e as percepções que nutre dos espaços (casa e rua – ambos representados com aspectos negativos).

O romance *Um homem é muito pouco* é composto por quatro narrativas independentes entre si. Todavia, essas narrativas agregam em seu contar um elemento comum: o capitão Vaz que, com seu poder recôndito e sombrio de morte, atravessa todos os enredos. Dentre essas quatro narrativas, duas são realizadas pelo narrador-protagonista em primeira pessoa e duas se realizam pelo contar do narrador em terceira pessoa. A primeira narrativa é praticamente toda reservada ao personagem Clemente, representado pelo narrador a partir de uma longa elucubração filosófica. Um narrador onisciente que conhece todos os detalhes da história e os modos de vida dos personagens. Assim, esse narrador onisciente é bastante intruso, pois, além de ele conhecer todas as fraquezas, os medos, a solidão, o grotesco, a profanação e a loucura dos personagens, ele também expõe seus pensamentos e reflexões filosóficas sobre a vida de todos eles e, preferencialmente, sobre a vida de Clemente. Desse modo, afirma o narrador que o viver de Clemente “[...] era pavoroso e enigmático. Quem diabo estava atrás da porta. Clemente estava muito nervoso” (FERNANDES, 2010, p. 107). Clemente é um sujeito perturbado por suas recordações (que não se sabe ao certo se são verdades, devaneios ou, simplesmente, se tudo que esse corpo carrega resulta da perseguição do capitão Vaz), traições e por um modo de vida laboral advindo de suas vivências marítimas. Clemente representa um corpo-sujeito cozinheiro da frota marítima. Um corpo que, depois de muito penar em terra firme e no mar, experimenta uma vida árida, errante e solitária. Esse conjunto termina por situá-lo, ao final da narrativa, na categoria de um corpo-sujeito louco, porém paradoxalmente iluminado por uma lucidez filosófica.

A segunda narrativa de *Um homem é muito pouco* reserva-se a contar sobre a vida de Sérgio, narrador-protagonista da história que ele narra. Sérgio, cujo nome é revelado ao longo da leitura, se autoidentifica como um sujeito corporal cuja vida se efetiva de infortúnios. Ao longo da história, Sérgio apaixona-se por Alice, uma moça depressiva e portadora de uma linhagem familiar burocrática, fabril, rica, porém suicida. Sérgio é articulado como uma imagem grotesca de fracassos sociais e emocionais. No desfecho da ficção, sem a presença confusa de Alice, conduzido por um sentimento de solidão e de reflexão sobre a vida, o carioca Sérgio desce o morro para “[...] viver outra vez o burburinho da Prado de Júnior, o melhor lugar em que já me escondi” (FERNANDES, 2010, p. 239). Nesse sentido, como se o protagonista fosse em busca da ‘terra prometida’, ele retorna ao seu antigo endereço residencial localizado em um bairro carioca.

A terceira história é narrada do ponto de vista de um narrador-onisciente intruso, que conhece os pensamentos e as sensações mais íntimas dos personagens, o que faz com que ele exponha sua opinião e teça reflexões sobre a condição existencial de todos eles. Dado o conhecimento do narrador sobre a vida e sobre as subjetividades dos sujeitos da trama, ele afirma que a profissão de Eurico – que trabalhou uma vida inteira na “[...] loja do Dr. Mattos, homem severo e metódico – roubou-lhes as luzes e com os anos deram sombras aos seus mecanismos diminutivos” (FERNANDES, 2010, p. 243). Na leitura dessa narrativa (como também em mais duas narrativas que compõem *Um homem é muito pouco*), a imagem do capitão Vaz associa-se ao poder invisível do Estado⁶². Vaz, ainda que de forma recôndita, representa o poder de deixar viver ou deixar morrer, pois, de uma forma ou de outra, ele se encontra ligado aos infortúnios e às misérias que acometem a vida, os sentimentos e os medos de todos os corpos-sujeitos que compõem

⁶² Poder do Estado que acolho sob a perspectiva filosófica de Michel Foucault (2012), a respeito da concepção de biopolítica. De acordo com o seu pensamento, o Estado detém um poder político, ainda que de forma invisível, sobre a vida dos indivíduos e da população, que se nomeia de biopolítica. Foucault inicia sua explicação reportando-se ao poder soberano. Um poder absoluto que se encontrava representado na figura do rei (o soberano) que gozava do direito de decidir: ‘deixar viver ou deixar morrer. Conforme Foucault, dadas as transformações políticas que orientam e organizam o século XIX, esse poder soberano (**deixar** viver ou **deixar** morrer) assume politicamente uma nova configuração, a biopolítica (**fazer** viver e **deixar** morrer’). Nesses termos, a biopolítica representa um poder que desenha a relação entre política e vida, na qual cabe ao Estado a gestão da vida ou da morte do indivíduo. É, pois, nesse sentido, que alguns corpos (negros, índios, favelados, lésbicos, gays, mulheres), preferencialmente os periféricos, são rotineiramente deixados para morrer e outros para viver. Segundo Foucault, dada a realidade do capitalismo industrial, o corpo representa em si o primeiro objeto a ser articulado e apropriado pelo capital, por empresas e pelo poder do Estado. Assim sendo, diante do ‘fazer viver e deixar morrer’, a economia, o mercado financeiro e o Estado precisam de corpos saudáveis e, portanto, produtivos. Sob essa lógica, a biopolítica se institui como produção e controle da vida. Logo, representa ela um poder silencioso que regula a vida da população (corpo biológico). Desse modo, reside na figura do Estado um poder político (ainda que não percebido nitidamente por todos) de controle sob o direito de fazer viver ou de deixar morrer. Assim, todo e qualquer cidadão representa em si um corpo biológico sob a gestão política do Estado.

a trama. Assim sendo, Vaz é causador (ainda que indireto) da depressão de Flávia – personagem representada corporalmente sob perspectivas grotescas –, que resulta da morte de seu irmão Eurico Filho, cujas suspeitas recaem sobre Vaz; do suicídio de Diva (amante de Eurico Filho) e do sofrimento da esposa de Eurico – diante da não resolução do crime, dada a patente do capitão Vaz. Todavia, a trama não gira, exclusivamente, em torno de Vaz, e sim dos demais personagens, cuja representação se inscreve sob sentimentos de medo, perseguição, injustiça, morte, profanação e sensação corporal fabril. Sensação essa que se desenha na representação de vida de Eurico (pai do personagem Eurico Filho), um corpo trabalhador que, após anos de serviço e de não reconhecimento profissional, simula uma paisagem mercantilizada e negativada por aspectos econômicos e sociais, resultado dos árduos anos de trabalho que passou como relojoeiro. Eurico é um sujeito que durante toda a sua vida trabalhou arduamente para o rico e empresário Sr. Mattos, em uma loja de relógios, porém morre sem condições financeiras de deixar uma casa própria para a família.

A quarta e última narrativa de *Um homem é muito pouco* é realizada pelo narrador-protagonista que, em determinados momentos, profere: “[...] eu moro em mim, meu corpo é meu endereço” (FERNANDES, 2010, p. 487). Em um tom confessional, o narrador que se identifica como Gabriel, vai relatando sobre a sua vida, sobre os seus amigos, sobre os seus vizinhos e sobre Vaz. Segundo Gabriel, o capitão Vaz é o responsável direto pelos longos dias que ele passou preso no cativoiro. “Dias que continuavam a passar sobre mim [...]. Tenho quase a certeza de que quem me prendeu foi o capitão Vaz” (FERNANDES, 2010, p. 479). Diante de todas as experiências que se inscrevem no corpo do narrador, ele reflete sobre a dimensão existencial do sentido de ser e estar no mundo, afirmando que “[...] a gente não reparte o cárcere, apenas pode ser solidário no silêncio. Cada um com sua prisão, cada um com seu quarto fétido, cada um com suas paredes sujas” (FERNANDES, 2010, p. 480).

O romance *O morto solidário* é narrado sob a perspectiva do personagem Umberto, sujeito narrador e protagonista da história. Umberto é um personagem que, ao longo da narrativa, questiona Hildon sobre a veracidade da autoria da escrita do romance intitulado *O morto solidário*. Um romance (história similar à que constitui o *corpus* da pesquisa) cuja trama se tece de assassinatos, medos, fuga, roubo, alucinações, culpas, profanações e sensações grotescas (alucinações, medo, tumulto). Ou seja, a trama diz respeito à vida de um sujeito que busca desvendar a veracidade ou não da ocorrência do assassinato do crítico de arte Pena. O narrador vai

relatando e descrevendo eventos que ele não sabe se são reais ou apenas fruto de sua imaginação. Contudo, no desfecho, o narrador deixa escapar ao leitor que Hildon lhe afirmara que todas as cenas e alucinações, inclusive o assassinato de Pena, compõem o enredo de uma história de ficção escrita por ele, isto é, por Umberto. Assim, tanto na narrativa do objeto pesquisado como também na narrativa realizada pelo narrador, os fatos apresentados impõem ao leitor um questionamento: os eventos, os sentimentos e a percepção do narrador são reais ou meramente delírios? No enredo, Nana é outra personagem que contribui para a incerteza do assassinato de Pena, pois as informações que o narrador presta sobre Nana concorrem para deslegitimar o discurso da personagem sobre a morte do crítico de arte. Segundo Umberto, Nana nutre uma paixão desmedida por ele. A moça pertence a uma família rica, porém se envolve com drogas e, comumente, comete furtos. Nana tem um relacionamento conturbado com o pai, um rico empresário que mantém uma relação mecânica com os filhos e com a esposa. Além de Nana, Umberto, Pena e Hildon, outros personagens aparecem na narrativa. Uma narrativa em que os acontecimentos da ação efetuam-se, praticamente, num espaço de tempo de uma noite. Contudo, o que se pode informar, com precisão, ao leitor, é que Umberto representa um corpo-sujeito perturbado pelos acontecimentos negativos da vida. Acontecimentos que, em determinados momentos da narrativa, sugerem uma aventura mental do narrador, pois, se Pena morreu de infarto há dois anos, o que Umberto conta sobre o assassinato do crítico de arte constitui uma alucinação. Assim, o que o narrador apresenta ao leitor (percepção, espaço, falas, testemunhos e eventos) se desenha sob dúvidas.

A trama *O apetite dos mortos* (2019) é iluminada sob o contar do narrador-personagem que narra lembranças da sua infância, da sua fase colegial e da sua fase adulta. Embora não seja identificado o nome do sujeito narrador, o leitor é informado que se trata de um homem de classe média, filho de um advogado e de uma dona de casa submissa ao marido. Segundo o narrador, no auge das finanças da família, o pai exercitava “[...] a magistratura que o levava a um concurso no Piauí e o obrigara a morar em duas cidadezinhas perdidas nos sertões”. Porém, com o tempo, essa condição social tombou e, para sobreviver financeiramente, o pai passou a ministrar “[...] aula de francês numa escola de freiras” (FERNANDES, 2019, p. 81). Ao longo da história, o narrador projeta impressões sobre os seus familiares, amigos, conhecidos, espaços-tempos e sobre os acontecimentos que experimenta ou que experimentou na vida. Para construir os fatos, o narrador realiza, no primeiro momento, um trabalho da memória que traz para a área da presença as recordações que ele guarda do vizinho: “Quem me ensinou a dar nó na gravata foi meu vizinho.

Era um homem magro, de personalidade esquiva, gentil, abria as portas para quem vinha com o carrinho de feira” (FERNANDES, 2019, p. 9). Todavia, apesar da afabilidade e dedicação do vizinho para com os Outros, ele morreu de infarto após ser acusado injustamente de roubo em uma reunião de condomínio, onde era síndico. Essa orientação de vivência trágica, comum no universo ficcional ronaldiano, reluz em todo o enredo, pois todos os personagens são representados com nuances de tragédias, como se a vida fosse um grande tribunal no qual nunca se profere liberdade, somente condenação. Por se tratarem de memórias, a trama d’*O apetite dos mortos* se constrói de idas e vindas, que vão reconstruindo e projetando ao leitor (através das lembranças do narrador) muitos rostos de corpos-sujeitos, lembrança dos amigos, dos acontecimentos, da mãe, do pai, dos tios e das tias com suas insanidades. As imagens recordadas são sempre projetadas sob sentimentos de perdas, diante das “[...] poucas conquistas e as muitas derrotas que o mundo ia me infligindo sem dó nem piedade” (FERNANDES, 2019, p. 113) ao meu corpo. Contudo, o narrador é “[...] encantado com as questões existenciais e as discussões intelectuais”. Mesmo sabendo que “[...] um homem deve se contentar em ser apenas um homem” (FERNANDES, 2019, p. 113). Sensibilizado e iluminado por essa reflexão filosófica, a história finda-se e firma o seu discurso em uma única certeza: “Eu temeria perguntar o que vinha ser um homem se contentar em ser apenas um homem. A um morto não se oferece comida nem bebida” (FERNANDES, 2019, p. 113).

Posta, então, a iluminação das quatro tramas que constituem o *corpus* da pesquisa, convido o leitor a cintilar o seu olhar com a presença dos detalhes que preenche a fotografia da paisagem da loucura e do grotesco, expostas no quarto e último capítulo.

CAPÍTULO IV: PAISAGENS CORPORAIS RONALDIANAS



Fonte: <https://www.portaldenoticias.com.br/arquivos/colunistas>.

4.1 Mundo e corpo: espelho e reflexo

Viver é um enigma. Um enigma sem oráculo no qual a razão e o desatino fundem-se num jogo de espelho que consiste na verdade desnudada do ser. Ser cujo reflexo deve ser buscado no mundo e, de forma precisa, nas imagens que se organizam dentro dele (insegurança, fome, solidão, grotesco, fabril, medo, etc.), pois são elas que orientam as emoções, a percepção, a verdade e a loucura do sujeito.

Nessa aproximação entre espelho (mundo) e reflexo (corpo), menciono que a especificidade das imagens que se encontram no mundo concorre para demarcar – ao modo de uma paisagem inscrita sob a percepção de cores, sons, coisas ou sensações – no corpo sentimentos de loucura e do grotesco, convergindo, assim, para a ideia de uma paisagem, aceitando-se que a paisagem, conforme Anne Cauquelin (2007), é uma imagem articulada sob vários exercícios: estético, filosófico, político e geográfico.

Logo, assim como um espaço (tela ou lugar) que se elabora sob a percepção, para se nomear de paisagem, algo próximo acontece com o corpo: espaço físico (sujeito) no qual acontece a vida. Daí, naturalmente, ser a matéria carnal um referente em que se efetivam saberes, poderes, tecnologias, filosofias, geografias, estéticas, culturas e políticas, exercício não muito distante do realizado para formar a noção de paisagem.

Nesse sentido é que projeto, metaforicamente, o corpo (espaço) como um lugar de paisagens, visto que é nele que se adornam o viver e os modos de vida do sujeito. Mediante isso, o corpo simula uma paisagem que, certamente, alude a uma verdade que se dá a clarear a dimensão existencial política de ser e estar no mundo, provavelmente porque “[...] sob a conversão das imagens, encontra-se facilmente o rigor de um sentido” (FOUCAULT, 2019, p. 351).

Alinhada, então, ao conjunto conversão/imagem/sentido, penso na intimidade do composto corpo e mundo para mostrar, no universo ficcional ronaldiano, como os modos de vida, os testemunhos, as proposições filosófico-políticas e as imagens que os personagens experimentam no mundo (horror, multidão, solidão, lúcido, confuso, manualidade) convertem-se em sentidos de ruínas. À vista que, é sob a conversão do sentir e perceber o mundo, o outro e os acontecimentos que os corpos-sujeitos dos personagens simulam a representação de uma imagem paisagem corporal, desenhada com sentimentos do grotesco e da loucura.

Um sentimento de loucura que não se constitui, necessariamente, como desvio psicótico, e sim como iluminação do reconhecimento da consciência da verdade dos personagens. Consciência de verdade essa que projeta ao sentir a visualização de uma paisagem conflituosa entre razão e *desrazão*⁶³. Assim, é sob essa perspectiva que, neste quarto e último capítulo, debruço-me a analisar o elemento estético paisagístico da loucura e do grotesco, na linguagem narrativa de Ronaldo C. Fernandes.

Entretanto, faço clarear que, uma vez que o *corpus* da pesquisa se estrutura por quatro romances (*Um homem é muito pouco*, *O apetite dos mortos*, *O morto solidário* e *O viúvo*), opto por analisar a paisagem corporal apenas de alguns personagens que compõem as tramas narrativas. Assim sendo, em vista da extensa galeria de personagens que formam o enredo das tramas, apresento, agora, a paisagem da loucura, limitando-a ao recorte da representação corporal dos personagens.

⁶³ Foucault (2019) aborda o termo ao lado do signo razão. O objetivo é apontar quais valores socioculturais se encontram investidos para se qualificar a razão, ou seja, para apontar o que é ou não loucura. A esse respeito, ressalta o estudioso que a palavra *desrazão*, aceita na cultura clássica para qualificar a loucura, designa o avesso da razão. Logo, o termo se constitui como uma marca negativa, cuja finalidade é figurar uma imagem social que remeta à ideia de sensatez e moral e, desse modo, refugie a razão do Outro.

4.2 Paisagem da loucura



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/320318592235878858>.

4.2.1 A loucura como iluminação do reconhecimento da verdade; sim, ‘isso é um homem’

Em *História da loucura na Idade Clássica*⁶⁴ (2019), o filósofo Michel Foucault afirma que a loucura não é algo natural, e sim uma invenção⁶⁵ social do homem, uma vez que ela se fundamenta como estratégia de dominação e exclusão social do sujeito. Segundo o estudioso, a loucura constitui-se como um instrumento de segregação (moral, social e religiosa) e de controle (praticado pelos saberes jurídicos e clínicos).

Nesse sentido, acato expressar que a loucura institui-se no corpo não somente como um dado natural, isto é, biológico, mas também como um fato cultural que resulta da condição político-social de sermos corpos-sujeitos lançados ao mundo para experimentar os desatinos da vida. Desatino que, dadas as suas condições, pode ser representado em todo e qualquer corpo, pois, conforme Foucault (2019), como invenção social, a loucura fulgura-se na imagem do blasfemador, do bêbado, do suicida, do sonhador, do crítico e, possivelmente, em tantos outros corpos-sujeitos que se encontram inadequados com o que se desenha como imagem da razão, elemento essencial à dimensão existencial filosófico-política de ser e estar no mundo.

Apelo, pois, a esse clarão de corpos paisagens (sonhador, suicida, poeta, bêbado, etc.) que se desviam culturalmente da noção de razão. Razão que articulo como um corpo socialmente ‘equilibrado’, que faz do pensamento uma tábua de emancipação política, cujo grande mérito é o feito da racionalidade e o domínio da sua natureza emocional e física, tendo em vista que o sentido que se impõe sobre essa galeria adjetival (sonhador, bêbado, poeta, etc.) subjetiva e objetiva o que deve ou não ser demarcado como lúcido ou louco. Nesses termos, a presença da imagem da loucura se institui à dimensão existencial como um desvio social àquilo que, convencionalmente, nomeia-se como razão.

Sob essa perspectiva, ser louco pode equivaler, unicamente, a expor ao outro e ao mundo a minha verdade, a sua verdade, enfim, a verdade desnudada do ser, já que fulgura no corpo do

⁶⁴ Obra cuja grande questão não é definir o que é loucura, e sim mostrar o que se entende como louco diante da história. Sob essa perspectiva, o filósofo mostra como a experiência da loucura era recepcionada, clinicamente e socialmente, na Idade Média, no Renascimento e na Idade Clássica.

⁶⁵ Invenção que, de acordo com Foucault (2019), é sustentada para efetivar a exclusão dos corpos. Sendo, pois, nesse sentido, que o teórico versa sobre as experiências da loucura e como ela se estrutura nos períodos históricos que compreendem a Idade Média e a Era Clássica. Sendo que, na primeira data, a estrutura exclusiva da loucura se aplicava aos corpos acometidos pela lepra e o corpo herético. Enquanto na segunda época, a exclusão aplica-se ao hospital geral e a todas as instituições que derivavam do ‘leprosário’.

alcoólatra, do suicida, do argumentativo, do marxista e do pensador, um elemento de transgressão social que, politicamente, projeta a imagem da *desrazão* que, para Foucault, se impõe ao corpo como uma experiência animal que representa o limite absoluto da condição humana.

Em vista disso, todo e qualquer sujeito que se dá a ser demarcado pela desrazão figura a imagem da loucura. E, como a loucura se estabelece no seio social como desvio, é o corpo que vivencia a ferocidade da experiência de ser louco, pois “[...] a loucura se vê ligada a uma experiência ética e a uma valorização moral da razão; mas, ligada ao mundo animal e a seu desatino maior, ela toca em sua inocência monstruosa” (FOUCAULT, 2019, p. 165).

Portanto, é nesse sentido que apresento e discuto a paisagem da loucura, e aponto como ela pode ser analisada no universo ficcional de Ronaldo C. Fernandes. Espaço-narrativo no qual a desrazão dos sujeitos-personagens pode ser acolhida como iluminação da verdade do que representa ser um corpo-sujeito na *mundanidade*⁶⁶ do mundo.

Início com a experiência corporal de Clemente, personagem de *Um homem é muito pouco* (2010). Clemente é um corpo-sujeito marítimo que vivia mais tempo nas águas do oceano, dada a sua profissão de marinheiro e de cozinheiro da tripulação. Um corpo-sujeito de paisagem que, por experimentar intenações, traições, solidão, medo e perseguição do capitão Vaz, “[...] traz seu manguê dentro de si” (FERNANDES, 2010, p. 7). Ele é ciente de que “[...] um dia tem muitos dias dentro dele. **E que**⁶⁷ há dias mortos, vivificados, duros, esturricados **em que** nada acontece, **e em que** nenhum vento move as horas. Assim, Clemente vivera sempre um dia múltiplo e selvagem, sem bridão, um dia cheio de outros dias” (FERNANDES, 2010, p. 9).

Talvez isso aconteça a Clemente, porque “[...] não há mistério na existência e a vida é obrigatória como uma viga. Pois, a existência humana pouco difere da vida animal” (FERNANDES, 2010, p. 15). Ora, essa condição singular de sentir-se animal, naturalmente, inscreve no corpo um sentimento de “[...] ser enterrado vivo que, diga de passagem, era a sensação

⁶⁶ Não podemos esquecer que, segundo Heidegger (2005), a mundanidade é do mundo. Assim, uma vez que o corpo-sujeito não se separa do mundo, o corpóreo tem uma relação imediata e originária de pertencer à esfera do ser-entre e o ser-aí-no-mundo. Daí ser a *mundanidade* uma característica originária do ser (do seu corpo e do meu corpo). Logo, o seu corpo, o meu corpo e corpo do outro estão no mundo para se lançarem possivelmente, ao uso; assim, como o martelo está no mundo para martelar, a cadeira para sentar, etc. Todavia, o martelo e cadeira não gozam de vida própria. Logo, dão-se ao uso livremente. Ao contrário do indivíduo que possui o *ser-aí*, um atributo específico dos humanos, e que, assim, podem se lançar ao mundo para resistir, sonhar, delirar, etc.

⁶⁷ Por questão estética não destacarei nas chamadas das citações ‘grifos meus’. Todavia, para ajustar as citações ao pensamento da pesquisadora, são feitas inferências textuais em negrito; distribuídas ao longo do texto. Isso aplica-se para manter o projeto estético da tese.

corrente que o corpo de Clemente sentira durante todos os anos que passou na marinha. Lugar onde, até, o beliche no camarote lhe sugeria uma tumba” (FERNANDES, 2010, p. 15).

Certamente, é essa sensação corporal que colabora para que esse sujeito, agora desgastado pela paisagem do mar, sintasse-se como um navio que perdeu a rota. Logo, é isso que faz com que Clemente ande “[...] com a cabeça vazia sobre os ombros e tema por instante ser tomado pela loucura” (FERNANDES, 2010, p. 30). E, que fique claro, “[...] não era a primeira vez que a sensação de perda de realidade o tomava” (FERNANDES, 2010, p. 30).

Vê-se que uma triste realidade se abateu sobre o corpo de Clemente. Logo ele, um sujeito cumpridor de suas obrigações. Um exímio profissional que desenvolvera com primor a sua arte de cozinheiro e que tão bem “[...] servira à Marinha, mas a Marinha não o servira. Tantos anos no mar e, cada dia, procurava esquecer os tantos anos no mar” (FERNANDES, 2010, p. 7).

Diante disso, caro leitor, não resta saída para Clemente, pois o seu corpo já se fundiu ao mar, à cozinha e ao beliche tumba. Portanto, é ele, agora, uma paisagem inteiramente corporal desenhada e articulada sobre o alicerce da razão e da desrazão. É ele uma paisagem corporal que “[...] se perdera num mar convulso e furioso onde desconhecia até mesmo o próprio nome” (FERNANDES, 2010, p. 30).

No entanto, compreendo que, às vezes, é preciso permitir ao corpóreo experimentar a desrazão. É preciso, às vezes, se acalmar e “[...] expulsar o resto do pensamento ruinoso e viver, mesmo que um pouquinho” (FERNANDES, 2010, p. 30), a nossa loucura, pois viver exclusivamente da razão é aprisionar o corpo ao estresse da funcionalidade do cotidiano, da profissão e, possivelmente, dos comandos do capitão Vaz.

Contudo, mesmo gozando dessa certeza, Clemente tenta impor ao corpo a lucidez, pois “[...] não. Clemente não poderia repetir a experiência que tivera no porto de Bremen quando o internaram na clínica” (FERNANDES, 2010, p. 30). Não resta dúvida de que essa experiência corporal da loucura lhe percorre o sangue e a memória como uma agonia.

Dada a sua agonia, Clemente também não pode permitir ao corpóreo experimentar a sina do seu amigo Mateus que, “[...] numa letargia circular encontrava-se aprisionado à solidão dos horizontes, que é uma solidão a perder de vista” (FERNANDES, 2010, p. 32). Por isso, Clemente não deixa de trazer à memória a experiência do amigo que, depois de vivenciar por longos anos o convés dos navios na condição de marinheiro, tornou-se alcoólatra.

Lógico, como corpo-sujeito de uma vivência oceânica, Mateus já “[...] conhecia o silêncio marítimo de Clemente. **Sabia que** Clemente estava embarcado **e que** um homem embarcado não representa nada mais que ferros e mar. Um homem embarcado, como Clemente estava agora, só via a si próprio, difuso” (FERNANDES, 2010, p. 43).

E como “[...] a razão era o grande medo de Clemente [...] ele fazia de tudo para mantê-la domesticada” (FERNANDES, 2010, p. 44). Porém, ainda que ele tentasse domesticá-la. Ainda que não quisesse ser demarcado como um corpo desatinado, paisagem socialmente inapta à imagem da razão, “Clemente se sentia invasor, não permitido, escondido, sujeito que pode ser expulso a qualquer momento da embarcação, dos lugares, dos restaurantes, dos hotéis e da rua. **Um** sentimento de clandestinidade que poucas vezes desaparecia” (FERNANDES, 2010, p. 55) do corpo de Clemente.

Mas, certamente, esse sentimento de clandestinidade rodeia o seu corpo, porque “[...] cada homem traz um mapa dentro de si, o mapa de Clemente era um grande papel em branco” (FERNANDES, 2010, p. 59) que agigantava a sua solidão, principalmente, na cidade. Decerto porque, em terra firme, dada a relação corpo e mundo, Clemente tinha a sensação de que “[...] os prédios cresciam, tinham mais andares do que o costume, a rua se entulhava de mais rosto anônimo que é a forma da gente também ser anônimo” (FERNANDES, 2010, p. 63). Assim, “Clemente podia exilar-se de si próprio e foi o que fez. Não se reconhecia. Era como se levasse um corpo automaticamente, corpo que não era dele, corpo que lhe fora emprestado” (FERNANDES, 2010, p. 137).

Dada essa condição de anonimato e de não pertencimento, Clemente é em si um corpo-sujeito sem rumo e sem identidade. Um corpo à deriva que, como um navio, perdeu a rota e a energia. Sob esse estágio, o corpo desatinado de Clemente encontra-se definitivamente tomado por uma sanidade de reconhecer-se e questionar-se: “é isto um homem?⁶⁸”. Questionamento que, paradoxalmente, só um corpo louco e, ao mesmo tempo, iluminado por uma sensibilidade racional-filosófica consegue projetar para apontar a profunda fragilidade da existência humana.

Todavia, mesmo investida dessa iluminação racional filosófica, a paisagem corporal de desatino (sujo, sem amigos, sem rota certa e sem trabalho) faz de Clemente um homem solitário,

⁶⁸ Alusão ao romance do escritor italiano Primo Levi, *É isto um homem?* (1988). Cito a frase para destacar a precariedade do ser e do corpo, expostos a uma série de sofrimentos no mundo. A interrogação é apontada por Primo Levi para denunciar a extrema violência humana e mostrar ao mundo como a vida foi banalizada nos campos de concentração de Auschwitz.

ainda que no meio de uma multidão de cariocas. Agora, esse corpo cozinheiro marítimo encontra-se com seus mastros e velas arrebentadas, pois o seu desatino (e por que não a sua razão?) desqualifica a sua vida, a sua história e o seu espírito. Evento que aflui para deslegitimar o seu discurso, a sua existência, a sua aparência, as suas lembranças e o seu corpo.

Muito possivelmente, é essa peculiaridade existencial política de corpo-sujeito sem rota que faz raiar a objetividade, ainda que apontada como patológica, que desvela o lampejo da sensatez de Clemente. É ele, agora, o homem carioca do Méier, um sujeito inteiramente desvestido de todas as suas fraquezas, da sua raiva animal e da sua liberdade acorrentada.

Dada essa lucidez, é ele em si um corpo expressamente paradoxal, tecido sobre duas liberdades: “[...] a margem da liberdade clara e a margem da liberdade escura. Acumulada num único ponto, a loucura”. (FOUCAULT, 2019, p. 164). Assim, a loucura que se inscreve como imagem paisagem no corpo do personagem assume a iluminação da razão.

Sob a égide da razão, Clemente – outrora um corpo marujo-institucional – novamente suscita a dúvida que se abate sobre todos nós: “isto é um homem?” Diante dessa dúvida, comum a todos os corpos-sujeitos lançados ao mundo, Clemente (solitário e desprovido da ‘sensatez’ ilusória que responde pelas normas da razão) repousa sujo e solitário em frente ao mar. Nesse ato, ele recobre a razão e reconhece: Sim, isso é um homem: um sujeito ‘animado’ pela fusão da paisagem corpo e mar. Nesse momento, a loucura do personagem é reduzida ao silêncio.

Atenta às reflexões de Clemente, considero que a paisagem da loucura de um corpo pode se constituir em um conhecimento da verdade. Uma verdade que, certamente, advém da relação corpo/imagem/vivência, aceitando-se que as imagens que o sujeito vivencia no dia a dia (trabalho, família, trânsito, tecnologia, insegurança, medo, etc.) vertem-se para subscreverem no corpóreo emoções e psicoses. Desse modo, não afluem as imagens para a alteração de sentidos e, possivelmente, para o desatino do indivíduo?

Afirmo que sim, pois diante dessa imbricada relação (corpo/imagem/vivência), verdade e aparência fundem-se num jogo de espelho no qual o meu corpo representa a minha verdade, ainda que a minha verdade seja vazia para o Outro, isto é, que ela não seja acolhida com sentido. Isso se justifica, tendo em vista que “[...] toda verdade consiste em fazer aparecer por um instante a loucura que ela recusa” (FOUCAULT, 2019, p. 33).

Assim sendo, sustento: por ser, prontamente, a loucura uma das formas da razão⁶⁹, é na força secreta do desatino que o corpo-sujeito do personagem toma consciência do mundo e da dimensão existencial filosófico-política do outro e de si mesmo, na relação sujeito e mundo. Logo, é mergulhado no abismo da loucura, lugar em que se encontram submersos homens e mulheres, que a verdade projeta e ilumina as fraquezas do ser. É a loucura que desnuda a verdade do sujeito e, também, a verdade do mundo que se encontra à sua volta. Isso porque, diante dessa existência mecânica que plastifica modos de vida, sentimentos e percepções, a paisagem da loucura, independentemente do tempo, sempre irá adornar o corpo do sujeito. Nesse sentido, afirma Foucault (2019, p. 574) que, “[...] seja no século XXI, XXII ou mesmo depois, talvez, uma coisa permanecerá, a relação do homem com seus fantasmas, com seu impossível, sua dor sem corpo e com sua carcaça noturna”.

É sob o viés dessa consciência de ser apenas um corpo-sujeito carcaça que se desenha o personagem Umberto, narrador *d’O morto solidário* (1998). Uma consciência que se projeta no corpo do personagem para reclamar a penúria do que representa ser o existir. Um existir cujo viver simula a exibição de um filme de terror e suspense, no qual o sujeito, ainda que de posse de suas faculdades mentais, percebe-se diante da cena “[...] estático e fixo como uma fotografia ampliada” (FERNANDES, 1998, p. 127). Uma fotografia absolutamente sem “[...] reflexo dinâmico, vivo e movente” (FERNANDES, 1998, p. 127).

Esse sentimento de realidade e terror toma conta do corpo do narrador Umberto, um sujeito cuja paisagem corporal, durante todo o mover do enredo, transita entre a razão e a loucura. Assim, dado o estado emocional desse corpóreo, possivelmente, ele, ao fundir real e irreal, tenta sair do cinema. Porém, como diz o personagem:

[...] ao sair percebi que nem o lanterninha e nem o bilheteiro estavam no saguão. A baleira tinha apagado e o balcão tinha desaparecido. O mais curioso é que ao entrar novamente na sala de exibição, encontrei-a vazia. Tive medo de algo desconhecido. Imaginei horrores: se gritasse ao ser agredido ninguém ouviria. Quis ir embora, mas a porta do cinema estava fechada (FERNANDES, 1998, p. 7-8).

⁶⁹ Lembre-se, segundo Foucault (2019), o desatino, a fantasia, a desrazão, a alucinação, a loucura, etc. correspondem às formas da razão, pois em todos esses comportamentos reside uma verdade e uma lógica.

Se conselho fosse bom, diante dessa cena, talvez o leitor diria ao narrador Umberto: isso é “delírio, fantasia ou droga” (FERNANDES, 1998, p. 130). Ou, quem sabe, apenas o “seu inconsciente” (FERNANDES, 1998, p. 130). Entretanto, sendo Umberto um sujeito culto, viajado e dono de si, prontamente afirmará: não é isso, amigo. Essa sensação de estranhamento corporal resulta dessa

[...] ideia de sobrevivência que faz tudo parecer uma grande tragédia, a vida como desastre [...] cada dia é uma vitória sobre a morte, uma necessidade de sobrepor-se às tragédias do cotidiano: supermercado, banco, trabalho. A rotina eram ondas gigantescas, fogo em edifício de trinta andares, ponte que ruiu [...] o simples fato de viver é uma obrigação (FERNANDES, 1998, p. 130).

Nesse contexto, segundo o narrador, a vida associa-se à tragédia, ao desastre, à morte, ao labor, à instrumentalização e à mecanização. Assim sendo, é sob essa concepção que aponto a paisagem da loucura no corpo e nos discursos do personagem-narrador Umberto. Um personagem que, ao longo da trama, não consegue precisar se o que o vivencia no dia a dia é loucura ou é razão.

Consumido, então, por um sentimento de dúvida, o personagem anuncia: “eu andara – **sob** o delírio ambulatório – pelas calçadas do bairro de Hildon [...]. Era uma noite longa [...] esforcei-me para compreender aquele dado da trama” (FERNANDES, 1998, p. 17). Trama essa que se abatera sobre o corpo do narrador em forma de delírios, principalmente diante da incerteza do assassinato do crítico de arte Pena que, segundo o narrador, transcorrerá há poucos dias.

Todavia, como informa Hildon, “Pena está morto há mais de um ano” (FERNANDES, 1998, p. 127). Logo, certamente, encontra-se esse corpo sob a experiência do desatino, portanto, à beira da loucura, pois “[...] o desatino é o suporte da loucura [...] ele define o espaço de sua possibilidade” (FOUCAULT, 2019, p. 162). Uma possibilidade que, provavelmente, advém do ambiente citadino e de seus modos de vida (burocrático, fabril, impessoal, mecânico, etc.) que “[...] influem na ação e no personagem, **que** estão tão imbricados – se não inclusos – que a angústia do personagem se confunde com o ambiente” (FERNANDES, 2016, p. 34).

Clareado por essa percepção do ambiente citadino e os seus respectivos modos de vida, Umberto inicia a sua história associando-a a um filme de terror no qual o corpo, em choque, não consegue fugir do pesadelo experimentado na cena. E, que se destaque, uma cena que se verte para dois polos: presença e ausência, medo e loucura, pois Umberto, paradoxalmente, sentia-se solitário, ainda que envolto de uma coletividade urbana.

Assim, atormentado pelo paradoxo presença e ausência, Umberto não sabe se a lembrança que vem lhe afligindo é alucinação ou apenas representação de seus sentimentos obscuros. Daí afirma ele:

Não era muito seguro de minhas emoções, mas aquilo não eram emoções. Por fim saí do cinema, tomei um ônibus para o bar onde ficara de encontrar os amigos – e o ônibus vazio. Da janela podia ver as pessoas nas calçadas, em outros veículos. Tinha medo da solidão. Da solidão que esvazia tudo em volta (FERNANDES, 1998, p. 8).

Mas sei que, às vezes, é preciso que o sujeito recobre a razão, pois, quando o corpo experimenta essa sensação de solidão, talvez seja necessário refazer tudo de novo, como se rebobinasse a fita para certificar-se da sua sanidade. Logo, é preciso que o corpo-sujeito de Umberto acorde, principalmente, “[...] agora que tudo se completava: o bar de portas fechadas. Dez horas da noite e o bar fechado. O bar mais movimentado do bairro, fechado. Pensei em refazer tudo, sair do cinema, tomar outra vez o ônibus e, quem sabe, encontraria o bar aberto, os amigos bebendo” (FERNANDES, 1998, p. 8).

No entanto, quando a mente inscreve no corpo essa sensação de estranhamento entre sujeito e lugar, automaticamente, impõe-se aquela incerteza: e se “[...] eu escrever um livro onde conto, entre outras coisas, a morte de Pena, o assassinato de Pena?” (FERNANDES, 1998, p. 119). Ora, “[...] tudo isso me vinha à cabeça, misturado ao cheiro de eucalipto, o que me dava a sensação estranha de estar num lugar e ver outro, como no cinema” (FERNANDES, 1998, p. 14).

Analisando o discurso do personagem, não resta dúvida de que a paisagem corporal de Umberto se encontra tragada pelo desatino. Desatino esse que, conforme Foucault (2019), ameaça não somente o indivíduo, mas, também, todas as suas formas de existência natural, pois, sendo o desatino o ‘suporte da loucura’, ele atinge o furor da animalidade do sujeito e, assim, compete para a sua degradação humana.

Nesses termos, essa paisagem corporal de alucinação que experimenta Umberto impede não apenas a sua liberdade, mas “[...] desvenda um mecanismo, revela, antes, uma liberdade que se abate sobre as formas monstruosas da animalidade” (FOUCAULT, 2019, p. 162).

Abatido por essa sensação monstruosa de alucinação, que compromete a liberdade física e emocional do sujeito, Umberto presume que, certamente, é melhor registrar em um livro todo o estranhamento, solidão e sensação que vem experimentando. Como ele mesmo afirma, caso não

registre, “[...] seria garroteado por minhas substâncias: o medo, a dúvida, a angústia. [...] e, assim, cairia definitivamente no poço da loucura” (FERNANDES, 1998, p. 143).

Nesse sentido, caro Umberto, de fato, é bom anotar, pois, como dizes, “[...] o livro faz surgir em **você** uma necessidade de urgência; saber o destino de todos nós” (FERNANDES, 1998, p. 151). Portanto, foi assim que o livro *O morto solidário* “[...] passou a fazer parte dos seus objetos íntimos mais próximos, de uso cotidiano: a carteira de identidade, o cartão de sacar dinheiro no caixa eletrônico e o relógio de pulso” (FERNANDES, 1998, p. 151).

E, como não se tem uma resposta pronta para falar sobre a vida, como não se tem uma resolução para afirmar se aquilo que o corpo-sujeito do narrador experimenta e descreve é real ou delírio, sob um clarão de sensibilidade e racionalidade, Umberto, mesmo tombado pela incerteza da sua loucura ou da sua razão, age como se a vida fosse uma grande peça teatral e fecha as cortinas, outrora usadas para apresentar a sua história, com a seguinte decisão: “Eu tinha que escrever um livro. Um livro que falasse de todos nós. O livro era *O morto solidário* [...] Aproveitaria apenas os personagens, a psicologia deles, mas não contaria sobre a dispneia de Hildon, os roubos de Nana, as tentações de suicídio de Eugênio e de Jaury” (FERNANDES, 1998, p. 152).

Dada a decisão do personagem, arrisco anunciar: Umberto sempre teve a chave de tudo, pois, devido a precariedade de nossa existência filosófico-política (*instrumentalidade, manualidade, ente, obra, ser, mundanidade*), todos os personagens, todas as mulheres e todos os homens carregam no corpo uma paisagem de alucinação, roubo, tentação, morbidez e, provavelmente, tantas outras paisagens corporais e comportamentais que só a Psicologia com sua ciência consegue aprofundar e desvendar.

Nessa perspectiva, desvendo, agora, a paisagem corporal do personagem Sérgio, que é outro personagem cujo corpóreo é projetado sob o prisma da loucura. A sua loucura resulta de um sentimento de desamparo, traição, medo e não pertencimento entre corpo e lugar. Personagem-narrador da segunda parte, ou narrativa, que compõe o romance *Um homem é muito pouco*, Sérgio elucida que “[...] o corpo é uma traição que a gente carrega” (FERNANDES, 2010, p. 237). Logo, isso faz de Sérgio um “prisioneiro de sua fuga” (FERNANDES, 2010, p. 237). Todavia, dada a sua desvalia corporal no mundo, ele não pode fugir para dentro de si, em vista que “[...] dentro de mim há muita desordem” (FERNANDES, 2010, p. 141). Desordem essa que permite ao sujeito-personagem se encontrar desgarrado no mundo e, portanto, solitário.

“Talvez porque viver seja ser mutilado ano a ano” (FERNANDES, 2010, p. 14), principalmente quando se experimenta diuturnamente uma sensação de ser um corpo em obra, como se o sujeito fosse uma máquina a ser descoberta e manuseada no mundo. E, como se a existência fosse, unicamente, laboral e instrumental, e as “[...] mãos fossem máquinas, os pés fossem máquinas, e o corpo todo máquina” (FERNANDES, 2010, p. 145).

Essa sensação de *manualidade* conflui para que Sérgio exponha ao leitor a sua indignação contra essa condição singular de corpo-sujeito, no qual “[...] o mundo mesmo parece a tela da televisão” (FERNANDES, 2010, p. 146). Uma tela de televisão que exhibe rotineiramente imagens (fome, solidão, desastres ecológicos, desvalia e uma multidão de corpos-sujeitos sem tetos e expostos a doenças, à violência e à morte) que, dada a sua frequência nos noticiários ou na rua, vão naturalmente sendo banalizadas.

E, assim, como se fossem imagens comuns, alguém chega e pergunta: “O sujeito morreu de quê? De falência de realidade e infarto de imagem. Já tenho bastante imagem dentro de mim” (FERNANDES, 2010, p. 146). Essa sombria relação entre corpo e imagem faz da loucura uma “[...] memória sem idade de um mal apagado em sua forma de doença, mas se obstando como desgraça” (FOUCAULT, 2019, p. 574).

Nesses termos, são essas imagens que enfartam o corpo de Sérgio. Um sujeito atormentado pelas agruras da vida. Um corpo-sujeito paisagem marcado pelo infortúnio da cruz que carrega. Assim, se ele “[...] pudesse arrancava a glândula que secreta o medo [...] e **que faz despontar a loucura. Pois** a loucura deve entupir a glândula de medo” (FERNANDES, 2010, p. 149). Um medo que, segundo Sérgio, é real, pois “[...] um dia esse corpo pode ser transformado em sobra. E ser devorado vivo” (FERNANDES, 2010, p. 149).

Mediante essa impressão de corpo consumido e ruído, é possível sustentar que o medo e as alucinações do narrador fincam suas raízes no fato de que “[...] a gente sempre desconhece os nossos algozes, mesmo que o algoz seja a gente mesmo que vai matando um órgão do corpo aqui e um outro órgão do corpo ali” (FERNANDES, 2010, p. 172). Ora, o algoz de Sérgio, tal qual o algoz de Clemente, é a sua loucura aprisionada à lucidez e à percepção, diante do que vê, sente e testemunha no mundo.

Isso posto, dado esse estado psicológico que transita entre a razão e o desatino, Sérgio sente-se como se estivesse ilhado. E, que fique claro, caro leitor, como ele mesmo elucidava: as “[...] angústias marinhas [...] não ocorrem no mar necessariamente” (FERNANDES, 2010, p. 173). E,

como “[...] a angústia marinha é aquela que enferruja o gosto. A maresia toma o pensamento e o pensamento cheio de maresia não pode ter rumo certo e cais seguro (FERNANDES, 2010, p. 173).

No entanto, ainda que o sujeito não tenha um cais seguro, Sérgio deve saber que “[...] todo homem traz um cemitério dentro de si [...]. **E que** Todos nós trazemos nossos mortos com a gente” (FERNANDES, 2010, p. 186). Então, em que corpo, fantasia, alucinação ou ilha podemos encontrar nosso cais, nosso cemitério ou nosso esconderijo? Certo está Sérgio ao afirmar que não será na multidão, pois um “[...] sujeito que precisa de esconderijo na multidão é um pobre coitado que não tem onde se esconder” (FERNANDES, 2010, p. 230).

Diante desse clarão de consciência, Sérgio, um errante solitário, agora, sem a sua doce amada Alice, sem a presença dos amigos, da tia (único amparo familiar) e, unicamente, acompanhado por suas dúvidas, incertezas e alucinações, anda “[...] por Copacabana sem corpo. A cabeça ia mole, estremecida. Perto da Figueiredo de Magalhães tive uma morte. **E** acordei sem rostos, sem corpos a minha volta” (FERNANDES, 2010, p. 237). Assim, nesse ato, possivelmente, Sérgio faz emergir a voz de Clemente: “É isto um homem”?

Sim, Sérgio, isso é um homem. Um sujeito que cai e desfalece paradoxalmente solitário no meio de muita gente, pois viver, Sérgio, é “ferida que dói e **se** sente”, é uma dor que desatina a doer”. Viver, Sérgio, é ser solitário **mesmo andando** por entre a gente⁷⁰”.

Porém, diferentemente de Clemente e Umberto, como se fosse em busca da ‘terra prometida’, Sérgio (conciliando razão e desrazão), mesmo encarcerado por seus medos, delírios e memórias, lucidamente, anuncia: “Não sou estudante, sou fugitivo. E fugitivo é profissão. Não posso viver em Santa Teresa volumoso de fuga. Preciso voltar à cidade, descer o morro” (FERNANDES, 2010, p. 239).

Portanto, é assim que, mesmo sentindo-se fugitivo de si mesmo, Sérgio deixa de habitar a república de estudantes, no bairro carioca Santa Tereza, desce o morro e vai “[...] viver outra vez o burburinho da Prado de Júnior, o melhor lugar que eu já me escondi” (FERNANDES, 2010, p. 239).

Sob essa concepção, alego que, mesmo estando esse corpóreo inscrito sob a experiência da solidão e do desatino, registra-se uma tentativa de conciliação entre corpo e lugar, pois, embora a rua Prado de Júnior se apresente ao personagem como um esconderijo, é nela que o corpo do narrador tenta se encontrar.

⁷⁰ Referência ao soneto *Amor é fogo que arde sem se ver*, de Luís Vaz de Camões (1980).

Dados os acontecimentos aqui listados, percebo que o caráter patológico, ou apenas discursivo da loucura de Clemente, Umberto e Sérgio, como também de todos os demais personagens (o Viúvo, Montenegro, Sr. Mattos, Flávia, Diva, Alice e sua mãe, tias e irmão, etc.), é social, pois o que anuncia a loucura no corpo dos personagens é consciência da soma do dia a dia.

Logo, consumados pelos aspectos ordinários do cotidiano, é que esses corpos se encontram, rotineiramente, atravessados por uma lógica hegemônica de mercado e de economia, portanto, por uma lógica filosófico-política que inscreve na matéria carnal sentimentos de desrazão. Essa lógica encarcera a vida e o corpo do sujeito, como se fosse uma paisagem pintada e adornada sob diversos sopros, discursos, tecnologias, finanças saberes, poderes e tantas outras imagens que se dão no mundo.

Assim sendo, essa é a apreensão perceptiva da imagem da loucura (desrazão, alucinação e desatino) que analiso como paisagem corporal dos sujeitos-personagens, pois “[...] o sentido da loucura numa determinada época, inclusive a nossa, não deve ser solicitado a uma unidade [...], mas a uma presença dilacerada” (FOUCAULT, 2019, p. 170) do sujeito. Isto posto, a loucura dos personagens efetua-se nas tramas dos romances como um clarão de suas verdades socioculturais. Logo, assume essa loucura uma aparência falsa, uma vez que ela é despojada de aspectos clínicos, isto é, médicos. Daí a paisagem corporal da loucura, desenhada no universo ficcional de Ronaldo C. Fernandes, ser uma correspondência da relação espelho e reflexo: sujeito/mundo *versus* causa/efeito.

Considerando essa relação, é assim que a loucura nasce em Clemente, no Viúvo, em Umberto, em Sérgio, em Montenegro e em todos os demais sujeitos personagens que compõem o universo ficcional ronaldiano. E caso perguntem: Quais são as insígnias dos desatinos dos personagens? Respondo: A desordem do mundo e da existência humana, pois é a culminância dessa desordem que faz aflorar, como razão, a miséria espiritual, moral, social, econômica, política e corporal que se abate sobre os personagens.

Nesse sentido, essa experiência de desequilíbrio tatua, tal qual uma paisagem, o corpo e toda a expectativa de vida que nele reside. Tatua não necessariamente como um desvio psicológico, mas como um reconhecimento do discurso que profere uma verdade. Sob esse pensamento, Foucault (2019, p. 248) destaca que “[...] a linguagem é a estrutura primeira e última da loucura. Ela é sua

forma constituinte [...] a essência da loucura pode ser definida, enfim, na estrutura simples de um discurso, não a remete a uma natureza puramente psicológica”.

Possivelmente, dada a estrutura e a variedade desse ‘simples’ discurso (filosófico-político) que, comumente, orienta e organiza a existência humana, o sujeito experimenta no mundo uma condição singular de ser um Ser, conforme Aristóteles (2006), apenas *politikôn zôon*⁷¹. Um Ser cujo viver é, essencialmente, político. Todavia, alerta que essa peculiaridade aristotélica de ser o homem, exclusivamente, um animal político sugere um corpo-sujeito desenhado sob a perspectiva de demarcação, ordenação e seleção; ações verbais que confluem para a ideia de ‘domesticar’.

Assim, talvez eu deva destacar o pensamento do filósofo alemão Petter Sloterdijk, em *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo* (2011), ao versar sobre a caracterização do humanismo. Nessa obra, Sloterdijk dialoga com Heidegger, em *Sobre o humanismo*, e com Platão, em *O político* e em *A república*, para mostrar que, dada a virtude apequenadora⁷² do ser, o indivíduo se dá (no e ao mundo) a um estado de domesticação, seleção e sociabilidade, assemelhando-se a um animal doméstico. Esse entendimento concorre para que o filósofo metaforize a recepção filosófica dos textos platônicos *O político* e *A república* como sendo um grande parque zoológico.

Sob essa lógica, intento que essa especificidade corporal de homem *politikôn zôon*⁷³ concorre para que os corpos dos personagens, ao projetar suas dúvidas, solidão, grotesco e precariedade, representem aquilo que sugere ser puramente animal na nossa condição de corpo-sujeito: a nossa existência filosófico-política. Conforme esse pensamento, a loucura se institui no corpo dos personagens como estratégia da própria loucura, pois, como disse Foucault (2019), a loucura e a não loucura trocam uma linguagem primitiva, o que converge para que ela possa ser acolhida como razão.

⁷¹ Segundo o dicionário Aurélio, o termo *zôon* deriva do grego, o seu significado agrega a noção de ser vivo ou besta. Porém, o termo é usado por Aristóteles para defender que o homem é um animal político, haja vista que ele é orientado a viver na *pólis* (cidade). Logo, enquanto animal político, ele deve ser mediado por leis e hábitos culturais, adquiridos na vivência.

⁷² O termo é articulado por Petter Sloterdijk (2011), a partir das reflexões de Nietzsche, em *Genealogia da Moral*, no qual ele versa sobre o processo de civilização. Processo que ocorre, segundo Nietzsche, como um adestramento animal. Um projeto de humanismo, sob a orientação do Cristianismo, cuja finalidade é limitar, domesticar e controlar a existência do Outro.

⁷³ Reflito o termo como uma política de zoneamento, isto é, como um instrumento de ordenamento, organização e separação, cujo fim serve para planejar e traçar metas. Nesse sentido, considero pertinente pensar no corpo associando-o a um sujeito. Um sujeito pensado e articulado para viver em um ‘grande parque’ (cidade, filosofias, economia, ciência, etc.).

Portanto, é assim que a paisagem corporal da loucura fulgura-se na presença dos corpos-sujeitos analisados. Sujeitos pintados e projetados dentro de uma linguagem narrativa, com perspectivas de alucinações, solidão e aprisionamento. Um aprisionamento que se sustenta na efetivação de uma lógica trabalhista e de uma cultura de velocidade, em que todos os corpos são lançados para experimentá-la. E, como o corpo do escritor também se tece da experiência do mundo, ele termina por fazer do espaço da escrita um lugar para reclamar a brutalidade dessa vivência mercadista. Talvez porque seja exatamente no fazer literário que transparecem as figuras mais invisíveis do mundo e, certamente, também as verdades mais secretas do sujeito.

Nesse ato, encerro a cena e fecho as cortinas. Porém, antes desse feito, afirmo: Lúcidos ou não, todos nós temos uma existência errante que nos assemelha ao viver do personagem o Viúvo (com o seu peixe nas costas), a Eurico Filho (que foge de um certo capitão Vaz – mãos de tesoura) e a Clemente (um solitário que se encontra em frente ao mar). Todos nós, enquanto sujeitos, carregamos no corpo nossas paisagens e loucuras que resultam de um mundo descrito e orientado por uma filosofia-política que dita ao indivíduo modos de vida.

4.3 Paisagem do grotesco: viver é grotesco



Fonte: <https://pxhere.com/pt/photo/710812> (CC0 Domínio público).

4.3.1 A luminescência da noção do grotesco

Conforme Wolfgang Kayser, em *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1986), o vocábulo grotesco⁷⁴ cobre um vasto campo de designação e possui uma extensa história cronológica. Contudo, segundo o estudioso, é no registro de um antigo documento de língua francesa, sobre a análise de Montaigne, que o sentido do grotesco deixa de se constituir como domínio das artes plásticas e se estende à literatura.

A “[...] aplicação que Montaigne faz do vocábulo surpreende porque começa a transladar a palavra” (KAYSER, 1986, p. 24), tendo em vista que Montaigne faz suscitar ao termo grotesco um caráter abstrato, convertendo-o em um conceito estilístico.

Que sont-ce icy aussi... que crotresques et corps monstrueux, rappiepez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, ny proportion que fortuite (Que são aqui também ... senão grotescos e corpos monstruosos, compostos de diversos membros, sem figura certa, não tendo ordem, nem proporção, e não ser fortuita) (MONTAIGNE *apud* KAYSER, 1986, p. 24).

Logo, dadas as várias interpretações que envolvem o conceito do vocábulo grotesco (monstruosidade, alteração de ordem, burlesco, cômico, bizarro, etc.), no decorrer do tempo, o termo foi perdendo seus primeiros traços, associados, unicamente, ao aspecto do concreto e, assim, foi, aos poucos, abrindo-se a novas compreensões (gestos, intenções, sentimentos e aspectos psicológicos). Compreensões essas que concorrem para que a noção do conceito de grotesco encontre-se, hoje, bastante diluída.

Assim sendo, aproximo-me do termo enquanto categoria estética. Isto é, como uma sensação, uma reflexão, uma fala, um comportamento psíquico, uma angústia, uma solidão, uma aparência ou uma atitude. Desse modo, a paisagem do aspecto do grotesco será apontada como uma sensibilidade que advém de um pensamento, de um modo de vida, de uma profissão ou de um discurso que promova a subjetividade dos corpos-sujeitos personagens.

⁷⁴ “A visão da palavra grotesco [...] O grotesco, e os vocábulos correspondentes em outras línguas são empréstimos tomados do italiano. *La grottesca* e *grotesco*, como derivação de *glotta* (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália.” (KAYSER, 1986, p. 17-18). Segundo Kayser (1986, p. 17), “[...] o fenômeno é mais antigo que o seu nome e que uma história completa do grotesco deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outra mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes) e outras manifestações poéticas”.

Isto posto, a paisagem do grotesco será articulada para mostrar a representação de vida, caricaturada com sentimentos de desordens, que afeta os personagens que estruturam os enredos do universo ficcional de Ronaldo C. Fernandes. Representação essa em que narradores e personagens caricaturam uma realidade disforme da dimensão existencial do sujeito de ser e estar no mundo. Um sujeito cujo corpóreo e psíquico encontram-se fragmentados pelos modos de vida (familiar, tecnológico, fabril, etc.) que, comumente, são orientados a partir de proposições filosófico-políticas que convergem para plastificar o corpo como se fosse uma paisagem ornamentada sob perspectivas grotescas.

Como aponta Kayser, o grotesco pode ser sugerido não, necessariamente, numa arte ornamental, em uma caricatura ou em uma pintura, mas, principalmente, nas “[...] sensações, em um sorriso sobre as deformidades [...] um terror, uma angústia” (KAYSER, 1986, p. 31). Assim sendo, uso o termo para representar os sentimentos, as angústias, as percepções e as sensações corporais dos personagens, tendo em vista que, conseqüentemente, todo esse conjunto (sentimentos, angústias, percepções e sensações corporais) institui-se como elementos estéticos que subsidiam possibilidades para representar a paisagem do grotesco, no dia a dia dos corpos-sujeitos. Nesse seguimento, correlaciono corpo (vivência) e comportamentos psíquicos (insatisfação, angústia, solidão) ao fenômeno do grotesco.

Sob essa lógica, acolho o sentido do termo para pensar nos eventos e vivências que se inscrevem na matéria corporal, a partir das sensibilidades (recordações, testemunhos, experiências, medos, horror e percepções). Nesses termos, para apresentar a paisagem do grotesco, valorizo o psíquico dos personagens, uma vez que ele é oriundo das subjetividades que se inscrevem no corpo do sujeito. Todavia, reservo-me a analisar a especificidade do grotesco apenas em alguns personagens. Assim sendo, evoco, pois, a fosforescência da paisagem do grotesco.

4.3.2 A fosforescência⁷⁵ do grotesco nas representações narrativas

⁷⁵ Usa-se o termo para mostrar como a matéria física, substância material do sujeito, absorve os acontecimentos externos que se projetam ao corpo. Assim, aproxima-se à noção de fosforescência, termo que relaciona-se à capacidade que uma substância tem de receber luz de uma fonte externa, e depois reemitir essa luminosidade, mesmo que com pouca intensidade, para outros pontos. Aplica-se, pois, essa lógica à relação grotesco e corpo. Nesse caso, o grotesco representa uma luminescência daquilo que o corpo experimenta na vida.

Para apresentar a paisagem do grotesco convoco, primeiramente, o corpo do narrador-personagem do romance *O viúvo* (2005). O Viúvo⁷⁶ é um corpo preso às recordações do estado físico e emocional, advindas do câncer que ceifou a vida da sua esposa Lídia. Assim, preso ao evento desse testemunho, o narrador, sob perspectivas grotescas, acolhe as imagens da recordação desse evento e as estendem para representar a percepção que tem sobre os lugares, sobre o seu lar e, principalmente, sobre o seu corpo. Esse evento termina por projetar o corpo do narrador o Viúvo como uma grande paisagem pigmentada sob a percepção do sentimento de desordem, de estranhamento, de pessimismo e, portanto, por imagens grotescas.

Assim, a vida, os sentimentos, as reflexões, a casa e o corpo do Viúvo são desenhados ao leitor a partir da representação da concepção de apodrecimento. Concepção essa que converge para que o conjunto casa e corpo sejam projetados sob as mesmas imagens de esfacelamento corporal da esposa (odor, miasmas, sofrimento, etc.). Dessa forma, espaços, pensamentos, sensações, testemunhos, recordações e corpo simulam uma grande paisagem ornamentada sob a orientação da estética do grotesco.

Sob o viés dessa orientação, ao longo do enredo, a voz narrativa projeta uma íntima relação entre o sentir e os acontecimentos, de forma a sugerir uma equivalência entre as lembranças mórbidas da esposa com o lar, com os lugares e com o corpo. Certamente, essa equivalência se justifica porque as “[...] coisas lembradas são intrinsecamente associadas aos lugares” (RICOEUR, 2007, p. 57) e, possivelmente, ao corpóreo.

Uma vez que o corpo pertence ao mundo, todas as experiências e testemunhos se inscrevem na matéria carnal, tendo em vista que é nela que se efetuam as subjetividades que compõem o sujeito. Portanto, é sob esse pensamento (tudo se inscreve no corpo) que se mostra como a imagem do grotesco é representada na casa e nos acontecimentos e como ela se estende à representação corporal do narrador-personagem o Viúvo.

Desse modo, apresento a percepção que o narrador manifesta sobre o seu lar, e como essa percepção converge para apontar a paisagem corporal do grotesco.

Ela continua na casa [...] O cheiro de Lídia me perturbava. Não o cheiro dos hospitais, mas dos cadáveres que fedem um cheiro humano em decomposição [...]

⁷⁶ A análise do romance *O viúvo* (2005) sustenta-se e agrega pensamentos já, anteriormente, apresentados na dissertação de mestrado intitulada *Espaço, memória e identidade em O viúvo de Ronaldo Costa Fernandes* (BERTOLINO, 2016).

corpo dela exalava um odor ardente que impregnava os lençóis, as paredes, os papéis, o livro que lia tudo que nos pertencia tinha um cheiro teso, o cheiro intumescido de Lídia, era o cheiro enervado da morte, os miasmas do apodrecimento, daquilo que corrompe, de algo que colapsa e faz a carne exalar o seu fim. (FERNANDES, 2005, p. 31).

Esse conjunto – representado sob a noção de esfacelamento e, portanto, sob a perspectiva do grotesco (‘odor’, ‘cheiro intumescido, ‘enervado da morte e ‘apodrecimento’) – resulta da memória que o narrador guarda da imagem corporal de sua esposa. Não obstante, dada a frequência da projeção dessas imagens-lembranças que se associam à concepção de apodrecimento, a voz narrativa faz florescer em todo o tecido textual uma sequência de imagens e pensamentos de ruínas que sugerem plastificar, isto é, emoldurar uma imagem paisagem que se encontra presa em uma tela ou em um espaço (corpo, casa).

Nesses termos, é a repetição dessa imagem paisagem que se estabelece como orientação visual e olfativa aos sentidos do narrador, suscitando, assim, a fosforescência de um horizonte grotesco que se impregna não somente na casa, nas paredes, nos lençóis, nos papéis e nos livros, mas, também, na vida social e individual do personagem.

E, uma vez que todas as experiências do sujeito se inscrevem no corpo, conseqüentemente, é o corpóreo que evoca a noção do grotesco para a área da presença. Entretanto, dados os modos de vida (velocidade, tecnologia, trabalho, etc.) e as imagens que os sentidos captam no cotidiano (fome, injustiça, medo, etc.), esse sentimento de odor e putrefação intensifica-se na representação corporal do sujeito. Como disse Bergson (1999), o corpo é uma imagem que se alimenta de todas as demais imagens que ele percebe no dia a dia, ou que ele assimila de um acontecimento.

Dessa forma, ao versar sobre o fenômeno corpo, tempo e memória, alega Ricoeur (2007) que o presente é tempo de gozar, mas também tempo de sofrer, pois o presente é óptico, é sensorial e é cognitivo. Consciente, pois, da relação tempo e espaço que afeta o corpo, o narrador-personagem emite:

O horror está aqui. Em casa. Olha as frestas. É uma forma de corte. As rachaduras na parede então são cortes como um corte na pele, é isso que você quer dizer? Os cortes... As rachaduras são daninhas e nervosas [...] a umidade estragou a parede. Não é umidade. A parede sua. A casa é um grande intestino [...] Desde que você se foi que não tenho mais paz. A sujeira está sempre em carne viva. Os lençóis são redundantes. (FERNANDES, 2005, p. 14-15).

Observa-se que o narrador associa a imagem da casa (elemento inanimado) a um organismo vivo (elemento animado). Assim, ele atribui ao lar feições tipicamente corporais (‘pele, ‘nervosas’,

‘intestino’ e ‘carne viva’). Essa feições terminam por sugerir um efeito de humanização à casa (‘rachaduras/cortes/nervosas/intestino’), de maneira a associá-la a um organismo⁷⁷ (‘um grande intestino’).

Assim, a paisagem grotesca que representa a casa metaforiza os mesmos aspectos de desordem que desenham o corpo do protagonista (medo, solidão, horror, pessimismo). Logo, encontra-se o corpo do personagem inscrito sob as mesmas imagens de pessimismo que descrevem a ruína do lar.

Nesse sentido, aponta o Viúvo que ‘os lençóis são redundantes’, como são também redundantes as rachaduras que, segundo ele, se associam a ‘cortes na pele’, o que concorre para que a casa (que equivale ao corpo) se encontre em carne viva. Portanto, é sob essa perspectiva grotesca que a casa personifica a funcionalidade de um grande intestino. E que se cumpra destacar: é o corpo – como é também o intestino – o órgão que recebe, metaboliza e garante a sobrevivência (intestino: nutrientes; corpo: saúde física, mental, espiritual) do sujeito.

Ademais, cumpre-se, ainda, destacar que a voz narrativa associa a imagem da casa ao intestino porque, segundo a ciência biológica, esse órgão representa, em si, o lugar (organismo) onde se guarda algo para ser processado e, posteriormente, expelido. Assim, sob os mesmos sentimentos, o narrador associa a casa aos miasmas de apodrecimento corporal da esposa, para poder fazer fosforescer na representação corporal todos os sentimentos negativos que o subjetiva. Nesse sentido, o corpo (através do trabalho da memória) cumpre a função de expelir esse grotesco, que pode ser exposto em um gesto, em uma fala, em um pensamento, etc.

Posto isso, as imagens grotescas que ajudam a representar os espaços, o tempo, a vida e o cotidiano do narrador são a forma como o corpo (organismo) encontra para expurgar, isto é, para projetar para a área da presença a paisagem de desordem que simula a sua matéria física. Desse modo, sob o viés da repetição de uma recordação, o narrador faz projetar na casa e no corpo noções estéticas que levam a pensar na imagem do grotesco (desordem, horror, sofrimento, esfacelamento).

Assim sendo, a voz narrativa recorre à metáfora (lugar/ruína) e a estende para representar uma paisagem que simula um corpo-sujeito inscrito sob a percepção de pessimismo. Esse feito

⁷⁷ De acordo com a ciência biológica, o intestino é o órgão responsável por realizar a absorção dos alimentos que o sujeito ingere. Assim, uma vez processados os alimentos, o intestino (grosso) organiza o bolo fecal e, posteriormente, expõe o que é indesejável à saúde do corpo.

termina por sugerir a noção do grotesco que se amplia à representação lugar, de forma a se presentificar⁷⁸ no corpo do narrador, a partir de *continuun*⁷⁹ de vivência e memória.

Ressalto, um *continuun* que resulta da percepção que se desencadeia no corpo do personagem, pois, conforme Bergson (1999), o trabalho da memória é, antes de tudo, corporal. Isso implica dizer que é o corpo que traz as imagens-lembranças para serem representadas na área da presença. Nesse sentido, anuncia Bergson que o corpo é uma imagem que acolhe as demais imagens que o cerca, porém com uma particularidade: dados os acontecimentos, ele escolhe as imagens que quer representar.

O Viúvo escolhe representar o peso do peixe que carrega nas costas, mas que ninguém vê, a partir dos miasmas que ele recorda da esposa. Isso porque “[...] a presença dela é muito grande na casa” (FERNANDES, 2005, p. 76), pois tudo na casa “[...] tem o cheiro intumescido de Lídia, ainda que lavada e perfumada de colônia e talco, era o cheiro da morte, os miasmas do apodrecimento” (FERNANDES, 2005, p. 31). Logo, é a partir dessas memórias que se desenham o lar, a sua vida acadêmica de professor universitário e as suas longas e intermináveis reuniões departamentais.

Sob essa lógica, a casa do Viúvo (e todos os eventos que cercam a sua vida) assume a função de um *bild*⁸⁰ - termo usado pelo filósofo alemão Edmund Husserl (*apud* RICOEUR, 2007) para reportar-se a uma foto, a um gesto, a um objeto ou a qualquer outro elemento que conflui para fazer florescer, como um raio, uma recordação. Nesses termos, associo a imagem da casa à ideia de fosforescência do acontecimento doença, morte e luto, tendo em vista que na casa se instituem (objetos, fotos, lençóis, livros, paredes) as particularidades que ajudam a representar a paisagem grotesca, cuja imagem, também, sugere o desenho do corpo do narrador.

⁷⁸ Considero importante iniciar este capítulo esclarecendo alguns pontos sobre a memória. Desde a época de Platão e Aristóteles, já se discutia no fenômeno da memória (*mnemônico*) o poder de tornar presente o que estava ausente nos fatos recordados. Nessa discussão, presença, ausência, anterioridade e representação formavam a cadeia conceitual do discurso da memória, posto que é na anterioridade da memória que antecede a verdade dos fatos, pois, como lembra Ricoeur, em *A memória, a história e o esquecimento*, “primeiro lembramos, depois contamos” (RICOEUR, 2007, p. 241 *apud* BERTOLINO, 2016, p. 16), é esse fato que realiza a representação do objeto recordado (BERTOLINO, 2016, p. 53).

⁷⁹ A experiência está voltada para o mundo exterior, a sensação é qualificada pelo pensamento, o sentimento (RICOEUR *apud* TUAN, 1983) é intencional: é um sentimento por alguma coisa – o amável, o odioso. Mas é uma estranha intencionalidade; por um lado indica qualidades sentidas quanto às coisas, quanto às pessoas, quanto ao mundo, e por outro manifesta e revela a maneira pela qual o eu é afetado intimamente. Assim, o *continuun* de experiência é formado pela sensação: estado subjetivo e pela razão: estado objetivo da experiência (BERTOLINO, 2016, p. 42).

⁸⁰ Termo usado para designar os elementos físicos (fotografias, lugares, objetos) que ajudam a trazerem a imagem ausente, ou seja, a memória para ser representada na área da presença.

Assim, metaforicamente, o corpo do Viúvo, tombado por sentimentos de pessimismo, se decompõe tal qual a paisagem “[...] múmia e egípcia de Lídia dormir – afundada num sono desértico [...] como um besouro morto”, de gestos desgastados e “[...] lentos, eternos, interrompidos [...] ora indefinida e impura, desejo murcho e pensamento vazio” (FERNANDES, 2005, p. 32). De modo igual, sente-se o corpo do narrador, que carrega o seu peixe morto e apodrecido nas costas.

Nesse sentido, é a marca temporal⁸¹ do acontecimento (doença e morte) que tatua o corpo do narrador com sentimentos grotescos. Uma marca que, segundo Ricoeur (2007), tem uma data certa, haja vista que ela é promovida por uma lembrança que torna o passado um presente constante. Certamente, é sob a constância desse presente que o Viúvo descreve ao leitor a composição ‘egípcia de Lídia dormir – afundada num sono desértico’, como se fosse um ‘besouro morto’.

De modo próximo, encontra-se o corpo do protagonista. Ele, tal como a casa e o corpo da esposa, é um organismo “[...] condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age, [...] recolocado no tempo que flui [...] onde seu passado vem expirar numa ação” (BERGSON, 1999, p. 84-85). E uma vez que a memória pertence ao mundo da experiência, os acontecimentos que o corpo-sujeito do personagem experimenta terminam por impingir nele sentimentos de loucura, medo e grotesco – “[...] impressões corporais que relacionam-se a causalidades externas” (RICOEUR, 2007, p. 33).

Certamente, por isso destacar o Viúvo que a lembrança que guarda do corpo de Lídia “[...] provoca angústia infernal, dói-me a alma, que não tem ossos, que dói-me o espírito que me abate e me deprime” (FERNANDES, 2005, p. 82). Portanto, é sob essa lógica que efetua a representação da paisagem do grotesco no conjunto casa, e como essa paisagem se estende à representação corporal do narrador.

Um narrador-personagem que, sob o viés da experiência de um testemunho e de uma recordação, ilumina o textual com perspectivas estéticas do grotesco. Nesse sentido, o aspecto do grotesco é descrito como representação daquilo que o corpo percebe, mediante às recordações e aos acontecimentos do tempo presente (suas recordações, sua solidão, sua jornada incansável do trabalho docente – reuniões, aulas, diários, provas –, o corre do dia a dia, insegurança, etc.).

⁸¹ O que se acarreta no corpo é a “marca da anterioridade” (RICOEUR, 2007, p. 34), aquela que implica os eixos temporais do antes e o do depois, pois, como uma pintura de um quadro, os traumas se inscrevem na matéria e no espírito, e como o corpo vive numa atualidade presente, ele continua exposto às inscrições dos demais acontecimentos que o cerca, posto que a “inscrição comporta referência ao outro” (ARISTÓTELES *apud* RICOEUR, 2007, p. 36), aos lugares, às coisas e àquilo que testemunhamos no dia a dia (BERTOLINO, 2016, p. 55).

Neste caso, dada a especificidade da experiência e da labuta diária desse professor universitário, há de se considerar o testemunho de Bergson (1999), ao anunciar que em todo e em qualquer evento é preciso que se verifique o ‘corpo dos acontecimentos’, pois a ‘percepção é corporal’.

Portanto, é assim que, no romance *O viúvo*, a percepção corporal do narrador reproduz sensações que “[...] nascem não sei como, surgem uma manhã e lá ficam, de forma a tornar incurioso o fantasma de Lídia” (FERNANDES, 2005, p. 81). Assim, o narrador faz da representação de si uma ornamentação corporal de ruínas (solidão, morte, luto e odores) que converge para que os sentidos do leitor assimilem no enredo uma gigante paisagem corporal inscrita sobre perspectivas grotescas.

Em *O morto solidário* (1998), a imagem do grotesco é acolhida não somente no corpo dos personagens, mas, também, nas reflexões pontuais de Umberto, narrador-personagem. Como manifesta Umberto, “[...] o corpo é uma traição que a gente carrega” (FERNANDES, 1998, p. 237). Uma traição na qual até os substantivos que nomeiam os indivíduos verbalizam sofrimentos.

Assim, “Marta [...] amiga de anos de Hildon, dedicada, pequena [...] corpo grosso”, deveria declinar “[...] um verbo novo [...]. Martirizar” (FERNANDES, 1998, p. 15). Ora, a semântica do termo ‘martirizar’ acolhe em sua estrutura verbal a ideia de torturar, punir e sofrer; elementos que beiram para desenhar um corpo sob o encargo do peso de uma cruz. Associando, pois, corpo à cruz, evidencio na fala do narrador uma justaposição entre corporeidade e função. Justaposição que deságua para a compreensão da estética do grotesco (desarmonia, sofrimento, peso, etc.).

De acordo com o narrador, há uma similitude entre o corpo cuidador e o corpo cuidado. Assim, “Marta cheirava como a casa, cheirava como Hildon” (FERNANDES, 1998, p. 26). Nesse sentido, a justaposição efetua-se na relação enfermeira (Marta) e paciente (Hildon), haja vista que ambos os corpos encontram-se desenhados sob as mesmas concepções grotescas. Logo, o que se institui na fala do narrador é uma transcendência da imagem grotesca do corpo do paciente (acometido pela dispneia) para o corpo da enfermeira.

Daí ser o corpo da personagem Marta articulado como uma paisagem grotesca que aponta para a visualização da noção de martírio. Um corpo que, dada a sua profissão, encontra-se justaposto à matéria física de Hildon – uma paisagem disforme cuja “[...] magreza do corpo estendendo, as rótulas salientes, os olhos saltados, os dentes mais expostos [...], um tom de tez oliva, penumbroso e sua cor acinzentada da pele” (FERNANDES, 1998, p. 18). Sob essa descrição,

o corpóreo do personagem é apontado com nuances de penumbras. Assim, segundo o narrador, o “[...] corpo de Hildon era desnecessário. Nunca foi um procriador, nunca teve o corpo elástico do ginasta, nunca teve o corpo excretor e voraz dos glutões, de que servia o corpo para Hildon?” (FERNANDES, 1998, p. 67).

Assim sendo, o funcionário aposentado do jornal Correio da Manhã (Hildon), agora, consumido pela dispneia, poderia “[...] ser apenas um pensamento, desligado de qualquer sensação corpórea [...] **uma vez que ele** carrega o corpo apenas como uma proteção ao meio hostil” (FERNANDES, 1998, p. 67). Essa descrição aflui para plastificar a matéria física do personagem como grotesca, uma vez que o seu corpo é representado com nuances de desgaste, fardos e desarmonia – vocábulos por meio dos quais podem ser recepcionadas sensações de desordens, isto é, grotescas.

A concepção do grotesco é observada na vida de vários sujeitos que compõem *O morto solidário*. Nesse sentido, ilustro mais um exemplo. O personagem Montenegro representa um corpo atormentado pelas agruras do dia a dia. Desse modo, ele produz “[...] caricaturas anônimas, homens esquartejados, rostos deformados, demônios e seres disformes” (FERNANDES, 1998, p. 31). Todo esse conjunto faz resplandecer uma fosforescência da estética do grotesco que deixa transparecer “[...] a mistura do animalesco e do humano [...] a desordem e o desproporcional” (KAYSER, 1986, p. 24).

Outra característica do grotesco que transborda no enredo d’*O morto solidário* é a metáfora entre vida e julgamento. Dada essa orientação metafórica, viver representa lançar o corpo no e ao mundo, unicamente, para ser julgado e, possivelmente, ser condenado. A esse respeito, confessa o personagem Eugênio que “[...] hoje é o dia mais triste de minha vida. O conselho e a associação aceitaram a queixa-crime, ou seja, vou ser julgado pelos meus pares, o que já é uma condenação” (FERNANDES, 1998, p. 38).

Ao expressar Eugênio que será ‘julgado pelos meus pares, o que já é uma condenação’, ele visualiza a imagem da justiça (retidão, harmonia, direito) como “[...] uma teatralização, no qual o ato de punir, julgar, absolver e condenar instituem-se, meramente, como artifício grotesco de um caos moral, político e social” (BERTOLINO; LIMA, 2018, p. 363). Nesse sentido, a fala do personagem sugere mostrar uma ideia de justiça caricaturada, isto é, estetizada, uma vez que não há harmonia entre o referente (justiça) e o seu sentido (retidão).

Nesses termos, a justiça se configura para Eugênio como um elemento grotesco (desordem), em vista que o seu sentido beira para o aspecto do ilusório.

Esse sentimento de condenação, peculiar ao universo ficcional ronaldiano, tende a projetar a vida, sempre, a partir de um julgamento. Um julgamento cujo corpo nunca recebe absolvição, pois, no dia a dia, esse corpo já se encontra condenado pela própria vida. Quiçá isso se explique porque na vida “[...] todos nós somos rasteiros” (FERNANDES, 1998, p. 39). Todos nós, tal qual o Viúvo (que carrega seu peixe podre nas costas), somos condenados a nos rastejarmos com o peso sentencial da nossa solidão, medo, grotesco, insegurança e injustiça.

Certamente, na tentativa de não ser condenado por essa condição singular de ser e estar no mundo (local onde, quase sempre, se atua como louco, cômico, trágico ou, sempre, grotesco), é que Umberto manifesta: “[...] rasteira era a denúncia do roubo de alma que o rapaz fazia contra Eugênio, rasteira era a minha atitude de roubar O morto solidário de Hildon, rasteira era Nana com seus furtos” (FERNANDES, 1998, p. 39).

Assim, diante dessa consciência do que representa ser e estar no mundo, o grotesco é posto na fala de Umberto e na representação de vida dos demais personagens como um teor de verdades. Verdades que expõem experiências rasteiras que o corpo experimenta, diuturnamente, frente todas as misérias humanas (guerras, fome, política, desastre ambientais, exceção, falta de investimentos na área da saúde, etc.). Desse modo, o grotesco pode ser pensado na vida dos personagens não, unicamente, a partir de uma deformidade física, mas, principalmente, a partir das sensações, falas, reflexões ou comportamentos psíquicos dos corpos-sujeitos: uma angústia, uma solidão, uma aparência, uma fala ou uma atitude.

A esse respeito, alego que todos os acontecimentos, corpos, sentimentos e reflexões que os personagens manifestam nas tramas introduzem-se no campo visual como uma paisagem grotesca. Uma paisagem grotesca que sugere uma possível hipótese da representação de um mundo caótico e, ao mesmo tempo, inapreensível, diante de um colossal de problemas sociais que plastificam a imagem de um cotidiano extravagante, bizarro, desumano e cheio de medos. Logo, ante esse caráter abismal do dia a dia, os personagens apresentam ao leitor um mundo, ainda que comum, desenhado sob perspectivas de horror e de destroços.

Mundo ‘comum’ que faz do corpo do personagem Bispo um atestado de óbito. Considerando-se que este personagem, tombado pelo que vê na sua profissão, “[...] estava decidido a abandonar a medicina. Dava constantes plantões em prontos-socorros do município e via pacientes morrerem

por falta de fio para sutura, oxigênio para os balões, anestesia para os feridos de bala, fraturas expostas, trepanações – a indignância era completa” (FERNANDES, 1998, p. 42).

Frente à revelação de Bispo, o grotesco se institui como uma sensibilidade corporal do personagem, diante do descaso público que ele presencia rotineiramente em sua profissão de médico. Desse modo, o conjunto ‘falta de fio para sutura, oxigênio para os balões, anestesia para os feridos de bala, fraturas expostas e trepanações’ se institui ao psíquico como uma ‘indignância completa’, ou seja, como uma paisagem abismal grotesca.

Logo, a noção do grotesco resulta dos modos de vida que o sujeito experimenta, isto é, da profissão, do corre-corre e das inúmeras cenas absurdas que se desenham aos olhos no cotidiano. Sob essa lógica, o corpo encontra-se submetido às imagens grotescas que o cercam, tendo em vista que elas se estendem ao psíquico que é oriundo da subjetividade do sujeito, pois, como expressa Kayser (1986, p. 60), “[...] o mundo do grotesco é o nosso mundo [...] em suas ordenações”.

Dialogando com o pensamento de Kayser, direi que a indignação de Bispo se institui como efeito correlativo às cenas que o corpo do personagem presencia ‘nos constantes plantões dos prontos-socorros do município’. Nessa perspectiva, a configuração do grotesco pode ser observada não apenas na queixa do personagem, mas, principalmente, nas cenas rotineiras de descaso social, político e moral que se abatem sobre todos os corpos-sujeitos: o do personagem, de seus pacientes, do meu corpo, do seu corpo e do corpo do leitor.

Nesses termos, viver equivale a submeter-se diuturnamente a um aniquilamento, uma vez que, dada a fala do personagem Bispo, todos os sujeitos são inscritos, politicamente, sob perspectiva de exceção. Consequentemente, todos gozam de um *vida nua* (AGAMBEN, 2010), pois os pacientes que Bispo atende nos ‘prontos-socorros’ são corpos que equivalem a uma série de sujeitos que se encontram ‘legalmente’ assistidos, apenas, no papel, considerando que, no dia a dia, não chegam a esses corpos ‘fio para sutura, oxigênio para os balões, anestesia para os feridos de bala, fraturas expostas e trepanações’.

Isso posto, encontra-se estabelecido na queixa de Bispo uma reflexão sobre a noção de direito. Direito que se constitui ao corpóreo como uma representação grotesca, na qual o indivíduo não acolhe confiança. Logo, esse direito agrega em si um caráter estético retórico, uma vez que ele não chega de modo efetivo aos pacientes do hospital municipal onde Bispo trabalha, tampouco aos demais corpos-sujeitos. Assim, dada a indignação do personagem, o grotesco encontra-se representado na imagem dos pacientes que ele vê morrer por falta de atendimento digno, como

também encontra-se representado na “imagem caricaturada da justiça” (BERTOLINO; LIMA, 2018, p. 375).

Consequentemente, a totalidade da cena projetada – ‘via pacientes morrerem por falta de fio para sutura, oxigênio para os balões, anestesia para os feridos de bala, fraturas expostas e trepanações’ – revela o aspecto ordinário e grotesco da condição de ser e estar no mundo. A sequência da cena sugere uma imagem plástica de um mundo colossal de exceção, no qual o direito político, o educacional e o direito à saúde não alcançam efetivamente o cidadão. Portanto, a fala do personagem Bispo faz florescer no tecido textual uma reflexão filosófico-política que ergue a projeção de uma paisagem grotesca que versa sobre a relação corpo, sujeito e exceção.

O grotesco pode ser apontado, ainda, no personagem Rosto. “Um jovem que entra em confronto com os valores do pai que reduzem tudo em volta a duas regras elementares: vive-se e acumula-se. O pai mesmo não era um perdulário” (FERNANDES, 1998, p. 52). Nessa representação, o grotesco é apontado a partir de uma metonímia: uma parte (rosto) por um todo (vida), cujo objetivo é denunciar o processo de mecanização do corpo, frente a uma lógica de vida, exclusivamente, capitalista.

Nessa lógica, o que se encontra projetado é a estampa do sujeito (linhagem, econômica). Nesse sentido, o termo rosto equivale à estrutura financeira da família, uma vez que todos os corpos pertencentes ao grupo familiar (tios, pai, primos) se desenham sob as mesmas orientações de mercado. Nesse caso, é sugerido o termo rosto para representar um todo, isto é, o conjunto familiar mercantil do personagem Rosto.

Desse modo, o que se encontra estabelecido como elemento grotesco é a descrição de uma linhagem familiar instrumentalizada pelo modo de vida, cujos corpos encontram-se plastificados pela lógica do dinheiro. Logo, a paisagem grotesca que se desenha no tecido textual converge para pensar nas linhagens compostas:

[...] de homens práticos, comerciantes, **que** não entendiam um volúvel, disperso, sonhador e esbanjador tio, que não dava a mínima para as lojas e nem aceitava a rotina de compras e vendas, contabilidades, lucros, empréstimos bancários que se chocavam com tintas, cores, sombreados, intensidade de olhares (FERNANDES, 1998, p. 51-52).

Portanto, a concepção do grotesco é apontada na citação para mostrar o aspecto mercantilista e capitalista que se desenha aos corpos-sujeitos dos familiares de Rosto: ‘homens de negócio que

associam-se a um compêndio sufocante de economia’. Logo, como informa o narrador Umberto, são esses rostos “[...] uns pobres de uns materialistas” (FERNANDES, 1998, p. 79).

Mediante essa concepção de materialidade, cuja perspectiva econômica hostil impregna no corpo noções de funcionalidade, há corpo, como o de Nana, que profana e assume ser “[...] rebelde, cleptomaniaco, louco, aflito” (FERNANDES, 1998, p. 54). Ao contrário do corpo de Jaury, “[...] funcionário público [...] de óculos redondos na cara angular, beijudo, amulatado, entradas fortes, talvez o mais culto de todos nós, reservado e ausente” (FERNANDES, 1998, p. 61).

Todavia, segundo o narrador, apesar do aspecto grotesco que representa a dimensão existencial desses corpos, “[...] há beleza na vida, como, possivelmente, também há beleza na morte. **E, talvez seja por isso que** “[...] nós sempre discutimos a morte” (FERNANDES, 1998, p. 63). Assim,

Nana queria a morte para se livrar do pai, Bispo queria a morte para se livrar si mesmo, Eugênio para punir-se com o roubo de almas, Jaury para fugir dos animais que atacavam e eu, bem, a morte me parecia um problema filosófico – eu, na verdade, dizia que era um problema filosófico porque não queria revelar o meu medo da morte que segundo Eugênio, era o meu medo da vida (FERNANDES, 1998, p. 63-64).

Clareado pela certeza de que a morte se apresenta como livramento - ‘livrar-se do pai, livrar-se de si mesmo, fugir da perseguição’, o narrador tenta livrar-se do medo que se abate sobre todos os corpóreos: ‘medo da vida’.

Investido desse medo, o narrador apresenta os pensamentos, os eventos e os lugares como uma possibilidade de (re)significar o grotesco. Um grotesco que é testemunhado nas imagens fétidas e ordinárias que, diuturnamente, se misturam ao corpo.

A esse respeito expressa Umberto:

Entrei num bar. Procurei o banheiro. O banheiro fedia, a privada estava tomada por fezes e urina. Imaginei horrores, a noite inteira na solitária dos banheiros [...] Saí por fim do banheiro. Fiquei pelo balcão. O bar era uma espelunca, frituras, ovos coloridos e queijo. Um sujeito limpava o balcão com pano engordurado, uma mulher conversa indiferente com uma mosca no rosto como um sinal. (FERNANDES, 1998, p. 28).

A paisagem do grotesco é representada em toda a descrição que compõe a cena (urina, fezes, mosca no rosto, pano engordurado, frituras). Assim sendo, a paisagem posta neste conjunto denuncia, não apenas, a precariedade do referencial ‘bar’, mas se constitui, principalmente, como

uma denúncia do aspecto ordinário da existência humana, uma vez que o corpo do narrador, em uma perspectiva de justaposição, é projetado sob as mesmas nuances de vulgaridade que compõe a paisagem da espacialidade bar.

Portanto, todo o conjunto narrativo que forma *O apetite dos mortos* (enredo, personagens, espaços, falas e pensamentos) enquadra e pinta a vida e, pontualmente, o referencial físico (corpo) como uma paisagem, na qual pode ser visualizado um colossal de vivências e modos de vida grotescos.

Em *O apetite dos mortos* (2019), a fosforescência do grotesco se impõe a partir de um misto de lembranças que desencadeia sentimentos de tragédias, morte, derrotas e fracassos existenciais nos corpos dos personagens e no corpo do narrador. Como anuncia o narrador, “[...] muitas derrotas o mundo ia me infligindo sem dó nem piedade”, mesmo sendo ele um “[...] homem delirante, apaixonado pelos assuntos mundanos e encantado com as questões existenciais e as discussões intelectuais” (FERNANDES, 2019, p. 113). Nesse sentido, o narrador indaga-se: “[...] o que sobrou de tudo isso?” (FERNANDES, 2019, p. 113).

“Nada, absolutamente nada, um homem deve se contentar em ser apenas um homem. Eu não saberia responder e temeria perguntar o que vinha ser ‘um homem se contentar em ser apenas um homem’. A um morto não se oferece comida nem bebida” (FERNANDES, 2019, p. 113)⁸².

Sob o efeito da sensatez do narrador, questiono: Não será essa a iluminação filosófica que fixa em todos os corpos-sujeitos o apetite dos mortos? Indubitavelmente, sim, pois, dada a nossa condição humana de sermos entes lançados no e ao mundo para morrermos em vida (desgaste físico, mental, psicológico, emocional, relacionamentos, profissões, etc.), todos os corpos nutrem em si um apetite feroz, em busca de uma resposta plausível para as suas inquietações existenciais.

Decerto, disso resultam as misérias, as tragédias e os sentimentos de desordem e, portanto, o grotesco que orienta a linhagem do narrador. Uma linhagem fixada sob o paradoxo de ‘vidas mortas’, uma vez que todo o grupo familiar do narrador encontra-se preso à noção de fracassos (alcoolismo, loucura, furtos e violência). Desse modo, é pensando na ideia de esmaecimento, ou seja, de um viver sem vitalidade, que aponto como a paisagem do grotesco pode ser recepcionada nos corpos-sujeitos que estruturam a linha de parentesco do narrador. Um sujeito que projeta a história dos seus familiares e, também, de seus amigos, a partir de fracassos que, ao longo dos anos,

⁸² Recorro mais uma vez a essa citação para apresentar como se reverbera no corpo do narrador o sentimento de derrota.

foram impingindo sensações grotescas nas histórias, nos sentimentos e nas reflexões do personagem.

Nesse sentido, a voz narrativa faz transparecer na trama uma representação familiar que resulta de vidas trágicas, cuja cartografia corporal converge para ser assimilada à noção do grotesco: ‘alcoolismo, furtos doenças, roubos e violência’, substantivos que abrem possibilidades para desenhar uma existência caricaturada, vazia e disforme, iluminando, assim, a pobreza do ser.

Desta forma expressa a voz narrativa:

Longevos, meus avós perderam os filhos pelo caminho. Assediados pelo câncer, parto, Alzheimer, **alcoolismo** e **loucura**. O mais novo passou para o Ministério da Fazenda, mas foi aposentado aos trinta e dois anos por alcoolismo. Tio Henriquinho foi criado mais como neto que como filho. Desde cedo cometeu pequenos **furtos**, o vendedeiro vinha com a lista de **roubos**, minha avó pagava para que o marido não tomasse conhecimento e agisse de modo **violento** [...] Tio Henriquinho passava um mês sem beber, engordava, fazia planos. De um dia para outro desaparecia e começa tudo de novo (FERNANDES, 2019, p. 28).

A expressão ‘o mais novo passou para o Ministério da Fazenda’ abre, ainda que de forma breve, uma perspectiva de vida que permite visualizar a noção de sucesso e de esperança. Não obstante, essa perspectiva é interrompida bruscamente pelo narrador, ao informar que o seu tio ‘foi aposentado aos trinta e dois anos por alcoolismo’, convergindo, assim, para denunciar o caráter do grotesco, neste caso, simulado pela ideia de ausência de êxito.

Esse caráter do grotesco concorre para que os olhos visualizem uma paisagem familiar de ruínas: ‘câncer, parto, Alzheimer, alcoolismo e loucura’, pois o que os olhos do leitor alcançam é um sequenciamento de eventos malogrados. Um sequenciamento que vai minando, ou seja, reduzindo a existência dos avós, dos tios e dos primos. Nesse sentido, o fracasso que a voz narrativa aponta no início do caminho, ou seja, na imagem dos corpos-sujeitos dos avós – ‘meus avós perderam os filhos pelo caminho’ – se estende como um raio à representação de todos os corpos-sujeitos que compõem a linha familiar do narrador.

A fosforescência do grotesco pode ser apontada, ainda, no substantivo ‘caminho’. Isso porque o vocábulo caminho tanto cumpre a função de realizar a ligação entre os corpos-sujeitos que compõem a genealogia do personagem-narrador, como também aponta para a horizontalidade de uma lista de insucessos. Desse modo, a voz narrativa sugere uma sequência de eventos que possibilitam visualizar um ritual de derrotas. Assim, em um tom litúrgico, o narrador lista e

apresenta a paisagem grotesca que representa os corpos-sujeitos de sua família: os avós, os filhos, os tios e ele mesmo, um corpo malgrado.

Conseqüentemente, toda a família do narrador é representada a partir de uma deficiência conjunta: misérias. Logo, sob a inscrição dessa deficiência conjunta, ao longo do enredo, o personagem-narrador revela outros corpos-sujeitos (seus amigos) impingidos de fracassos existenciais. Nesses termos, ele insinua que o sujeito vem ao mundo para seguir fios⁸³, isto é, para vivenciar uma horizontalidade de dissabores existenciais – sem descanso ou interrupção.

Fios que são traçados com nuances de angústias, decepções e grotescos e que, ao longo da vida, “[...] vão se acumulando um atrás do outro sem ordem, a não ser a ordem da memória [...] um fio que parecia não dar em nada desfiar a meada” (FERNANDES, 2019, p. 62). Assim, decerto, o que resta ao narrador é “[...] tentar encontrar sentido em algumas linhas” (FERNANDES, 2019, p. 62). Porém, ao desfiá-las descobre que “[...] todo homem leva consigo uma bomba-relógio” que, como “[...] uma doença, vai nos corroendo por dentro” (FERNANDES, 2019, p. 63).

Talvez porque o personagem-narrador e nós, leitores, temos consciência de que “[...] o homem briga por sua sobrevivência” (FERNANDES, 2019, p. 82). E, que o corpo representa “[...] um homem de sertões, desertos e vales” (FERNANDES, 2019, p. 83) em um mundo formado por entropia. Entropia que faz reverberar nos lugares, no corpo e nos modos de vida sensações que afluem para desencadear sensibilidades grotescas ao ser.

No dia a dia, essa entropia afluí para imprimir no sujeito sentimentos de desordens físicas, emocionais, sociais, culturais, políticas e existenciais, fato esse que estabelece na ficção narrativa representações de vidas em ruínas. Nesses termos, dadas as falas, os eventos e as reflexões dos personagens, a paisagem do grotesco incide, em *O apetite dos mortos* (2019), como uma queixa contra a condição corporal política (funcional, instrumental, manual, tecnológica, familiar, social, etc.).

Diante do exposto, afirmo: no universo ficcional do escritor maranhense Ronaldo Costa Fernandes, as paisagens da loucura e do grotesco transbordam. Assim, seja em *Um homem é muito pouco*, em *O apetite dos mortos*, em *O morto solidário* ou em *O viúvo*, a vida é narrada como uma deficiência. E caso o leitor interroge: O que sugere a imagem do grotesco e da loucura no universo

⁸³ Associa-se a noção desses fios à imagem das cordas que manipulam a marionete, figura usada na abertura do quarto capítulo da tese, pois, certamente, tem a representação (fios) um sentido de valor para a voz narrativa, uma vez que, conforme Roland Barthes (1971), supostamente, são detalhes narrativos que denotam o real.

ficcional ronaldiano? Respondo: os modos de vida que, por sua vez, são pensados e articulados sob perspectivas filosófico-políticas. Perspectivas nas quais a existência inspira sinal de falência frente às misérias humanas.

Portanto, essa é a imagem estética do mundo dos personagens que estruturam o universo ficcional de Ronaldo C. Fernandes. Um mundo que recende detritos, deformidades e excessos de um tempo-lugar saturado. Desse modo, as imagens ruínas que desenham o corpo-sujeito dos personagens alastram-se como fosforescências, simulando um horizonte de degradação corporal e psicológica, no qual ressoam os entes tecnologia, Estado, profissão, Filosofia, cultura, etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Fonte: <https://pt.depositphotos.com/stock-photos/trilhos-de-trem.html>.

O mundo é em si um longo caminho. Um caminho cheio de imagens que fazem florescer possíveis verdades que “[...] iluminam apenas a coisa e, fechando-se sobre ela, apreende a sua própria aparência” (AGAMBEN, 1999, p. 48). Uma aparência que, possivelmente, faz rescender no ser do escritor um estado de verdades, em que as palavras, o pensamento e o seu corpo encontram sua própria morada, a qual, conforme Agamben, não significa o limite inicial ou final do artista, uma vez que o escritor sempre se mantém no meio do caminho.

Será, então, que no meio do caminho existe uma razão ou, quem sabe, um pensamento unitário que oriente o fazer literário? Segundo Barroso, em sua tese sobre a *Epistemologia do romance* (2003), sim, pois a literatura é uma atividade racional, tendo em vista que o texto literário consiste na generalização de uma ideia, o que colabora para que o seu efeito estético seja duradouro. Ademais, ainda de acordo com o pesquisador, é essa consciência do fazer literário que responde pela forma, o pensamento, a linguagem, o discurso e pelos personagens – elementos que fazem parte do projeto estético do escritor.

A defesa do pesquisador Barroso coadjuva para que o meu discurso e o meu corpo externem: as singularidades que compõem o universo da escrita de Ronaldo C. Fernandes são posições assumidas que implicam na forma como o escritor vê o mundo, pois imagino que, dentro de toda e qualquer abordagem estética, configuram-se modelos de representação e modelos de ‘anti-representação’. Modelos que se organizam de crítica e de anticrítica, de crescimento e de crise de crescimento. Segundo o sociólogo francês Jean Baudrillard⁸⁴, em *A transparência do mal: ensaios sobre fenômenos extremos*, o escritor percorre “[...] todos os caminhos da produção e da superprodução virtual de objetos, de signos, de mensagens, de ideologias, de prazeres” (BAUDRILLARD, 1996, p. 9).

Naturalmente, sendo o corpo uma imagem que representa as demais imagens que se encontram à sua volta, segundo Bergson (1999), ele se orienta e se constitui a partir de sentidos simbólicos do que é ou não funcional no dia a dia, como um sistema de significações que busca e (re)significa os acontecimentos e as imagens. Assim sendo, as inquietações, ou seja, as imagens desordens (insegurança, fome, violência, medo, etc.) que se apresentam ao sujeito no interior do mundo, concorrem para que o indivíduo questione a validade da vida, do mundo, da existência e

⁸⁴ A proposta apresentada por Baudrillard (1996) sustenta-se na análise das transformações que a sociedade de consumo opera na vida do sujeito, na contemporaneidade.

da felicidade, a qual, segundo Baudrillard, não passa de um mero mito, tendo em vista que o seu objetivo é mascarar as contradições sociais.

Dado esse pensamento, as verdades que orientam a dimensão existencial política de ser e estar no mundo são, meramente, filosóficas ou, apenas, ficcionais. Isso posto, não será sob a aparência de tais verdades que o corpo do artista Ronaldo C. Fernandes, segundo as experiências e os testemunhos da contemporaneidade do seu tempo, deixa transcender no tecido literário a fragilidade da existência humana? Não será o efeito desse transparecer que colabora para que seja assimilado no seu universo artístico um efeito estético duradouro que, como um raio, sugere aos sentidos uma imagem paisagem de um corpo-sujeito?

Reverbera em minhas ponderações e em minha voz que sim, pois todas as vezes que li, reli e decompus a produção poética e ficcional ronaldiana tive um encontro com o corpo, como se ele orientasse todos os enredos e poesias do escritor. Nessas condições, esse elemento físico projetou aos meus olhos de leitora e, depois, de pesquisadora, uma imagem paisagem corporal que se impõe a representar todo o universo literário do autor. Uma paisagem corporal que simula uma obra/sujeito que se faz iluminar no textual como um gesto narrativo do escritor e que se revela nos enredos como um objeto filosófico dos narradores e dos personagens.

Nessa perspectiva, acolho com êxito o pensamento de Barroso ao expressar que o texto literário consiste na generalização de uma ideia. Desse modo, não titubearei em sustentar que o corpo (pensado como o elemento físico que se efetiva nos processos de objetivação e subjetivação) é o fio condutor que orienta e que conflui para que Ronaldo Costa Fernandes teça seu universo ficcional com ímpetus filosóficos que caricaturam modos de vida, existências políticas e representação de corpos-sujeitos no dia a dia. Naturalmente, a relação corpo/existência/acontecimentos orienta, ainda que o escritor não acate ou não perceba, o seu projeto estético literário, tendo em vista que é a intimidade desse conjunto que move os espaços, os sentimentos, as falas, os eventos e o psíquico dos personagens e dos narradores; sujeitos que, enquanto projeto estético do escritor, apresentam os seus discursos e os seus pensamentos a partir de uma postura reflexiva sobre o sentido do que representa viver e estar no mundo.

Direi, pois, que são essas singularidades que confluem para que se recepcionem no universo ficcional ronaldiano pensamentos filosóficos que são verdadeiros *flashes* de iluminação. Iluminação do estranho, da loucura, da solidão, do medo, do corporal caricaturado por sensações instrumentais, do grotesco e da deformidade das coisas e dos processos. Decerto, porque esse

aglomerado de imagens efetua-se no mundo sob a aparência de um estado de verdades que representa o limite inicial ou final do artista ou dos sujeitos, dada a contemporaneidade que esses corpos experimentam.

Dado esse aspecto temporal do contemporâneo que o corpo do sujeito e do escritor experimenta, “[...] talvez se deva considerar a arte contemporânea como um conjunto ritual, para uso ritual” (BAUDRILLARD, 1996, p. 25). Ritos que, provavelmente, confluem para que o escritor sugira no seu projeto estético (falas, enredos e personagens) a ideia de tornar inoperosa⁸⁵ essa existência filosófico-política que, dependendo da forma como é recepcionada, poderá situar o corpo a partir de perspectivas de funcionalidade, obra, ser, ente, sacro, profano, etc.

Nesse sentido, é útil e necessário o corpo artístico profanar, brincar e ritualizar, pelo menos na Literatura, para tornar inoperoso ou, quem sabe, para fazer mostrar as coerções e os mitos que se impõem, diuturnamente, aos sujeitos. E talvez seja neste gesto de ritualizar os mitos (sonhos, vidas sacras, segurança, harmonia), isto é, de dessacralizá-los, que se ateste a profundidade do fenômeno literário em posições estéticas, em ideologias e em abrir a escrita artística para que seja recepcionada nela posições de cunho filosófico-político.

Afervoro dizer que esse gesto artístico de dessacralizar, isto é, de mostrar a nudez do mundo, da vida e da dimensão política do ser, institui-se para mim, um corpo leitor e pesquisador, como um horizonte repleto de fios. Fios que se dão – a quem trabalha com as palavras – numa diversidade de mundos, de estranhamentos, de elementos fantásticos, enfim, de possibilidades e de invenções. E, ainda que a aparência desses fios não venha a equivaler uma verdade concreta, nela se encontram estratégias para se pensar na construção dos elementos estéticos e, portanto, racionais, que compõem a obra.

Logo, é sob a orientação desse horizonte imaginário de fios que ligam o corpo à política, à filosofia, ao sujeito e ao mundo, que eu construo a imagem paisagem corpo-sujeito. Uma paisagem que se dá a representar no universo ronaldiano a loucura, a desilusão, o estranhamento e o grotesco, pois, como projeto racional do escritor Ronaldo C. Fernandes, esses elementos têm um valor estético, uma vez que, elevada a verdade das suas aparências “[...] à segunda potência [...] podem fazer algo mais real do que o real: o hiper-real” (BAUDRILLARD, 1996, p. 25). Assim sendo, o medo, os pensamentos trágicos, a associação corpo/miasmas e os devaneios dos personagens

⁸⁵ Termo articulado a partir das ideias de Agamben (2015). O estudioso faz uso do vocábulo para sugerir a desativação dos dispositivos que subjetivam os corpos, a vida, os sonhos, etc.

apresentam-se no tecido textual para propor o desenho grotesco da realidade em que os personagens vivem.

A esse respeito, a potência da representação dos enredos ronaldianos consiste, assim, em projetar a vida, o sujeito e a sua existência política para além dos processos cotidianos. Uma potência irônica e tão violenta quanto os problemas que o sujeito experimenta, no dia a dia, no corpo: a solidão, o caos, o deslocamento físico, social e emocional. E, que se registre: uma potência colossal que, certamente, somente a escrita literária consegue, com sua linguagem errante, dar conta de simular.

Assim, a escrita ronaldiana pode ser recepcionada como uma proposta para se pensar como a existência humana é atravessada por discursos filosófico-políticos que estruturam valores à vida. Certamente, por isso, ser ela constituída por uma convicção estética cheia de excesso, estranhamento e noções de ruínas. Ruínas nas quais o autor pode professar, ainda que através do fictício, o desequilíbrio substancial da vida e das desordens que se projetam no mundo – a tela de todos os eventos. Nesse sentido, escrever assume a função de exorcizar o próprio excesso.

Tal excesso, conforme o narrador de *Um homem é muito pouco* (2010), faz com que o corpo de Eurico, de tanto trabalhar, “[...] ganhe a noção de máquina, e como todas as máquinas humanas, está sujeita a defeitos [...] e à oxidação” (FERNANDES, 2010, p. 244). Ora, a oxidação a que o narrador se refere é “[...] a emoção humana que envelhecia o que era de novo ou dava ânimo ou estava desgastado” (FERNANDES, 2010, p. 244). Portanto, é essa caricatura dos modos de vida fabril que denuncia o excesso mecânico do corpo⁸⁶.

Eis aí, então, a mente criadora e profanadora do artista. Uma mente criadora que opera, como expressou Heidegger (2005), em um ‘mundo imediatamente dado’. E, não poderia ser diferente, um corpo artístico opera, presumidamente, na *mundanidade* do mundo. Porém que fique claro que esse ato de operar não se trata de vivenciar as imagens que o corpo assiste no dia a dia e, simplesmente, jogá-las no papel. Trata-se de sonhar, imaginar, criar ou fantasiar a partir de uma matéria já dada no mundo, pois o corpo escritor representa um sujeito ativo que se relaciona com os demais. Consequente, esses entes são a matéria de sua criação, ainda que eles se apresentem aos sentidos com deformidades (grotesco, loucura, tumulto, misérias, etc.). Sob essa perspectiva, lembra Barthes (1971, p. 50) que há uma “[...] co-presença na tessitura do texto, que são da ordem

⁸⁶ Este parágrafo encontra-se escrito no artigo “O grão e a palha: vida e sacralidade”, em Bertolino e Lima. *In: Catástrofe e Biopolítica na Literatura: contribuições para a crítica literária*. 2019.

do psíquico e do externo”. Copresença essa que se interpenetra no contar do escritor contemporâneo⁸⁷ Ronaldo Costa Fernandes.

Nomeio de contemporâneo, apoiando-me no ensaio filosófico de Giorgio Agamben, em *O que é contemporâneo?* (2009), segundo o qual ser contemporâneo é assumir um comportamento “[...] intempestivo. É olhar para o seu tempo-espaço de maneira a perceber neste não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Penso, então, que um corpo que se resigna, que não se adere, harmoniosamente, aos acontecimentos do tempo-lugar do qual faz parte, é um corpo paisagem contemporâneo. Assim, são contemporâneos o corpo e a escrita daquele que age de forma súbita e extemporânea na criação literária. É contemporâneo quem faz do espaço da escrita um tempo-lugar para questionar e filosofar politicamente o ser. É contemporâneo, ainda, quem faz da escrita um lugar para reclamar a dimensão existencial política de ser e estar no mundo.

Portanto, é contemporâneo o tempo da escrita do escritor maranhense Ronaldo Costa Fernandes. Um tempo de escrever e sujeitar o corpo a ‘absorver-se e morrer-se’ na escrita. (BLANCHOT, 2011). Um tempo-espaço singular no qual se condensa a geografia corporal à obra do sujeito que cria, na unicidade de um ato ou gesto narrativo especial, tal qual à capacidade de ser da ‘intempestividade artística contemporânea’ que, mesmo no escuro, consegue capturar os sons, o diáfano, as resistências, as lutas, as dores, os risos e o outro, sem que nada nem ninguém consiga reduzir a visão de cores que delineiam as suas paisagens.

Portanto, ser um corpo sujeito escritor que possibilita apreender no elemento textual imagens corporais de paisagens é encontrar-se cercado de trevas e, ainda assim, conseguir perceber a luz, ainda que fraca, do brilho da lamparina. Nesse sentido, é contemporâneo o escritor maranhense Ronaldo Costa Fernandes, que faz da escrita um tempo-lugar de representações, sem necessariamente dissociar o seu corpo, o seu testemunho, suas luzes e suas trevas da ficção narrativa. Contudo, sei que o corpo paisagem de quem cria histórias “é um (corpo) fingidor”⁸⁸ que toca no escuro da subjetividade das palavras. E, sabendo que, possivelmente, “os que leem o que escreve [...] Gira, a entreter a razão”, enveredo, agora, por um caminho mais curto, para lembrar ao leitor que criar narrativas pode equivaler a personificar um conjunto de rituais.

⁸⁷ Sou ciente de que todo e qualquer corpo-sujeito que goza de um tempo-espaço (passado ou presente) é contemporâneo à sua época, pois esse adjetivo refere-se a algo ou alguém que é do mesmo tempo, isto é, designa o sujeito ou algo que partilha ou partilhou do mesmo período. Nesse sentido, acolho a expressão como um elemento estético.

⁸⁸ Alusão ao poema *Autopsicografia* do escritor português Fernando Pessoa (retomo a ideia do corpo fingidor – poema -, citado no capítulo 1, para situar meu pensamento).

Assim, posso dizer que, embora seja gigante nos enredos ronaldianos o desenho de corpos paisagens de ruínas, na seara do contar desse maranhense também se encontram corpos paisagens de profanação⁸⁹. Corpos que representam pequenos rituais, diante da noção de vida orientada, desde sempre, por práticas sociais, políticas, filosóficas, profissionais e familiares. Dadas essas condições, é preciso que os personagens profanem. É preciso que brinquem e que tornem o mundo e os fardos ineficazes. É preciso tocar na ‘inoperosidade⁹⁰’ da vida, para conseguir tornar sem efeito algumas amarras. Assim, alguns personagens profanam, brincam e esvaziam o corpo daquilo que é operoso e fabril. É o caso do filho do senhor Matos, personagem de *Um homem é muito pouco* (2010), que, depois de ver o pai terminar os dias em um mosteiro, não acata para si a velha linhagem de homem de negócios e aproveita para se libertar. Portanto, essa é uma forma de profanar e, assim, burlar o lado operoso da vida (família, trabalho, política, etc.).

Diante dessa relação homem e máquina, estabelecida na vida dos personagens, o biológico passa a ser tratado, apenas, como um dispositivo maquinal, considerando que a vida se torna regulada e enquadrada pela profissão e por interesses econômicos. Logo, romper com tal enquadramento significa profanar contra essa condição biológica de imagem mecânica do sujeito. Desse modo, profanar essa condição de corpo máquina seria, talvez, o que Agamben, em *O uso dos corpos* (2017), chama de romper com o dispositivo, ou seja, com as estratégias de controle político e social sobre a vida, que “[...] regula, normatiza, orienta e até controla” (AGAMBEN, 2017, p. 89). Assim sendo, é preciso romper com a tipificação da unidade biológica do sujeito, para que seja realizada a restauração do ser⁹¹.

Nesse sentido, os excessos – a loucura, o medo, a solidão e o grotesco – que acometem o corpo dos personagens, ao mesmo tempo que assimilam a ideia de ruínas, podem, simplesmente, serem assimilados como prováveis caminhos para a desarticulação dos mecanismos de objetivação e subjetivação que confluem para fazer imergir o viver. Sob essa lógica, as paisagens corporais da loucura e do grotesco podem se instituir nos textos ronaldianos como uma potência irônica que

⁸⁹ É um conceito teológico-político que implica em restituir ao indivíduo aquilo que foi isolado, isto é, tirado do uso comum. Nesse sentido, profanar significa resistir às opressões, aos acordos filosófico-políticos. E, lembre-se: toda resistência, toda luta ou mudança de pensamento ou escrita, para vencer tem que usar de rituais. Só assim, se restitui algo à esfera comum, ou seja, só através de rituais (prática diária) se populariza algo e se desfazem os mitos.

⁹⁰ De forma precisa, Agamben (2015) usa esse conceito como uma estratégia de desarticulação aos dispositivos de controle biopolíticos e aos seus mecanismos de subjetivação. Logo, o estudioso propõe um novo paradigma ético e político, ao sugerir esse conceito.

⁹¹ Este parágrafo encontra-se escrito no artigo “O grão e a palha: vida e sacralidade”, em Bertolino e Lima. *In: Catástrofe e Biopolítica na Literatura: contribuições para a crítica literária*. 2019.

sugere ‘a fome de boi’ do escritor, no qual o corpo regurgita aquilo que ele testemunha e que se encontra saturado nele.

Uma fome de boi que, segundo Agamben, em *Nudez* (2015), representa a bulimia daquilo que satura e torna obesa a realidade, o dia a dia, as imagens e o corpo. E, lógico, aquilo que enche e satura o sujeito, o corporal expele, digo, regurgita. Nesse sentido, tanto a profanação como a inoperosidade que recepciono no universo artístico de Ronaldo Costa Fernandes equivalem a brincar, a resignar, a perceber as trevas e as luzes do seu tempo, a expelir; enfim, a regurgitar (ação do boi) o caos da *mundanidade* do mundo.

Certamente, regurgitar a realidade grotesca do mundo soa como uma tentativa de hipertrofiar os mecanismos filosófico-políticos que saturam a vida, sugerindo, assim, aos corpos-paisagens uma libertação dos movimentos utilitários e da liquefação do corpo, diante das agruras que ele experimenta. Afinal de contas, escrever narrativas também é uma forma de brincar. É uma forma de regurgitar aquilo que o escritor vivencia ou imagina. E imaginar é vivenciar, pois toda criação resulta da vivência daquele que cria.

Nesse sentido, encerro a tese corpo-sujeito de paisagens propondo ao sujeito leitor que amplie o alcance da sua visão para olhar as paisagens que o seu corpo carrega, pois, cá estou eu ciente de que todos os corpos escondem no íntimo de sua alma ou do seu pensamento suas luzes e suas trevas. Incentivo-o a descobri-las, pois, assim, não correrá o risco de ser devorado pela fome de boi que se abate (mesmo quando o leitor ainda não tenha se dado conta) sobre todos os corpos-sujeitos, como fome ‘animal-humano’ do conhecer, perceber e filosofar a existência.

Assim, fecho as cortinas que se abriram para a visualização da tese. Porém, antes de fechá-las, devo registrar que expus nas linhas deste trabalho a minha fome de boi: mostrar como o corpo (matéria concreta do sujeito) pode ser assimilado à noção de paisagem. Contudo, mesmo diante da minha bulimia, seria uma incongruência acreditar que a minha fome de animal-humano daria conta de revelar um retrato completo dos pensamentos, das reflexões, do filosofar dos narradores e das representações que organizam o universo literário de Ronaldo Costa Fernandes. Assim sendo, caro leitor, desculpe-me pelo foco da minha câmera fotográfica. Desculpe-me por não ter como apreender a totalidade desse universo, uma vez que ele é por demais grandioso para fixá-lo, totalmente, na escrita da tese ou na mira da minha projeção de luz.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos: homo sacer, IV, 2*. Trad. Silvino J. Assmann. São Paulo: Biotempo, 2017.
- ARISTÓTELES. *A política*. Trad. Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série filosofar).
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. Maria Claudia Drummond Trindade. Brasília: Universidade de Brasília, 1985.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (coleção tópicos).
- BARROSO, Wilton. “Elementos para uma epistemologia do romance”. In: *Colóquio: Filosofia e Literatura*, São Leopoldo, Unisinos, 2003.
- BARTHES, Roland. Efeito do real. In: Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 84-91.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaios sobre fenômenos extremos*. Trad. Estela dos Santos Abreu. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BERTOLINO, Linda Maria de Jesus. *Espaço, memória e identidade no romance O viúvo, de Ronaldo Costa Fernandes*. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Literatura – PPGL, Universidade de Brasília UnB, Brasília, 2016.

BERTOLINO, Linda Maria de Jesus; LIMA, Rogério Silva. A busca pelo belo e o feio na estetização do julgamento. In: LABORDE, Elga Pérez; RIBEIRO, Ormezinda Maria; NAVES, Rozana Reigota. (Orgs.). *Textualidades e (re)orientação social na América Latina*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

BERTOLINO, Linda Maria de Jesus; LIMA, Rogério Silva. “O grão e a palha: vida e sacralidade. *Revista Eletrônica Literatura e autoritarismo*. Dossiê Catástrofe e Biopolítica na Literatura: contribuições para a crítica literária. n. 21, p. 91-104, 2019. ISSN 1679-849X. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/34341>. Acesso em: 14 abr. 2022.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas* (ed. comentada). Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionílio. São Paulo:

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: da Renascença às luzes*. Trad. Lúcia M. E. Orth. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: Cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROZENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

COSTA, Jose Ribamar Neres. O refugio humano nos contos de Ronaldo Costa Fernandes. *Revista Littera*, Ufma, v. 1, n. 2, 2010. ISSN 2177-8868. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/295>. Acesso em: 14 abr. 2022.

CRUZ E SOUSA, João da. Missal, Evocações. In: PÉREZ, José (org.). *Cruz e Sousa: Prosa*. 2. ed. São Paulo: Cultura, 1945. v. 2. p.5-126. (Série Clássica Brasileiro-Portuguesa, Os mestres da língua, 14).

FERNANDES, Ronaldo Costa. *Um homem é muito pouco*. São Paulo: Nankin, 2010.

- FERNANDES, Ronaldo Costa. *A ideologia do personagem brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília – UnB, 2007.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *Memória dos porcos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2012.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O apetite dos mortos*. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2019.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O morto solidário*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *A cidade na literatura e outros ensaios*. São Luís: Edições AML, 2016.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O viúvo*. São Paulo: Nankin, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019. (Coleção estudos).
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. v. IX. *Edição Standard das Obras Completas de S. Freud*. Imago: Rio de Janeiro, 1976. p. 147-158. (1908).
- GOMES, P. *Geografia e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Shuback. 15. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2005.
- HOLZER, Werther. O método fenomenológico: humanismo e a construção de uma nova geografia. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Lobato (orgs.). *Temas e Caminhos da geografia cultural*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guisnburg. São Paulo: Perspectiva S.A, 1986.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LIMA, Rogério. *A vocação fantasmas dos navios: subjetividade e espaço urbano no romance de Ronaldo Costa Fernandes*. Texto digitado e fornecido pelo autor.

- PELLEGRIN, Nicole. Corpo do comum, usos comuns do corpo. CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do corpo: Da Renascença às luzes*. Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. (Volume dirigido por Georges Vigarello). cap. 2, p. 131-216.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.
- PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: *O cancionero*. Ciberfil Literatura digital, 2002. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000003.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022.
- PLATÃO. *A república*. 9 ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- RICOEUR, Paul. *A memória, história e esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1999.
- RUIZ, Castor Bartolomé. Objetivação e governo da vida humana. Rupturas arqueo-genealógicas e filosofia crítica. *Revista IHU On-Line*, ed. 389, 23-04-2012. Disponível em: <http://bit.ly/JpA8G3>. Acesso em: 14 abr. 2022.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia*. São Paulo: Geração Editorial, 2011. Disponível em: <https://www.netmundi.org/filosofia/2020/arthur-schopenhauer-a-irracionalidade-da-razao/>. Acesso em: 14 abr. 2022.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- SAUSSURE, F. de. *Curso de lingüística geral*. Tradução de Antônio Chelini et al. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Trad. Artur Morão. 2009. Disponível em: www.lusosofia.net. Acesso em: 14 abr. 2022.
- SLOTEDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- SLOTEDIJK, Peter. *Esferas I: bolhas*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.