

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DIOLINO TAVARES DIAS NETO

**FERNANDO TATAGIBA, DEAMBULANDO NOS LIMITES DA ILHA
DE VITÓRIA**

VITÓRIA
2010

DIOLINO TAVARES DIAS NETO

**FERNANDO TATAGIBA, DEAMBULANDO NOS LIMITES DA ILHA
DE VITÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em Letras da Universidade Federal do Estado do Espírito Santo, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Língua Portuguesa e Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira

VITÓRIA
2010

DIOLINO TAVARES DIAS NETO

FERNANDO TATAGIBA, DEAMBULANDO NOS LIMITES DA ILHA DE VITÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em Letras da Universidade Federal do Estado do Espírito Santo, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Língua Portuguesa e Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)
Membro Orientador

Professora Doutora Edna Parra Cândido
Universidade de São Carlos (UFSCarlos)
Membro Titular

Professor Doutor Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)
Membro Titular

Professor Doutor Francisco Aurélio Ribeiro
Academia Espírito-santense de Letras (AESL)
Membro Suplente

Professora Doutora Maria Mirtis Caser
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)
Professor Suplente

Vitória, 31 de março de 2010.

Para Kikina, Bruno, Luíza e João.

Agradeço a Ester, pela orientação segura e pela maestria plena, de tempo integral,

a Ubervalter Coimbra, pelo inestimável estímulo,

a Lúcia Helena Santiago, que me ajudou a espantar fantasmas,

a Mauro Martinho, pelos bons caminhos apontados,

a Karina Fleury, por tantas leituras sugeridas e disponibilizadas,

a Francisco Aurélio Ribeiro, que me fez começar a desligar o jornalista e a ligar o crítico,

e a Danilo Barcelos, pelo auxílio na correção de rumos.

De todo o espírito só me agrada aquilo que uma
pessoa escreveu com o seu sangue. Escreve com
sangue e aprenderás que o sangue é espírito.
Nietzsche

RESUMO

Objetiva-se fazer uma análise da obra de Fernando Tatagiba, dando prioridade aos contos. Pretende-se abordar, principalmente, os temas da marginalidade, da rua, da presença do deambulante, da criança perambulando na rua e, além disso, indicar a ruptura formal e temática que o surgimento da obra de Tatagiba representou, na literatura, até então, produzida no Espírito Santo, para enquadrar a escritura deste escritor “capixaba” na Pós-Modernidade. Os ensaios sobre Charles Baudelaire, “La Bohemia” (1994) e “Flâneur” (1995) (principalmente o capítulo “Paris do Segundo Império” (1859)), e o livro *Rua de mão única*, de Walter Benjamin (1995), dão o suporte teórico a esta pesquisa, que se apoia, também, em estudos teóricos sobre a Pós-Modernidade e na escassa fortuna crítica sobre o autor.

Palavras-chave: Teoria. Conto. Fernando Tatagiba. Pós-modernidade. Alteridade.

RESUMEN

Se plantea hacer un análisis de la obra de Fernando Tatagiba, dando prioridad a los cuentos. Se pretende señalar los temas de la marginalidad, de la calle, de la presencia del deambulante, del trabajo del niño y, además, indicar la ruptura formal y temática que el surgimiento de la obra de Tatagiba representó, en la literatura, hasta entonces, producida en Espírito Santo, para encuadrar la escritura de este escritor "capixaba" en la Posmodernidad. El soporte teórico lo confieren los ensayos sobre Charles Baudelaire, "La Bohemia" (1994) y "Flâneur" (1995) (principalmente el capítulo "Paris del Segundo Imperio" (1859)), y el libro *Calle única mano*, de Walter Benjamin (1995). Así mismo en los estudios teóricos sobre la Pósmodernidad y en escasa fortuna crítica sobre el autor se basan la investigación.

Palabras-clave: Teoría. Cuento. Fernando Tatagiba. Posmodernidad. Alteridad.

SUMÁRIO

1 UMA RUA SEM SAÍDA	11
2 O OLHAR HUMANITÁRIO	14
3 UM PERFIL TEÓRICO	24
3.1 NOVOS CAMINHOS.....	27
3.2 NO REINO DA TROÇA.....	28
4 O CÓSMICO TATAGIBIANO	39
5 COMPOSIÇÃO DO UNIVERSO TATAGIBIANO	48
5.1 COMO UM CORRESPONDENTE DE GUERRA NARRANDO DE DENTRO DA NOTÍCIA.....	48
5.1.1 UM APOCALIPSE CAPIXABA.....	53
5.2 A RUA NO OLHO DO <i>FLÂNEUR</i>	60
6 CONCLUSÃO	68
7 REFERÊNCIAS	71
ANEXOS	74

Depois do meu desaparecimento o progresso continuará: altos edifícios subindo,
outros operários caindo, outras inscrições nas novas construções.

Fernando Tatagiba

1 UMA RUA SEM SAÍDA

Este trabalho pretende demonstrar, após análise dos livros de Fernando Tatagiba, o caráter de ruptura que sua obra estabelece, ao surgir, na literatura capixaba, em 1980, com o livro de contos *O sol no céu da boca*.

Com esse propósito, se buscará suporte teórico na Teoria da Literatura, nos ensaios de Walter Benjamin sobre Charles Baudelaire, por intermédio de seus textos “A Boêmia” (1994) e “Flâneur” (1995) [principalmente no capítulo “Paris do Segundo Império” (1859)], e no livro *Rua de mão única*, também de Benjamin (1995), mas também em estudos teóricos sobre a Pós-Modernidade e nas escassas Fortunas Críticas sobre o autor.

A motivação do autor da pesquisa está ligada à sua percepção de que a chegada da obra de Fernando Tatagiba ao mercado editorial, ocorrida nos anos 80, com a publicação de *O sol no céu da boca*, está a merecer uma investigação mais aprofundada, com foco em vieses como a marginalidade, a presença da **rua** e da **criança** em seu trabalho e a ruptura formal e temática que a vinda a lume de sua obra representou, na literatura até então produzida no Espírito Santo, especialmente no conto.

Como esses temas acima citados têm uma implicação social, pretende-se, aqui, promover, também, um estudo investigativo das condições sócio-políticas brasileiras, em geral, e capixabas, em particular, durante a vida de Tatagiba, de modo a permitir uma compreensão mais ampliada de como o contexto histórico está representado no narrador tatagibiano, com ênfase para a voyeurização de tipos marginais do submundo do Centro de Vitória, principal laboratório do escritor.

Para tanto, foi necessário realizar leitura e interpretação crítica das obras de Tatagiba, de modo a identificar elementos-chave para o desenrolar do estudo, como personagens, comportamentos e problemas sociais e de doença mental apresentados em seus livros e contextualizar o momento histórico, político e social brasileiro à época em que as obras foram escritas e lançadas.

Recorremos também a estudos sobre a intertextualidade. Essas leituras nos levaram a observar que alguns discursos influenciaram Fernando Tatagiba. A intertextualidade é compreendida por Laurent Jenny (1974, p.22) como “a soma dos

textos existentes”, em discurso central, com o objetivo de ampliar a significação sem contudo ser parte integrante dele:

:

A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enuncia-lo.

Em nossa pesquisa, observamos também a aceitação, das obras de Fernando Tatagiba, pela sociedade de sua época, reproduzida em jornais e revistas.

Para viabilizar a realização da pesquisa, com o objetivo de analisar, em textos de Fernando Tatagiba, suas temáticas recorrentes, com suporte teórico em textos de Walter Benjamin, inicialmente, foi realizado um vasto levantamento bibliográfico e uma pesquisa nos arquivos dos principais jornais do Estado do Espírito Santo. Foi necessário ter em mãos materiais referentes a assuntos diversos, como o Pós-Modernismo, dados biográficos de Fernando Tatagiba, teorias acerca do surgimento da literatura marginal no Brasil e no Estado, material sobre análise do discurso e estudos relativos à marginalidade do próprio Espírito Santo em seu contexto de Estado do Sudeste brasileiro.

Nossa decisão de escolher a obra do jornalista e escritor capixaba Luiz Fernando Valporto Tatagiba como objeto desta Dissertação de Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) se deve também às características pelas quais passava o Brasil, quando da publicação do primeiro livro do autor: o contexto histórico-político e seus reflexos, nas artes, experimentado pelas sociedades brasileira, em geral, e capixaba, em particular, em face da ditadura instaurada pelo golpe militar de 31 de março de 1964.

O presente estudo está dividido em 3 Seções, a saber:

UM PERFIL TEÓRICO. Nesta Seção se verá um levantamento dos principais acontecimentos políticos, sociais e artísticos mundiais e nacionais que levaram ao surgimento do Pós-modernismo e dos principais entendimentos acerca do estilo onde se encaixa a literatura tatagibiana.

O CÓSMICO TATAGIBIANO. Esta Seção demonstrará os mais significativos fatos da vida de Fernando Tatagiba, desde que a família de seus pais deixa o interior do Estado do Espírito Santo, para viver na capital, até a morte do escritor, em 1988, vitimado por um câncer na vesícula, e de como aflora o narrador *flâneur* que pontifica ao longo de sua obra.

COMPOSIÇÃO DO UNIVERSO TATAGIBIANO. Nesta Seção se pretenderá demonstrar como é determinante, em sua literatura, o fato de o autor ser um repórter, profissional jornalista que, no seu dia-a-dia, costuma se debater entre a suposta onipotência de quem primeiro entra em contato com o fato, na condição de testemunha, para então dissecá-lo e servi-lo em forma de notícia a seu público leitor, e a impotência de, enquanto ser humano, pouco ou nada poder fazer para mitigar a miséria existencial humana, num mundo do qual ele é igualmente sujeito e objeto.

Serão analisados, aqui, textos das obras de Fernando Tatagiba, a composição de seus personagens, suas temáticas recorrentes, sua característica de noctívago e de contista que veio romper as amarras do tradicional conto capixaba, marcando o fim de uma época em que, coquete, a literatura produzida no Espírito Santo flertava com a elite, pelos salões, ainda impregnada dos ideais românticos, ignorando o mundo dos diferentes, dos não eleitos e dos deserdados que existia debaixo do seu nariz e que ainda não tinham o seu cantor.

2 O OLHAR HUMANITÁRIO

A obra é a máscara mortuária da concepção.

Walter Benjamin

Como artista, capaz de um estar no mundo na condição de antena de sua raça e de seu tempo, o eclético escritor Fernando Tatagiba foi contista, poeta, cronista, crítico de cinema, pesquisador. Sua obra mostra um narrador postado bem dentro do miolo do cenário que descreve, feito um correspondente de guerra, um repórter dentro da notícia.

É sua condição de jornalista que lhe potencializa essa condição? Entendemos que sim. Desde os anos 80, quando, depois de ter vários contos publicados em revistas especializadas e de circulação nacional, existentes na época, Fernando Tatagiba lança *O sol no céu da boca*, pela Fundação Ceciliano Abel de Almeida, inaugurando a Coleção Letras Capixabas, a força da prática jornalística está presente em sua obra.

Em *O sol no céu da boca*, se encontram o detalhismo do texto de repórter, a concisão do pensamento, a capacidade de esmiuçar uma história, de extrair da mais cotidianamente prosaica situação um viés capaz de arrastar o leitor para dentro do texto, a partir de uma linguagem concisa, enxuta, descritiva, e de o prender até a última linha. É o que se pode perceber no conto “Bacurau”, nome retirado do nome que se dava então aos ônibus que de hora em hora passavam pelo centro de Vitória, a caminho da periferia, durante a madrugada (TATAGIBA, 1980, p. 63-64), quando então o poeta observava os tipos de pessoas que esperavam o transporte:

Madrugada.

Homem deitando em banco de abrigo.

Mulher encostando no ponto de ônibus.

Menino abraçando cesta contendo três pastéis.

A mulher

Evita os olhos dos homens que aguardam o bacurau.

O menino

chora com os dedos entreabertos: súplica. Alguém se aproxima e interroga.

Menino respondendo: perdeu nota de dez cruzeiros, fêria do dia.

Fiscal avisando: esta criança encena todas as noites enganando incrédulos a preços populares.

O jornalista Tatagiba, travestido de contista, leva consigo, para a literatura, seu olhar de recontador profissional. Por conta de seu prosaico ofício de repórter, lança diariamente um olhar, sobre o mundo, com a responsabilidade de informar, conforme o perfil de repórter traçado pelo jornalista Rossi (1990, p. 8), que ressalta a condição, daquele profissional, que desenvolve seu trabalho na rua, de ser testemunha cotidiana da história:

Que me desculpem Vinícius de Moraes, os editores e os redatores, mas repórter é fundamental. É certamente a única função pela qual vale a pena ser jornalista. Jornalista não fica rico, a não ser um punhado de iluminados. Jornalista não fica famoso, a não ser um outro (ou o mesmo) punhado e assim mesmo no círculo restrito que frequenta ou no qual é lido. Jornalismo, por isso, só vale a pena pela sensação de se poder ser testemunha ocular da história de seu tempo. E a história ocorre sempre na rua, nunca numa redação de jornal. É claro que estou tomando "rua" num sentido bem amplo. Rua pode ser a rua propriamente dita, mas pode ser também um estádio de futebol, a favela da Rocinha, o palanque de um comício, o gabinete de uma autoridade, as selvas de El Salvador, os campos petrolíferos do Oriente Médio. Só não pode ser a redação de um jornal. Por isso, é um privilégio ser repórter.

Também a esse respeito, é pertinente lembrar a frequente interação entre literatura e jornalismo. A interseção entre jornalismo e literatura é híbrida. A simbiose está em que o literato e o jornalista transformam em fato real (ou um ponto do real) sua história. Ou seja, partem do real para o imaginário, mas divergem entre si, já que o jornalismo pode ser submetido à prova de realidade, enquanto ao texto do literato é exigida verossimilhança, já que este fala do que não existe, ainda que apresente a não realidade como se realmente existisse.

Em sua atividade de recontador profissional, o repórter muitas vezes desenvolve o sentido da *flânerie*, já que parte de seu trabalho é exercido fora da Redação. Como podemos ver, por exemplo, na crônica "Otinho" (1982, p. 61), em que Tatagiba homenageia o falecido poeta popular Oto Braga Barbosa, o Otinho, ele também um *flâneur* que viveu nas ruas de Vitória até os anos 90:

Oto Braga Barbosa, para quem o conhece – e todos os conhecem – é o poeta mais trágico das redondezas, porque traz na frente o desespero de todos os momentos, porque traz nos olhos o reflexo das multidões, porque entrou na vida como se estivesse de partida. Otinho passa, deixando um verso e vai embora. O povo não compreende, mas a criança perdida na rua apanha e ninguém vê.

O termo *flâneur*, que em francês é um substantivo do gênero masculino, tem significado original de "andarilho", "ocioso". O substantivo deriva do verbo *flâner*,

cujo sentido mais comum já foi o de “passear”. Foi Charles Baudelaire quem desenvolveu o significado de “pessoa que anda na cidade”. Em andanças dessa natureza, notadamente noturnas, ocorridas no tempo em que trabalhava como repórter, que o jornalista Tatagiba construiu sua obra literária.

Mas como age o flâneur? Como se configura, para ele, a cidade transformada em seu laboratório de observação? Ele “se refugia na multidão, véu através do qual vê a cidade, a qual, graças a esse véu, se transforma numa fantasmagoria, ora paisagem, ora quarto [...]. O flâneur tem a ilusão de poder descobrir em cada rosto, fisionomicamente, a verdade singular do indivíduo, em sua alma e em suas condições de existência. (ROUNAET, 1989, p. 75).

Mas, diferentemente do flâneur de Benjamin, que não se deixava atingir pelo capitalismo e se afastava da massa, o flâneur tatagibiano se identifica com o Outro, absorve o sofrimento dele, se torna massa. Em sua deambulação, colhe impressões e se alimenta das vivências que levará para a Redação. Passeia, como o flâneur benjaminiano passeava pelas ruas e madrugadas de Paris, mas pelas praças e ruas de Vitória, para, numa osmose com o Outro, o expatriado social, sentir o seu problema e se tornar massa, conforme podemos observar no trecho abaixo, do conto “Anjo de rua” (1980, p. 55):

Estendes a mão direita e, com um pedaço de carvão, escreves algo ininteligível no muro. Agachada no pátio do hospital, vestindo uma camisola branca, teu olhar vaga entre pessoas, árvores e tua escrita trêmula. Do corredor uma voz observa, como se te incriminasse: “A Maria Nenen novamente”. A enfermeira diz: “Amanhã ela fica quieta. É dia de choque”. Ouves, arregalas os olhos e sentas no chão. As horas passam e pensas na tortura do amanhã, na cama onde sentirás uma morte encomendada, no lançamento de teu corpo para o outro lado do sonho.

E, enquanto confundes angústia e perplexidade, recordas tuas andanças pelos becos, ruas e avenidas. E teu medo se bifurca em brumosas recordações.

Para Travancas (2010), a literatura até mesmo imortalizou tipos, personagens de romances, que se tornaram modelos para repórteres:

A literatura ocupa um lugar de destaque nas sociedades ocidentais, desde antes da modernidade. Os textos literários tiveram grande poder de

penetração nos mais diversos grupos sociais, ajudaram a construir mitos e a romancear atividades e profissionais, como foi o caso da imprensa e dos jornalistas. O “quarto poder” e seus agentes foram e continuam sendo na atualidade tema e protagonistas de diversas obras de ficção. É possível afirmar que a literatura imortalizou algumas imagens do jornalista; representações que certamente marcaram os futuros repórteres. Herói e bandido estiveram presentes em diferentes romances. O vilão é representado pelo profissional que não mede esforços para conseguir seus objetivos e dar um “furo” de reportagem. Sem caráter e trafegando pelo submundo do crime, ele não hesita em colocar sua carreira na frente de tudo e todos e é esta representação a mais presente na literatura de um modo geral. Isso não acontece com os livros-reportagem ou de histórias de vida, como é o caso de **Todos os homens do Presidente** de C. Bernstein e B. Woodward sobre a cobertura do escândalo Watergate. Este acontecimento se tornou emblemático do modelo de jornalista-herói que coloca a profissão acima de tudo e luta até o fim pela verdade dos fatos.

A exemplo de Platão (1997, p. 225), no “Mito da Caverna”, a arte literária de Tatagiba surge como uma luz que representasse e desse vida aos tipos noturnos que vivem pela escuridão das esquinas da cidade, sem direito a perceber os benefícios da industrialização galopante em sua vida e impossibilitados de compreender as condições de não eleitos para o paraíso consumista a que está sendo convidada uma incipiente classe média que começa a estruturar como estrato social na Grande Vitória, conforme se vê no conto *Dois casos entrelaçados* (TATAGIBA, 1986, p. 39):

Na principal padaria do centro da cidade, é expressamente proibida a entrada de pedintes. À porta, um empregado é pago especialmente para impedir que os mendigos importunem os fregueses, suplicando um naco de pão.

A proprietária, enfática.

– Esse pessoal vem de longe, dos bairros pobres, Itanhenga, São Pedro, Santa Rita, e perturbam a freguesia com seus pedidos. Tenho receio de que alguns clientes passem a comprar em outro lugar, tendo em vista a mendicância implacável que existe dentro e fora do estabelecimento.

Segundo Benjamin (1994, p. 51), “O *flâneur* é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele.”

Assim, também o narrador tatagibiano é parte integrante, sujeito e objeto do abandono que sua “lente” capta, não sem sofrimento, e revela ao leitor. O escritor, nascido no interior, morou durante boa parte de sua vida do bairro de Santo Antônio, em Vitória, que ainda hoje guarda traços de comunidades típicas do interior. As casas são ainda, no local, o tipo predominante de residências, contra a

verticalização experimentada pela região Norte e pelo Centro da cidade de Vitória a partir da chegada dos grandes projetos industriais que marcaram o final dos anos 60 e que se intensificariam a partir dos anos 70.

As investidas noturnas de Tatagiba pelo Centro de Vitória revelam um fascínio pela marginalidade e por seus tipos sofridos mas libertários, como o homossexual que sempre se escondeu da repressão da sociedade e que agora se expõe pelas calçadas da cidade; a prostituta, antes confinada a guetos como os então existentes nos bairros de Caratoíra e Ilha do Príncipe, em Vitória, e São Sebastião (ou Carapeba), no município da Serra, mas que agora também se exhibe na rua, exposta às intempéries e à violência da polícia e de marginais como ela.

Considerando-se o fato de Fernando Tatagiba ser capixaba, cresce de importância quando considerarmos a marginalidade em que o escritor se insere, na visão de Ribeiro (1996, p. 27), tenha essa marginalidade um caráter geográfico, econômico ou cultural:

A literatura produzida no Espírito Santo pode ser considerada 'marginal' ou 'periférica' por dois motivos: geográfica ou culturalmente. Do século XVI ao XX, toda a literatura feita por capixabas ou no Espírito Santo tinha como modelos os centros europeus – Lisboa, Madri ou Paris – ou nacionais – Salvador, Rio de Janeiro ou São Paulo, vivendo à margem desses centros, geográfica ou culturalmente, por pretender copiar ou imitar aqueles modelos.

Segundo o professor Francisco Aurélio (1996, p. 11), as raízes históricas dessa marginalidade estariam no fato de que o Estado do Espírito Santo tem hoje 45.597 km² de extensão, “[...] o que representa apenas 0,54% do território brasileiro, apesar de ter nascido grande, com as 50 léguas doadas pelo rei D. João III a Vasco Fernandes Coutinho, seu primeiro donatário em 1534.”

Em fins do século XVII, a descoberta de ouro nas Minas Gerais fez com que o Espírito Santo fosse tornado, por decreto real, uma fortaleza natural, destinada a dar proteção à nova riqueza surgida a Oeste de seu território. A capital, Vitória, seria uma fortaleza para centralizar essa proteção.

Minas Gerais iria se tornar capitania em 1720, tendo como capital Vila Rica, que mais tarde passaria a se chamar Ouro Preto. A capital do Brasil continuaria a ser Salvador, o que só mudaria em 1808, com a chegada ao Brasil da família real

portuguesa, mas Vila Rica seguiria sendo, na época, o centro econômico e literário do país.

A partir do século XVII, o Brasil veria a explosão do movimento Barroco, que floresceu na Bahia, tendo como seus expoentes, e mais legítimos representantes, o Padre Antônio Vieira e Gregório de Mattos Guerra, o “Boca do Inferno”. Já no século XVIII, com a inconfidência Mineira, eclode o Arcadismo, capitaneado por Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga.

Já o século XIX marcaria a chegada, ao Brasil, do Romantismo, movimento surgido na Europa ainda no século anterior, e do Realismo. Ambos os movimentos se identificaram com o nacionalismo e o espírito republicano da época, tendo José de Alencar e Machado de Assis, respectivamente, como seus principais nomes.

Assim, da mesma forma como tem se dado na economia e na política, também na literatura o Espírito Santo, embora geograficamente inserido na região Sudeste, a mais rica do país, sempre esteve, em relação a seus vizinhos mais poderosos, na posição de primo pobre.

É ainda em Francisco Aurélio Ribeiro (1996, p. 28) que vamos encontrar a informação de que com a descoberta do ouro nas Minas Gerais o Espírito Santo perdeu grande parte de suas terras e de seus habitantes;

Durante duzentos anos, tornou-se uma província fantasma, terra de mulheres, índios, crianças, funcionários públicos e escravos, uma barreira natural de florestas e rios para proteger as minas de ouro. Sua literatura nos séculos XVII e XVIII é proporcional à sua riqueza: nula. No século XIX, surgiram os primeiros escritores realmente capixabas que, no entanto, reproduziram os modelos pequeno-burgueses do romantismo nacionalista, imperial e escravocrata. O pe. Marcelino Duarte e o Dr. Muniz Freire são os protótipos dos intelectuais e políticos capixabas da 1ª e 2ª metades do século passado.

Essa marginalidade, para Fernando Tatagiba, era uma espécie de espelho no qual ele podia ver refletida sua própria marginalidade, sua condição de excluído, fosse por ser um jornalista em oposição a um Estado de exceção que prendia, torturava e matava, ou por conta de suas dificuldades de saúde que o levaram a ser internado. Em meio aos tipos que habitam seus mundos interior e exterior, co-habitando com o onírico e o mítico, o regional e o universal, a realidade e a ficção também se permeiam, como que a corroborar as observações de Bosi (1974, p. 21-22) feitas

em meados da década de 70 do século XX, a respeito do conto produzido no Brasil contemporâneo, onde a alternância do olhar para fora e do olhar para dentro se misturam na “literatura-verdade”.

De um lado, o processo modernizador do capitalismo tende a pôr de parte o puro regional, e faz estalarem as sínteses acabadas, já clássicas, do neo-realismo, que vão sendo substituídas por modos fragmentários e violentos de expressão. Esta é a literatura-verdade que nos convém desde os anos 60, e que responde à tecnocracia, à cultura para massas, às guerras de napalm, às ditaduras feitas de cálculo e sangue. De outro lado, a ficção introspectiva, cujos arrimos foram sempre a memória e a auto-análise, ainda resiste como pode à anomia e ao embrutecimento, saltando para universos míticos ou surreais, onde a palavra se debate e se dobra para resolver com as suas próprias forças simbólicas os contrastes que a ameaçam.

Há vestígios, em sua obra, desse período de internação. Um dos mais emblemáticos talvez seja o conto *Desencontro*, que fecha sua obra de estréia (TATAGIBA, 1980, p. 91). O protagonista é descrito como um personagem que foge de uma história do próprio Tatagiba.

Hoje o vi pela última vez. Usava sobretudo cinzento apesar do calor. Ia virando a esquina. Gritei:

- Espere!. Quero falar com você... Espere...

Virou-se. Mas não se dignou a olhar-me. Deu de ombros e ia retomando seu caminho. Agarrei-o pela gola do casaco, reparando, então, pois nossos rostos quase se tocaram, na sua magreza.

- É o personagem do meu conto.

- Meu amigo – ele disse – o senhor está me confundindo com outro.

Também lá estão o editor de imagens, colando, com dedicação, quadro a quadro, imagens que vão trazendo ora uma quota de tensão, ora de angústia, ora de surpresa e tanta outra sensação, desejada e indesejada mas sempre humana, compassiva, ainda que cortante feito a pena-lâmina com que Tatagiba dissecou seus personagens como se num exercício de medicina-legal. .

Mas é inevitável também ao leitor deparar-se, na obra desse revolucionário contista capixaba, com um olhar de cineasta que a um só tempo roteiriza e dirige.

Este trabalho não fala de um “cineasta” que dirige o câmara, nem que é o próprio câmara. O narrador, em Tatagiba, é a própria câmara, um tipo de centauro gente-lente que, ao sentir, já sente como fotografia, que fotografa com equipamento de raios-x, de tomografia, da peneira mais fina com que se possam vasculhar as

entranhas de seus personagens, de nosso mundo de desencontros, das madrugadas de Vitória com sua procissão de pessoas-personagens que perambulam pela noite como que saltadas de folhetins e de novelas de televisão – caricatas, mambembes e sobretudo solitárias.

Tatatiba sai para a rua com sua câmera-alma para filmar, e, filmando-se, registra-se, captura-se e se liberta junto com seus loucos, seus bêbados, seus deserdados da Praça Costa Pereira, do Parque Moscoso, de uma Vitória que vive um hibridismo entre sociedade provinciana e recém-industrializada, uma cidade que mora no tempo, na alma do escritor, cantor dos marginalizados deste Estado do Espírito Santo que é, assim como o escritor Fernando Tatagiba, também tão marginal, seja no sentido da relação com os meios de produção ou no sentido mesmo que Ihe dá Ribeiro (1996, p. 11 e12) em seu “A literatura do Espírito Santo – uma marginalidade periférica”.

O Espírito Santo, embora pertença à região mais rica do Brasil, a Sudeste, sempre foi o primo pobre de seus poderosos vizinhos. A partir do século XVII, o movimento barroco floresceu na Bahia: Vieira e Gregório de Matos foram seus mais legítimos representantes. O Arcadismo eclodiu em Vila Rica, com os inconfidentes, no século XVIII: Cláudio M. da Costa e Tomás A. Gonzaga consagraram este estilo, no Brasil. O século XIX viu surgir o Romantismo, no Rio de Janeiro, com seu nacionalismo colado aos ideais da Independência, o e o Realismo, no final do século, bem próximo aos ideais republicanos. Alencar e Machado de Assis foram os próceres desses estilos. São Paulo deu o clima e o contexto para surgir o Modernismo, no séc. XX, oficialmente a partir de 1922, liderado por Mário e Oswald de Andrade.

E no Espírito Santo o que ocorreu em todas essas épocas? Literariamente, muito pouco [...].

Tatagiba surge na cena literária brasileira num momento de grande efervescência cultural. Na área do conto, valia a máxima do compositor Caetano Veloso (1968) “É proibido proibir”. Num tempo em que a sociedade brasileira se debatia nas garras do obscurantismo político, vários de seus grandes artistas eram seres libertários que experimentavam, à exaustão, os exercícios formais e temáticos.

E, a rigor, Fernando Tatagiba foi o primeiro capixaba a mergulhar nesse universo do novo conto feito sem amarras formais. A estrutura de vários de seus textos possibilita já ao leitor, antes de conhecer o conto, saber que lá vem iconoclastia, que lá vem o novo, que lá vem um canto de liberdade, marca presente em quase toda a sua obra.

Antenado com seu tempo pós-moderno, no seu olhar penetrante explora a carnavalização e mistura cartas, memorandos, *outdoors* de empreendimentos imobiliários e anúncios fúnebres, a exemplo do recurso usado pelo escritor argentino Puig, que estrutura seu romance “Boquitas pintadas” a partir da correspondência trocada entre personagens.

Ao longo de sua obra, Tatagiba mantém um flerte com a dor, com a morte e com a solidão dessa gente de rua, filha da mesma dor desse ser político, tradutor de imagens. Também essas pessoas, a exemplo do autor, são filhas de uma geração amputada por uma feroz ditadura militar.

Em *O sol no céu da boca* (1982), bem como de resto também em *Rua* (1982) e em *Invenção da saudade* (1986), obras que reúnem sua prosa ficcional, Fernando Tatagiba é também personagem de sua própria trama literária. Na há, nele, o lirismo sifilítico que horrorizou Bandeira, no poema “Poética”, mas o pulsar pungente da dor, da carne, dos tendões, das vísceras, dos fluidos todos que escorrem da vida e que cercam o autor, que o afetam, que o sensibilizam e que o elegem como seu cantor.

Seu olhar sobre o outro, o diferente, o não-eleito, é humanitário e compassivo. A alteridade é marca de sua obra, conforme Silva (2009) a define no trecho abaixo, ao se referir à necessidade de se dialogar com o outro:

A palavra alteridade, que possui o prefixo *alter* do latim possui o significado de se colocar no lugar do outro na relação interpessoal, com consideração, valorização, identificação e dialogar com o outro. A prática alteridade se conecta aos relacionamentos tanto entre indivíduos como entre grupos culturais religiosos, científicos, étnicos, etc. Na relação alteritária, está sempre presente os fenômenos holísticos da complementaridade e da interdependência, no modo de pensar, de sentir e de agir, onde o nicho ecológico, as experiências particulares são preservadas e consideradas, sem que haja a preocupação com a sobreposição, assimilação ou destruição destas. “Ou aprendemos a viver como irmãos, ou vamos morrer juntos como idiotas” (Martin Luther King).

A prática da alteridade conduz da diferença à soma nas relações interpessoais entre os seres humanos revestidos de cidadania. Pela relação alteritária é possível exercer a cidadania e estabelecer uma relação pacífica e construtiva com os diferentes, na medida em que se identifique, entenda e aprenda a aprender com o contrário.

Diferentemente do conto clássico, onde se delinea o cenário e então as personagens vão se entrecrocando até o conflito que gera o grande final, em Tatagiba o conto é puro conflito, do início ao fim.

Então, diferentemente do gênio de Nelson Rodrigues, que se autodefinia como “um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura”, Tatagiba é o buraco da fechadura, é a fechadura, a porta, o quarto e a casa toda, de onde sai para a rua para cantar seus tipos marginais, como o fizera, no Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e o princípio do século, o escritor Rio (1910, p. 8), conforme se lê no trecho abaixo, a respeito do perfil do *flâneur*:

É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção do perambular com intelligencia. Nada como o inútil para ser artístico. D’ahi o desocupado flâneur ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. Do alto de uma janela como Paul Adam, admira o kaleidoscopio da vida no epítome delirante que é a rua; á porta do café, como Poe no Homem das Multidões, dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes. É uma espécie de secreta á maneira de Sherlock Holmes, sem os inconvenientes dos secretas nacionaes. Haveis de encontral-o numa bella noite ou numa noite muito feia.

A lente do olhar humanitário do jornalista-escritor *flâneur*, em Tatagiba, é pura compaixão para com os tipos por ela enquadrados na rua, como se verá na Sessão 4, em que analisaremos algumas obras do autor.

3 UM PERFIL TEÓRICO

O que não adiantará de nada é enaltecer ou ridicularizar o pós-modernismo *en bloc*. Deve-se resguardar o pós-moderno contra seus defensores e contra seus detratores.

Andréas Huyssen

Quando Fernando Tatagiba surgiu na literatura capixaba, no início dos anos 80 do século XX, o Brasil vivia um regime político de exceção, representado pelo golpe militar de 31 de março de 1964. Tinham se passado, então, 35 anos, desde o fim da II Guerra Mundial. Já tivéramos o Estado Novo, cujo fim coincidiu também com o ano da morte de Mário de Andrade, ocorrida em 25 de fevereiro de 1945 e tida como marco do surgimento da chamada Geração de 45, do Modernismo brasileiro, por causa do forte impacto causado naqueles que o apoiavam como líder da Semana de Arte Moderna de 1922. No ano de 1946, nascia Fernando Tatagiba. Vários movimentos políticos, históricos e estéticos ocorreram durante sua infância e sua adolescência.

Com o fim da guerra, era grande a expectativa por mudanças, em todo o mundo. No Brasil, a comemoração é dupla: o fim do nazifascismo, o retorno da normalidade democrática e a convocação de eleições gerais. O cinema e outros meios de comunicação permitem que os artistas nacionais tenham contato, mais facilmente, com a produção de outros países.

Em meio a tantas mudanças e expectativas, Mário Neme publica, então, *Plataforma da nova geração*. O livro traz depoimentos de 29 escritores. São jovens intelectuais que ali fazem o julgamento do movimento de 22, negando sua importância.

A ficção brasileira conheceria, então, nessa época, nomes como Lígia Fagundes Teles, Clarice Lispector, Hérberto Sales, João Clímaco Bezerra, Fernando Sabino, Osman Lins, Gastão de Holanda, Waldomiro Autran Dourado, Rui Santos Ernâni Sátiro, Antonio Olavo Pereira e Guimarães Rosa, que surge em 1946 com o livro de

contos Sagarana, para, em 1956, publicar *Corpo de Baile* (novelas) e *Grande Sertão: Veredas* (romance).

Na poesia, surgem os poetas inseridos na chamada Geração de 45. Segundo Ceotto (1999, p. 15), a expressão Geração de 45 aparece, pela primeira vez, numa entrevista do poeta Domingos Carvalho da Silva, “verdadeiro líder da Geração de 45”, concedida ao jornal “Correio Paulistano”, em 5 de maio de 1948.

Foram muitos os poetas estreantes. Em 42, João Cabral de Melo Neto publicou, no Recife, *Pedra do sono*. Em Belo Horizonte, Alphonsus de Guimaraens lançou *Lume de estrelas*. Em 1943, Domingos Carvalho da Silva publicou *Bem-Amada Ifigênia*, e, no ano seguinte, foi a vez de Ledo Ivo publicar *As imaginações*. Já *Mundo Submerso*, de Bueno Rivera, surgiu em 44. No ano seguinte, João Cabral de Melo Neto voltava à cena com *O engenheiro*, Ledo Ivo publicava *Ode e elegia* e Domingos Carvalho da Silva lançava *Rosa extinta*.

A Geração de 45 traria a lume a obra do capixaba Geir Campos, nascido em São José do Calçado, em 28 de fevereiro de 1924 e falecido em 8 de maio de 1999, em Niterói. Seu primeiro livro foi *Rosa dos Rumos*, de 1950. Foi também tradutor, conforme Ceotto (1992, p. 30), em *Geir Campos e a Geração de 45*:

Poeta, contista, tradutor, teatrólogo, ensaísta e dicionarista, é vasta a sua bibliografia. Dela constam doze livros de poesia, três peças de teatro, dois volumes de contos, dois livros de ensaio e o **Pequeno dicionário de arte poética**.

É tradutor de Rilke, Kafka, Daniel Defoe, Bertolt Brecht, Walt Whitman, Sófocles, Shakespeare, Hermann Hesse e outros.

A crítica o tem como um dos mais expressivos representantes da Geração de 45.

O movimento de mudanças na história da técnica e do pensamento experimentado pela Humanidade na segunda metade do século XX foi algo sem precedentes. As novidades surgidas nas tecnologias de comunicação e nas artes, entre outros setores, geraram inevitáveis mudanças no modo de se viver.

3.1 NOVOS CAMINHOS

De acordo com Lima (2010), foi no mundo hispânico, nos anos 30 do século passado, que surgiu, pela primeira vez, a idéia de Pós-modernismo, conforme o trecho abaixo de seu texto *Para entender o pós-modernismo*:

Perry Anderson (1999), conhecido pelos seus estudos dos fenômenos culturais e políticos contemporâneos, em 'As Origens da Pós-Modernidade', conta que foi um amigo de Unamuno e Ortega, Frederico de Onís, que imprimiu o termo pela primeira vez, embora descrevendo um refluxo conservador dentro do próprio modernismo. Mas coube ao filósofo francês Lyotard (1979), com a publicação 'A Condição Pós-Moderna', a expansão do uso do conceito.

O termo Pós-modernismo, conforme indica o prefixo "pós", surgiu quando críticos do modernismo começaram a considerar que o estilo estava a se esgotar, face às novas experimentações, às temáticas ligadas à política, à economia e à ciência. Hutcheon (1991, p. 11), em seu livro "Poética do Pós-modernismo; história, teoria, ficção", evita posicionamentos simplistas de defesa ou de ataque ao termo Pós-modernismo, procurando, diferentemente, se concentrar na relevância da sobreposição entre a teoria e a prática estética:

O presente estudo não é uma defesa nem uma depreciação do empreendimento cultural que parecemos estar decididos a chamar de pós-modernismo. Aqui não se encontrarão afirmações de mudanças revolucionárias e radicais nem lamúrias apocalípticas sobre a decadência do Ocidente diante do capitalismo mais recente. Em vez de enaltecer ou ridicularizar, o que procurei fazer foi estudar um fenômeno cultural que existe, tem provocado muitos debates públicos e por isso merece uma atenção crítica. Baseando-se na noção de que qualquer teorização deve se originar daquilo que se propõe a estudar, no presente trabalho meu enfoque se concentra naqueles aspectos de relevante sobreposição entre a teoria e a prática estética, aspectos que nos poderiam orientar no sentido da articulação daquilo que desejo chamar de uma "poética" do pós-modernismo, uma estrutura conceitual flexível que possa, ao mesmo tempo, constituir e conter a cultura pós-moderna e nossos discursos tanto a seu respeito como adjacentes a ela.

Hutcheon (1991, p. 13) vai buscar em Umberto Eco, mais precisamente em *O nome da rosa*, características literárias tidas como pós-modernistas que já foram identificadas em textos do período medieval, entre elas a codificação e a decodificação dos signos, bem como suas inter-relações:

Como Umberto Eco demonstrou de maneira tão gritante em *O Nome da Rosa*, a codificação e a decodificação dos signos e de suas inter-relações também interessaram ao período medieval. E as contradições do auto-reflexivo e do histórico podem se encontrar nas peças históricas de Shakespeare, isso sem falar em *Dom Quixote*. O que há de mais novo é a constante ironia associada ao contexto da versão pós-moderna dessas contradições, bem como sua presença obsessivamente repetida. Talvez isso explique por que, entre nossos melhores críticos culturais, tantos tenham sentido a necessidade de abordar o tema do pós-modernismo. O que seus debates demonstram é que o pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o “natural”. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado).

Considera-se a pós-modernidade uma condição ligada à cultura e à estética do estágio atual do capitalismo, da sociedade pós-industrial. A exatidão do termo pós-moderno, longe de ser pacífica, gera polêmica quanto à sua pertinência e ao seu significado, em razão da natural dificuldade com que os críticos costumam se deparar quando examinam processos ainda em curso, o que lhes impossibilita a distância focal, elemento importante para a percepção clara de limites ou de indícios de ruptura. A esse respeito, Hutcheon (1991, p. 19) chama a atenção para o grande número de termos negativizados que se podem encontrar ao abordar estudos críticos do Pós-modernismo:

Entre todos os termos que circulam na teoria cultural atual e nos textos contemporâneos sobre as artes, o pós-modernismo deve ser o mais sobredefinido e o mais subdefinido. Ele costuma ser acompanhado por um grandioso cortejo de retórica negativizada: ouvimos falar em descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização. O que todas essas palavras fazem, de modo literal (exatamente) com seus prefixos, que negam o compromisso – des, in e anti), é incorporar aquilo que pretendem contestar conforme o faz, suponho, o próprio termo pós-modernismo. Chamo a atenção para esse simples fato verbal a fim de começar a “teorizar” sobre o empreendimento cultural ao qual parecemos ter aplicado um rótulo tão instigante.

A obra do escritor Fernando Tatagiba apresenta aspectos que se inserem no contexto do Pós-Modernismo. Quanto à temática, o Pós-Modernismo surgiu como uma reação ao processo capitalista, numa nova dimensão de compreensão espaço-temporal na organização do capitalismo. Nos anos 80 do século XX, a cidade de Vitória, então em pleno processo de industrialização, mostrou-se a Tatagiba como uma sociedade hostil, o que lhe causou a preocupação de denunciar os conflitos sociais.

Características pós-modernas no texto tatagibiano podem ser vistas inclusive no conto “Madrugada” (op. cit.), que se apresenta com forma de poema, permitindo dupla leitura, mostrando rompimento de gênero literário, quebra de hierarquia e o reconhecimento da alteridade, ironia e humor dessacralizantes.

Conforme Radamés Manosso (2010), a ironia é utilizada para imitar-se o ponto de vista de alguém, mas na verdade o objetivo é criticar aquilo que se imita:

Ironia é a afirmação de algo diferente do que se deseja comunicar, geralmente o contrário, na qual o emissor deixa transparecer a contrariedade por meio do contexto do discurso, ou através da alguma diferenciação editorial, ou entoativa ou gestual. O que diferencia a ironia do enunciado falso simples é a sinalização da contrariedade, geralmente sutil, através do contexto, edição, entoação ou gesto ou de outro sinal. A função da ironia geralmente é crítica e impressionista.

Dizer ironicamente que alguém é virtuoso implica numa impressão: 'é um mau exemplo' e numa crítica: 'devia mudar, ser diferente'. Ironiza-se o excesso e o reprovável.

Um caso particular e relevante de ironia é a mimese irônica. Imita-se o estilo ou o ponto de vista de outrem, mas o que se pretende é criticar o que se mimetiza. No caso da mimese de estilo, leva-se a entender que o estilo adequado não é tal.

Em Tatagiba, o narrador, voltado para as questões sociais de seu tempo e as transformações pelas quais a cidade de Vitória passava, naquela segunda metade do século XX, utiliza-se frequentemente da ironia. Como se vê, por exemplo, no conto-manifesto “Por uma Literatura – Povo, por uma Literatura – Rua”, de seu livro *Rua* (1986, p. 17):

Ninguém mais presta atenção à burguesia, aos senhores enfatiotados, acadêmicos e beletristas, que (ainda?) tentam impor seus textos insossos, pendurados de excessivos adjetivos, enfadonhos como festas de debutantes nos salões.

3.2 NO REINO DA TROÇA

Um dos recursos de que o discurso da literatura Pós-moderna se utiliza é a paródia. Como parte da intertextualidade, a paródia consiste em criar um texto com base em um outro texto conhecido, ou mesmo consagrado, de maneira contestadora, dando-

lhe um novo sentido. Pós-modernamente, a paródia pode funcionar como marcação da historicidade, conforme aponta Linda Hucheeon (1991, p. 163):

No rastro dos recentes ataques feitos pela teoria literária e filosófica contra o fechamento formalista do modernismo, a ficção pós-moderna certamente procurou abrir-se para a história, para aquilo que Edward Said (1983) chama de “mundo”. Porém, parece ter verificado que já não pode fazê-lo de forma sequer remotamente inocente, e portanto aquelas paradoxais metaficções historiográficas antiinocentes se situam dentro do discurso histórico, embora se recusem a ceder sua autonomia como ficção. E é uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do “mundo” e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária como “mundana”.

Uma paródia que se assenta em valores fundamentais da pó-modernidade, como o humor e a historicidade, é o romance *O Chalaça*, de Torero (1995). Com essas duas ferramentas, aliadas à ironia, à narrativa enxuta e à rica imagética próprias do jornalista e do roteirista de cinema, Torero (1995) resgata e transforma em fascinante personagem a vida de Francisco Gomes da Silva, mais conhecido pela alcunha de “O Chalaça”, uma pessoa polêmica e contraditória cuja vida transcorreu entre Portugal, Brasil e França, entremeada de sucessos e fracassos, mas sempre em meio ao poder e cheia de movimento, de aventuras, de intrigas e sobretudo de amores os mais diversos.

Torero (1995) nada de braçadas na iconoclastia, mais uma característica pós-modernista. O romance em análise desconstrói a história contada pelo vencedor, desvia de D. João VI e de D. Pedro I os holofotes, para refocá-los, então, no servidor cúmplice, conivente e amoral, ali elevado à categoria de narrador onipresente e onisciente que relata, em primeira pessoa, sua particular visão do que havia de mais intrigante, dramático e patético na corte lusitana do século XIX, desde que, fugindo de Napoleão, a família real portuguesa se abrigou no Rio de Janeiro, em 1808, até o retorno de D. Pedro I a Portugal e suas escaramuças com o irmão Miguel pela retomada da coroa portuguesa.

Já no prefácio de *O Chalaça*, Torero brinca com o leitor, à moda de Borges, citando obras e fontes inexistentes:

A existência do diário é citada brevemente – e praticamente sem detalhes – em dois livros portugueses do século passado: *Meus cavalos e meus amigos*, de João Carlota (1794-1859), e *Minha vida na corte de Portugal e as boas maneiras que nela se deve praticar*, de João da Rocha Pinto (1795-1866).

Por sua vez, no texto das orelhas do livro, apresentado como mensagem de D. Pedro I, psicografada, o leitor é advertido pelo autor de que está pisando um cenário montado no reino da troça e da blague:

Pode ser que o Chalaça falte com a verdade em alguns trechos, mas não o julguemos mal. Se há exageros e omissões em sua narrativa, é porque assim funciona a memória, prolongando vitórias e dissimulando derrotas. Talvez por conta disso ele seja acusado de imprecisão histórica, mas o leitor há de convir que a ciência da história fica ainda mais bela se enfeitada pela arte de mentir, e nisso o autor deste livro torna-se inigualável. D. Pedro I.

Se, como queria o falecido escritor e humorista brasileiro Eliachar (1963, p. 47) (*O homem ao quadrado; O homem ao redondo; O homem ao cubo* etc.), “Humorismo é a arte de fazer cócegas no raciocínio dos outros”, é cabível afirmar que, em *O Chalaça*, Torero (1995, p. 47) submete o raciocínio do leitor a uma permanente sessão de cócegas, com a leveza de sua pena, como no trecho em que os amigos convidam o protagonista para um “bordel temático” em Lisboa:

Em que país tu achas que o nosso Chalaça gostaria de aportar? ‘Na África, por Deus. Não há nada como foder na África.! Assim respondeu de chofre o Carlota, deixando-me um tanto mais confuso do que já estava quando constatei que a minha última desobediência ao sexto mandamento tinha se verificado há... três semanas.

Ou quando se narram as circunstâncias em que seu deu o grito da independência, às margens do Ipiranga (TORERO, 1995, p. 109-111), quando D. Pedro supostamente estaria se aliviando de cólicas intestinais:

Acontece, entretanto, que enquanto estávamos procedendo ao despejamento, chegou à colina o oficial da corte trazendo as cartas da Princesa e de José Bonifácio. D. Pedro inquietou-se com o movimento e, diante da ansiedade em que se viu, subiu afobadamente o calção e foi ver do que tratavam os documentos.

Para além dos aspectos humorístico e escatológico do trecho citado, evidencia-se ali a intertextualidade com D. Quixote (1981, Parte I, Cap. 20, p.111), no momento em que Cervantes, em sua quatrocentona paródia das novelas de cavalaria, nos mostra um Sancho Pança defecando, atitude incabível no perfil de um fiel escudeiro de cavaleiro andante medieval.

No caso do livro de Torero (1995), aí está a dessacralização do mito, o imperador a esvair-se em fezes enquanto seu secretário, que, na história contada pelos vencedores, poderia normalmente merecer, no máximo, uma breve citação de passagem, quem sabe desabonadora, aqui surge como aquele que desdoura o herói, que se coloca a favor do vento para não sentir os odores da deposição intestinal de seu desmitificado senhor que se contorce de cólicas e mesmo se veste apressadamente, sem a conveniente higiene, para receber a correspondência da corte, com o subsequente grito da Independência do Brasil, em 7 de setembro de 1822, às margens do Ipiranga, fato histórico também devidamente satirizado pelo autor. “A história assim concebida não é uma sucessão de fatos mudos, mas uma seqüência de passados oprimidos, que têm consigo um “índice misterioso”, que os impele para a redenção”. (ROUANET, 1989, p. 43)

Em *O Chalaça*, conforme é marcante na literatura pós-moderna, o rei está nu. Os heróis perdem o brilho, vêem esmaecida a sua aura, situação em que o mito é destruído, o que aparece em várias situações, quando inclusive o anti-herói é protagonista, feito o clássico “Cavaleiro da Triste Figura”, quando não levava o dinheiro de pagar ao taverneiro, ou o moderno índio Macunaíma, o herói sem caráter que Mário de Andrade constrói com perfil tão diferente dos personagens da poesia indigenista de Gonçalves Dias, em “Canção do Exílio” ou I Juca Pirama, ou, ainda, de um Ubirajara, um Peri ou uma Iracema, para citar três marcantes personagens da obra do romântico José de Alencar.

Nestes dois últimos autores, pontifica a necessidade, sentida pelos escritores da época, de eleger-se à categoria de herói o nosso silvícola, como também fez Castro Alves com o negro escravizado, num momento em que a literatura brasileira, sem passado, carecia de um panteão onde pudessem brilhar os primeiros heróis desta parte do Novo Mundo, fugindo assim de modelos emprestados pela antiguidade clássica, vista por si mesma ou por imaginários mais recentes, como o ibérico, o saxão, o francês, o italiano ou o alemão, principalmente, que com ela dialogam.

A propósito das abordagens críticas possíveis em relação a uma metaficção historiográfica como *O Chalaça*, Linda Hucheson (1991, p. 120) lembra, no capítulo “Historizando o pós-moderno: a problematização da história”, que a historicidade na literatura apresenta antigos desafios problematizantes:

Um dos poucos denominadores comuns entre os depreciadores do pós-modernismo é a concordância surpreendente, porém geral, de que o pós-moderno é anistórico. É uma conhecida linha de ataque, lançada tanto por marxistas como por tradicionalistas, não só contra a ficção contemporânea, mas também contra a atual teoria – da semiótica à desconstrução. No entanto, o que me interessa aqui não é o detalhe do debate, mas o próprio fato de que, mais uma vez, a história volta a ser uma questão – aliás, uma questão bastante problemática. Ela parece estar inevitavelmente vinculada àquele conjunto de pressupostos culturais e sociais contestados que também condicionam nossas noções sobre a arte e a teoria atuais: nossas crenças em origens e finais, unidade e totalização, lógica e razão, consciência e natureza humana, progresso e destino, representação e verdade, sem falar nas noções de causalidade e homogeneidade temporal, linearidade e continuidade.

Retornando ao ambiente tatagibiano, podemos observar a dessacralização e a iconoclastia, aspectos tão presentes em Torero e no Pós-modernismo. O olhar de Tatagiba capta, nas ruas (para transformá-los em personagens), os não eleitos, os migrantes, as prostitutas, os travestis, os menores de rua e outros tipos que o processo de industrialização da cidade faz com que sejam tratados como escória, refugos de indústria.

Em “A compaixão segundo...” (1980, p. 29), o discurso parodizante de Tatagiba faz uma leitura pelo avesso, com relação ao discurso realista-naturalista. O texto economiza tempo e palavras, é estruturado em frases curtas. O personagem não é pintado com a força de uma narrativa do Realismo. Diferentemente disso, é pela conduta do personagem que o leitor o pode “ler”. As cenas são curtas e têm resolução rápida, como um ator que desse um soco na mesa, durante uma peça de teatro, e toda a mensagem estivesse ali, contida naquele soco.

Com tal capacidade de síntese, Fernando Tatagiba adapta a técnica ao gênero do conto e rompe com fronteiras de gênero, critica a ética dentro de um processo capitalista e questiona a própria imprensa, atuando numa nova dimensão espaço-temporal, em atitudes próprias do Pós-modernismo:

A matança dos inocentes

24h e 3m

5 E lhe foi perguntado: não estás arrependido desta matança de inocentes? E ele então se calou e baixou os olhos.

6 Sua fama correu, naquela mesma madrugada, por toda a Grande Vitória. E nos dias seguintes pelos outros Estados do mapa.

Em Tatagiba, a paródia está presente como forma de retratar o surgimento de uma cidade que o narrador vê com desencanto, no seu flamar pelo cais, pela Praça Costa Pereira, pelo Parque Moscoso, pela Vila Rubim, logradouros por onde o jornalista e escritor costumava passar, diariamente, durante sua infância e sua adolescência. Aquelas antigas paisagens que lhe eram tão caras vão desaparecendo, perdendo suas características urbanísticas e arquitetônicas. Literalmente, para ele, a cidade vai se travestindo, como no conto “Vítor ou Vitória” (ANEXO A):

Vitória não é travesti de classe média. Não. É travesti de **trottoir**, de **michê** barato, não podendo concorrer nem mesmo com as prostitutas. Porém, no tríduo momesco, a pobrezinha não deixará de enfeitar-se. Parcamente, é verdade, mas se enfeitará. No concurso de fantasia, Vitória participará na categoria “Dura Realidade”.

3.3 UM NARRADOR COM VISÃO SOCIAL

Quanto ao conjunto de influências sociais que marcam a literatura do Pós-modernismo, o marxismo comparece com forte impacto, já que, a partir do lançamento do Manifesto Comunista, de Karl Marx e Friederich Engels, teóricos fundadores do socialismo científico, escritores de todo o mundo foram e continuam sendo tocados pelo ideário socialista. O Manifesto, um dos tratados políticos mais importantes da história universal, propõe ações, fundamentadas na organização dos trabalhadores e na luta armada, para a tomada de poder pelos proletários. Marx confronta períodos de um trabalho descontínuo, da época manufatureira, com a fase contínua, de máquina para máquina, do período industrial.

Karl Marx denunciava a parcialidade da doutrina dos direitos humanos e defendia a extensão desses direitos para todo o gênero humano e não a emancipação para uma só classe.

O Pós-Modernismo aprendeu, com Marx e Freud, a “identificar a presença na razão de tudo aquilo que está a serviço da desrazão”. [...] (ROUNAET, 1989, p. 271).

Assim é que, na literatura do capixaba Tatagiba (1980, p. 68), o gosto pela temática social, a preocupação com os pobres e a simpatia pela luta de classes estão presentes, como no conto “Perplexidade”:

Uma mulher desce de luxuoso carro.

A vendedora tenta gritar, propalar sua escassa mercadoria, na esperança de um troco deixado ao léu, uma sobra de olhar ou um gesto de piedade por parte da madame.

A recém-chegada, porém, não se digna a olhar a velha e se dirige para o peixeiro que, ao vê-la de longe, aspergir água em cima dos pargos – um padre benzendo os fiéis.

Já no conto *Fim de uma Época*, Tatagiba (1986, p. 66) lamenta o desaparecimento de famoso estabelecimento comercial de Vitória e o associa à chegada dos primeiros grandes empreendimentos industriais surgidos no Espírito Santo, na década de 60. No caso específico, a construção do Porto de Tubarão:

A Lanchonete Sete chegou ao fim: o balconista Serrano não mais perguntará pelo pessoal da praça da alegria.

Por longos anos a lanchonete recolheu a todos: às vezes a chuva caindo lá fora.

Por longos anos expôs um painel com Vitória ainda cidade-menina.

Agora um banco, uma sapataria, lojas, ou um buraco transformará tudo: o painel antigo desaparecendo e com ele a mudança da cidade num lugar lúgubre, cada vez mais desumano e irreconhecível.

Sobrarão os escombros de Tubarão, o odor da industrialização, o estalido do estaleiro, um pedaço do Penedo, as ruas sujas

Restarão talvez alguns versos de Otinho – poeta da rua Sete por excelência.

Restará provavelmente uma valsa, tocada paradoxalmente neste sambarenredo chamado Vitória.

Ficará, às vezes, quem sabe, um pedaço de balcão para que um boêmio faça dele um violão.

Ainda a propósito das contradições experimentadas pelo Pós-modernismo, Hutcheon (1991, p. 254) chama a atenção para o fato de que o Pós-modernismo se debate entre ser crítico, cúmplice ou opositor:

Em vista do fato de eu ter tomado como modelo do pós-moderno sua arquitetura, a característica básica definitiva do pós-modernismo no presente estudo tem sido sua natureza paradoxal, para não dizer contraditória. Tanto em termos formais como ideológicos, conforme verificamos, isso resulta numa curiosa mistura entre o cúmplice e o crítico. Creio que é essa a posição de “forasteiro de dentro” que prepara o pós-moderno para as reações contraditórias que tem provocado numa ampla variedade de pontos de vista políticos. O que parece ocorrer com frequência é o fato de uma das partes do paradoxo ser convenientemente ignorada: o pós-modernismo passa a ser totalmente cúmplice ou totalmente crítico, seriamente comprometido ou polemicamente opositor. É por isso que ele tem sido acusado de tudo, da nostalgia reacionária à revolução radical.

Face a essas contradições de polêmicas geradas, conforme dito acima, também pelo fato de ainda não termos, em relação ao Pós-modernismo, a distância focal da qual dispomos quando analisamos outros estilos de época, Hutcheon (1991, P. 279) observa que o Pós-modernismo ao mesmo tempo insere e subverte normas artísticas e ideológicas:

Talvez a teoria que venho chamando de pós-modernistas não sejam tão revolucionárias como sugere sua própria retórica ou a de seus defensores. No entanto, talvez não sejam tão nostalgicamente neoconservadora quanto o querem seus detratores. Quer utilizemos um modelo de dupla codificação ou de 'não-marcação' ideológica, o importante é que o pós-modernismo foi aclamado e atacado pelo dois extremos do espectro político porque sua estrutura intrinsecamente paradoxal permite interpretações contraditórias: essas formas de teoria e prática estéticas inserem e, ao mesmo tempo, subvertem normas predominantes – normas artísticas e ideológicas. Elas são ao mesmo tempo críticas e cúmplices, estão dentro e fora dos discursos dominantes da sociedade.

Por sua vez, Lyotard (2003, p. 23), em sua obra *La posmodernidade* (explicada a los niños), chama a atenção para o fato de que uma obra não pode converter-se em moderna, se, em princípio, já não é pós-moderna, já que há elos entre o passado e o presente.

Qué es pues lo posmoderno? Qué lugar ocupa o no en el trabajo vertiginoso de las cuestiones planteadas a las reglas de la imagen y del relato? Com seguridad, forma parte de lo moderno. Todo aquello que es recibido, aunque sea de ayer (*modo, modo*, escribía Petrónio), deve ser objeto de sospecha. Contra qué espacio arremete Cézanne? Contra el espacio de los impresionistas. Contra qué objeto arremeten Picasso y Braque? Contra el Cézanne. Com qué supuesto rompe Duchamp en 1912? Com el supuesto de que se ha de pintar um quadro, aunque sea cubista. Y Buren cuestiona ese outro supuesto que - afirma – sale intacto de la obra de Duchamp: el lugar de la presentación de la obra. Asombrosa aceleración, las “generaciones” se precipitan. Una obra no se puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante.

Fernando Tatagiba recria a realidade por intermédio de uma poética até então inédita em escritor capixaba, residente no Espírito Santo e aqui produz sua literatura-testemunho das transformações experimentadas pela cidade de Vitória. O Estado estava, então, às voltas com as novidades trazidas pelo início da passagem de uma economia de base essencialmente agrícola para um processo de industrialização que trazia à cena tipos até então inexistentes e (assim como o narrador tatagibiano) deserdados pelo novo estado de coisas.

Essa nova ordem econômica e social que não incluía o narrador nem seus personagens é vista às vezes, no texto de Tatagiba (1980), guindada à categoria de monstro pelo imaginário e pela mimesis, como no caos onírico descrito no conto cujo sugestivo título é “Começo de Batalha”:

-A ordem é bombardear o edifício Nova Estação! – alguém grita, atirando a caixa de carimbos pela janela.

Trabalhadores no terraço contemplam a cidade, os edifícios em guerra. Milhares de pessoas encontram-se penduradas nas varandas e portas. Até mesmo livros e processos dos arquivos estão caídos no asfalto.

Ninguém sabe como tudo começou. Versões desencontradas: nenhuma explica o motivo, nenhuma satisfaz.

Ao notar que nada mais resta nos escritórios, consultórios, corredores e galerias, os contendores lançam para fora os últimos objetos: extintores de incêndio.

Bancários, burocratas, comerciários e empregados dirigem-se para a avenida. Andam devagar, em direção à floresta, acompanhados de perto pela multidão que se encontra nas ruas, deixando os edifícios vazios como se fossem gigantescos mortos.

A propósito de imaginário e mimesis, Lima (2010) afirma que só nos é possível acessar o ficcional quando somos capazes de vê-lo como um todo que reclama o nosso imaginário, aceitando a existência de uma comunicação feita por imagens, não por um enunciado.

[...] Os sonhos operam por uma via semelhante à que se abre pela experiência poética, para não dizermos artística: convertem a matéria perceptível, o “resto diurno” em imagens e estas assumem uma atividade, alcançam uma autonomia pelas quais não é responsável a matéria desencadeadora. Ora, só conseguimos entrar em comunicação com o ficcional quando aprendemos a vê-lo como um todo que reclama o nosso imaginário. Ou seja, quando aceitamos uma comunicação menos feita por enunciados do que por imagens.

O jornalista e escritor Fernando Tatagiba, ao mergulhar no onírico para de lá emergir com sua escritura jornalístico-literária, utiliza recursos próprios da escritura jornalística, juntando-os aos fornecidos pela técnica literária, como a intertextualidade, a paródia e as figuras de linguagem, criando um texto fluido que busca empatia com o público leitor. Em *O sol no céu da boca* (TATAGIBA, 1980, p. 29-32), o conto surrealista “A paixão segundo...” retrata a prisão do protagonista Nazário de Oliveira, acusado de assassinar mendigos que dormiam em calçadas do Centro de Vitória. A linguagem, irônica, parodia o estilo bíblico de narrativa, inserindo-o num prosaico depoimento de suspeito a delegado de polícia, e fala de loucura, nos remetendo aos textos surrealistas:

O endemoniado paulista

24h e 50m

2 Ora, o indivíduo declarou que viera da cidade santa de São Paulo, trazido pelo Espírito Santo, digo, para o Espírito Santo, atraído pela fama de fé e moralidade de seu povo.

3 Então, encontrando-se desorientado e revoltado, após ingerir algumas garrafas de cerveja, teve uma visão que o impulsionou a aliviar do sofrimento e da fome alguns mendigos que dormiam ao longo da avenida. E, ao mesmo tempo em que lhes desferia golpes mortais com uma faca (objeto anexado aos autos), anunciava-lhe a palavra.

Para Hutcheon (1991, p. 163), os intertextos adquirem *status* paralelo, ao reelaborar, parodicamente, o passado textual, não apenas do mundo como também da literatura.

No rastro dos recentes ataques feitos pela teoria literária e filosófica conta o fechamento formalista do modernismo, a ficção pós-moderna certamente procurou abrir-se para a história, para aquilo que Edward Said (1983) chamou de ‘mundo’. Porém, parece ter verificado que já não pode fazê-lo de forma sequer remotamente inocente, e portanto aquelas paradoxais metaficções historiográficas antiinocentes se situam dentro do discurso histórico. Embora se recusem a ceder sua autonomia como ficção. E é uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um status paralelo na reelaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária como “mundana”.

Ainda no conto “A compaixão segundo...” (1980, p. 29), o texto tatagibiano quer juntar o alfa e o ômega, dialogando a um só tempo com os livros bíblicos “Gênesis” e “Apocalipse”:

JOÃO

A lembrança da Vergonha

1 No princípio era a Vergonha, e a Vergonha estava com os capixabas e a Vergonha era Vitória.

2 Agora, choram-se lágrimas de fogo, e as praças cobrem-se de pederastas e mundanas, e os bares transformam-se em redutos de lésbicas.

3 E eis o começo do fim, com a chegada inesperada de um “free-lancer” do Apocalipse.

Ao mesmo tempo em que satiriza o texto bíblico, a desenvoltura com que Fernando Tatagiba utiliza o estilo, no conto em referência, revela sua infância religiosa. Bem a propósito do que registra Josef (1986, p. 247), em seu livro *A máscara e o enigma*:

Paródia, segundo o étimo, significa canto paralelo: é um texto duplo que contém o texto parodiado de que ele é uma negação, uma rejeição e uma

alternativa. A paródia é ao mesmo tempo especular e crítica e seu referente é bem marcado, pois ela dá-nos a sua definição ao propor-se refletir outro texto. A paródia relaciona-se com todo tipo de discurso literário que faz da sua própria produção objeto de indagação. A paródia se constrói como desmitificadora do discurso realista criado da ilusão de referencialidade, a suposta ligação da narrativa com a realidade. A ficção contemporânea liberta-se, assim, da pretensão da verdade e, minando a realidade, torna-se mais próxima dela, afirmando uma cultura e definindo uma identidade.

Como que para garantir permanência a essa identidade e essa cultura acima referidas, Fernando Tatagiba fecha seu conto “A compaixão segundo...” em tom de manifesto, a ironia mais uma vez presente, como marcação do estilo: “9 E eis que chegam ao final estes autos, e que se archive o processo em lugar alto e visível, para que as palavras nele contidas nunca sejam esquecidas e fiquem como testemunhas de nossa era”.

Neste perfil teórico, pretendemos inserir a obra do escritor capixaba Fernando Tatagiba num contexto maior da Pós-modernidade.

4 O CÓSMICO TATAGIBIANO

Luiz Fernando Tatagiba nasce em São José do Calçado, em 1946. Quatro anos depois, vem para Vitória com os pais. Os primeiros estudos são feitos no Grupo Escolar Alberto de Almeida, no bairro de Santo Antonio. No Colégio Estadual do Espírito Santo, inicia, em 1958, o Curso Ginásial e faz também o Científico.

Conforme Memelli (1998, p. 11), em “Inquilino da imaginação”, aos 20 anos, já o vemos trabalhando como datilógrafo no Departamento Médico Legal. Dois anos depois, em 1968, irá vencer o Concurso de Contos Angela Raquel Van Randow, do Curso de Letras da Faculdade de Filosofia – Vitória – ES. No ano seguinte, é o vencedor do Concurso de Contos, da mesma instituição de ensino.

A década de 70 marcará a intensificação da produção literária de Tatagiba. Em 1973, publica, na Revista *bel'Contos*, em maio de 1973, o conto *Tempos Modernos* e obtém o 1º lugar no Concurso de Contos da Faculdade de Medicina da UFES. Em 1974, faz parte da antologia *Poetas do Espírito Santo – Fundação Cultural do Espírito Santo* (concurso de 1973), com os poemas: *Vida / Dor / Ida*, *Close-up*, *Tresvario*, *Sunrise* e *Natal*.

No ano de 1975, Tatagiba participa da revista *SJM Conto, poesia e ensaio – Primavera de 1975 – n.º 1*, com o conto *O Príncipe e o Mendigo* e se classifica em 3º lugar no Concurso Nacional de contos da Prefeitura Municipal de Vila Velha- ES.

O processo de criação de Tatagiba está em plena efervescência. Em 1976, obtém o 1º lugar no Concurso de contos da Fundação Cultural do Espírito Santo. No ano seguinte, no Concurso de Crônicas da Fundação Cultural do Espírito Santo, é 3º lugar. É publicado na Revista *Ficção* n.º 14, em fevereiro de 1977, seu conto *A Compaixão Segundo...* na Seção *Os Melhores Contos do Espírito Santo*, a partir do Concurso da Fundação Cultural do Espírito Santo de 1976, do qual foi vencedor sob o pseudônimo de Tobias Melo.

Tatagiba está de novo na Revista *Ficção*, n.º 24, em dezembro de 1977, com a publicação do conto *Inquilinos do Vento*. Participa do livro *Queda de braço – uma antologia do conto marginal – Organização de Glauco Mattoso e Nilto Maciel*. Rio de Janeiro e Fortaleza: CAM – MIC, 1977, com o conto *Perplexidade*.

Em 1979, Tatagiba participa da *Antologia dos contistas Capixabas*, da Fundação Cultural do Espírito Santo, com o conto *A compaixão Segundo..*” e obtém o 1º lugar no Concurso de Contos Infantis da Fundação Cultural do Espírito Santo, conseguindo, ainda, o 2º lugar no Concurso de Dramaturgia da mesma instituição.

A época em que Tatagiba surge no mercado editorial é um tempo em que os habitantes das grandes e médias cidades brasileiras estão se despedindo do que restara de comportamentos trazidos do campo, de um tempo onde as individualidades podiam ser mais claramente expressadas, percebidas e consideradas, para mergulhar numa época de comportamentos estandartizados. O ser “diferente” começa a ser descartado, como inservível, num processo de industrialização e urbanização galopantes, conforme observa Sepúlveda (2009), a propósito da pós-modernidade e da alteridade da obra do escritor paulistano Caio Fernando Abreu. O escritor, impotente diante da efemeridade do mundo, se pasma diante da vida que transparece, nos néons, como descartável:

Comandado pelo brilho de olhares e de neons, o escritor, em sua pelas noites da cidade, deixa-se marcar pela vida e, tomado por ela corporifica na escrita, na escrita que caminha inevitável em direção ao outro, o afago que não ousava.

Como enfrentar a efemeridade do mundo moderno? Por trás dos neons luminosos já se podem vislumbrar o escombros e a ruína da cidade em decadência; as fachadas e os espelhos, que seduzem, trazem também a vulnerabilidade do que vai desaparecer diante de um tempo em que tudo é descartável. Seria o apego exagerado à escritura uma tentativa de não se submeter à fuga do tempo?

No Espírito Santo, diferentemente da literatura até então produzida por autores residentes no Estado, o conto experimentou, com Fernando Tatagiba, uma ruptura com os padrões até então cultivados, o conto aí visto conforme observado por Gancho (1995, p. 8), sem ditar regras morais e adotando, como elementos de elaboração do enredo, o psicológico e o fantástico:

É uma narrativa mais curta, que tem como característica central condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens. O conto é um tipo de narrativa tradicional, isto é, já adotado por muitos autores nos séculos XVI e XVII, como Cervantes e Voltaire, mas que hoje é muito apreciado por autores e leitores, ainda que tenha adquirido características diferentes, por exemplo, deixar de lado a intenção moralizante e adotar o fantástico ou o psicológico para elaborar o enredo.

Era então uma época em que a censura exercida, pelos ditadores de plantão em Brasília, sobre a imprensa e sobre as manifestações artísticas, levou expressivos

nomes das artes e do jornalismo brasileiros a emprestar sua sensibilidade à luta pela restauração dos direitos civis e das liberdades individuais, a exemplo do que registra o crítico de teatro Michalski (1979, p. 31), mostrando que o regime de exceção se perdia na própria desorganização burocrática e demonstrava falta de critério:

Na legislação revolucionária sobre a censura, destaca-se tristemente o famigerado Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que afetou apenas de raspão o teatro, mas deu um golpe de misericórdia na liberdade de expressão no país, ao legalizar a censura prévia de livros e periódicos, declarando que “não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação. ‘Num dos seus considerandos, o documento tornava patente a atitude paranóica que caracterizava então o enfoque que o regime tinha da criação cultural, ao proclamar que ‘o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional.’

Mesmo dispondo de uma legislação que o deixava sempre com o queijo e a faca na mão para a imposição de quaisquer decisões, por mais absurdas que fossem, o Sistema não hesitou em recorrer muitas vezes a chicanas que não encontrariam amparo em qualquer dispositivo legal, mas contra as quais os artistas não dispunham de qualquer defesa.

No Espírito Santo, conforme depoimento de artistas e intelectuais publicado no jornal *A Gazeta*, por ocasião dos 40 anos do golpe (BERTOLDI, 2004, p. 5), registrou-se semelhante retrocesso na produção e veiculação artísticas, com artistas sendo presos e obras sendo vetadas ou desfiguradas pela tesoura do censor:

João Amorim Coutinho, 56 anos, é um exemplo de escritor e poeta que enfrentou a ditadura, passou dois meses preso, mas mesmo assim conseguiu se expressar com suas peças teatrais e poesias, apesar da tesoura parcial ou censura total de suas obras.

Entre as obras censuradas estava a peça sobre a Insurreição de Queimado ‘Ninguém viu nego porco por aí’ e a seleção de textos, música e poesia ‘Communication communication’.

Mas Amorim lembra que conseguiu emplacar a peça infantil ‘A menina que perdeu o sorriso’, mesmo com mutilações, e o conjunto de poesias ‘Os ditadores morrem de medo da primavera’. Também participou da peça de Paulo Torre ‘Lennon e McCartney’, no I Festival Capixaba de Teatro Amador (janeiro de 1971).

Junto com Rubens Câmara Gomes editou ‘A Ilha’, uma produção cultural alternativa, em 1975, e escreveu uma novela mimeografada e com poucos exemplares.

Naquele contexto, a chegada de *O sol no céu da boca* fez voltarem-se os olhos de críticos literários brasileiros para o novo contista-jornalista capixaba. A obra recebeu prefácio, intitulado *Paixão e Conto*, Conforme Fernando Tatagiba, de autoria do

escritor João Antônio, que se tornaria uma espécie de padrinho do autor no mundo brasileiro das letras. João Antônio vê em Tatagiba o cantor dos marginalizados, contista autêntico que lhe parece um bruxo magro do bairro de Bento Ferreira, em Vitória, que, com sua sinceridade quase desesperada, penetra na dolorida comédia humana dos loucos, esquecidos e marginalizados:

Um escritor é contista ou não. Isso é irremediável. Aquele que tenta ser — não sendo — poderá, vezeiro, engendrar e desovar, custosamente, páginas apreciáveis, de antologia mesmo, conforme a loa da moda literária vigente, coqueluche e onda. Mas não passará de aprendiz de feiticeiro. Vida curta. Ingrata, a arte literária é irmã do Tempo: só o autêntico ficará. E maneirismo não é virtude.

Entre os novos, a esta altura do conto brasileiro, li poucos com personalidade, o toque profundo, a sinceridade quase desesperada de Fernando Tatagiba, cuja lucidez neste *O Sol no Céu da Boca* adentra a dolorida comédia humana dos esquecidos, loucos, marginalizados de várias formas e gentes sem eira-nem-beira. Mas não é um escritor terra-terra e abre para a possibilidade do salto, graças a uma técnica ousada e afinada, para uma visão extrapolante e cósmica do mundo desses infelizes.

Cinematográfico? Nada. É só ele mesmo. O autor, além de me parecer um bruxo magro do bairro de Bento Ferreira, em Vitória, comete num depoimento que me fez, uma vã humildade, compreensível, enquanto honestidade. A originalidade mesma seria inatingível a esta altura do que já fez a Arte Literária e, assim, improvável à obtenção do escritor que chega agora ao território.

A chegada do livro é saudada pela grande imprensa nacional, conforme o atestam alguns textos pinçados da edição de *Rua* (1986, p. 122):

'O livro de Fernando Tatagiba merece ser lido por todos aqueles que curtem o gênero conto'. 'O GLOBO'. 'O livro de Fernando inicia de maneira admirável a coleção Letras Capixabas, da Fundação Ceciliano Abel de Almeida'. 'Jornal do Brasil'. 'Um dos mais interessantes contistas surgidos nos últimos tempos na Literatua Brasileira'. Veríssimo de Mello. 'O João Antônio tem razão... Fernando Tatagiba possui a força e a fúria dos grandes contistas'. Jorge Amado. '[...] Fazer a gente sentir assim é uma prova de sensibilidade e da destreza com que escreve Fernando Tatagiba'. Rubem Braga. 'Fernando Tatagiba, o autor capixaba mais premiado no setor do conto e da crônica [...] O estilo e a poesia de Fernando Tatagiba o transformam numa das principais figuras literárias do Espírito Santo. Contista, cronista, permanece autêntico ao construir sua obra literária' (Folha de São Paulo).

O mercado editorial capixaba, à época do lançamento de *O sol no céu da boca*, apenas engatinhava, sem significativo apoio do poder público, com incipiente presença de crítica literária e mesmo de veículos a ela dedicada, conforme registra o professor Neves (2004), que historia fatos marcantes e iniciativas pioneiras

destinadas a garantir espaço editorial à produção cultural de escritores capixabas, à época:

Três fatores determinaram a incorporação de obras literárias à linha editorial da FCAA: a) a presença, na direção do setor editorial da Fundação, de Reinaldo Santos Neves, Renato Pacheco e Oscar Gama Filho, escritores estreitamente ligados à literatura de ficção; b) a atmosfera de intensa criatividade por parte dos autores locais, sem opções formais de divulgação de seus textos; c) a pressão por parte da imprensa local, liderada, nesse particular, por Amylton de Almeida. Criou-se assim, na FCAA, a Coleção Letras Capixabas, destinada à publicação de obras literárias de autores capixabas. O sol no céu da boca, um livro de contos de Fernando Tatagiba, inaugurou a coleção em 1980, seguido imediatamente por outro livro de contos, *As contas no canto*, de Bernadette Lyra, em 1981. Este livro, premiado em 1975 com menção especial no Concurso Fernando Chinaglia, continuava inédito até então. A esses seguiram-se, até 1989, outros 38 títulos.

Já o professor Francisco Aurélio Ribeiro (1990, p. 37-39) considera que Tatagiba construiu obra sem par na literatura capixaba, e mesmo brasileira, que necessitaria de mais divulgação e leitura. O professor lembra o surgimento de importantes revistas literárias daquele período da história brasileira, da participação do autor naquele tipo de veículo e as transformações experimentadas pelo conto, no Brasil:

L. Fernando Tatagiba (1946-1988) foi um dos mais atuantes escritores capixabas das décadas de 60 e 70. Época de **'boom'** das revistas literárias, teve contos publicados em várias delas, sendo a representante, por vários anos, da revista 'Ficção', uma das que mais resistiram. Ganhador de vários concursos literários, participante de várias antologias, teve o seu primeiro livro de contos, *O Sol no Céu da Boca*, publicado pelo FCCA-UFES, em 1980, sendo o livro que introduziu a série 'Letras Capixabas'. O conto é, desde o século passado, cultivado pelos maiores escritores brasileiros, de Machado de Assis, Lima Barreto, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, aos não tão jovens mais contistas mineiros, Antônio Barreto, Luiz Vilela, dentre outros, que proliferaram na década de 70, nas revistas literárias, principalmente, atribuindo a Minas Gerais mais um epíteto – a terra do conto (1).

Em Tatagiba, o narrador entroniza, no panteão da literatura capixaba, personagens populares, travestis, prostitutas, mendigos, doentes mentais e outros deserdados de uma cidade que, menos de 20 anos antes, começara a experimentar, com a inauguração do Porto de Tubarão, ocorrida em 1966, a era dos grandes projetos industriais, no que hoje se conhece como o segundo ciclo virtuoso da economia capixaba, período que se sucedeu à economia de base cafeeira, seguindo-se à erradicação dos cafezais (1962-1970). Muitos dos personagens que povoam a obra de Tatagiba são criados a partir de seus contatos diários, notadamente noturnos, com pessoas que, atraídas para Vitória pelas então apregoadas oportunidades de

emprego, não conseguiram se inserir no processo de industrialização e formaram bolsões de miséria nas favelas da capital e na periferia das cidades que compõem a Região Metropolitana da Grande Vitória, conforme detecta o arquiteto e urbanista Chalhub (2006, p. 75), testemunhando o empobrecimento da relação espaço-cidadão:

Esse crescimento sem controle do uso do solo apresenta também como conseqüência a periferização das populações de baixa renda, em loteamentos clandestinos e irregulares: as invasões de áreas muitas vezes imprópria para moradia e até de preservação ambiental; a degradação e descaracterização das áreas centrais; o aparecimento de vazios urbanos mantidos ociosos pela especulação imobiliária; o crescimento desordenado da malha urbana, que encarece a instalação e a operação da infra-estrutura básica, de serviços e de equipamentos comunitários.

Esse processo, aliado à falta de participação popular, empobrece a relação espaço-cidadão. Ora, se o governo pretende conferir com as cidades quais são os seus problemas prioritários, é só ler os indicadores levantados pelo IBGE.

Esses migrantes a que Chalhub (2006) se refere vagavam pelas ruas, bares e praças da ilha, a exemplo do ocorrido na Paris do Segundo Império, quando a rua passa a ser o laboratório experimental de escritores, notadamente de Baudelaire. Por conta dessa semelhança e dos problemas psiquiátricos experimentados pelo autor é que escolhemos como linha de pesquisa a Literatura e Expressões da Alteridade (LEA), que visa a estimular o estudo e a pesquisa da literatura de e sobre grupos minoritários, considerando-se a relação entre o nacional e o regional e as especificidades de gênero, raça, etnia, além da destinação recepcional, e tomamos como suporte principal o trabalho de Benjamin (1994, p. 186) a respeito do *flâneur*, tipo gerado pelas mudanças experimentadas pela cidade de Paris, após as reformas de Haussmann, quando a Revolução Industrial, deflagrada na Inglaterra, no século XIX, reestruturou a cidade, conforme se vê abaixo:

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da própria rua, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. Então vem a fome. Mas ele não quer saber das mil e uma maneira de aplacá-la. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio.

O autor, jornalista atuante, chega ao mercado literário brasileiro em 1980, com o livro de contos *O céu no sol da boca*, em pleno regime de exceção, período em que o conto brasileiro experimentou transformações importantes, principalmente no aspecto linear, como se pode ver no texto “O circo chegou”, de Tatagiba (ANEXO B).

O ano de 1980 já encontra Tatagiba participando da antologia *Contos Capixabas para as Crianças do Mundo*, editada pela Fundação Cultural do ES, com o conto “A árvore dos sonhos”. A capa da publicação, de autoria de Milson Henriques, é inspirada no conto de Tatagiba que venceu o concurso do ano anterior.

É também o ano de publicação de *O sol no céu da boca*, pela Fundação Ceciliano Abel de Almeida. A obra inaugura a Coleção Letras Capixabas. Em Cachoeiro de Itapemirim, Tatagiba vence o Concurso de Contos Rubem Braga.

Depois de ter vários contos publicados em revistas especializadas existentes na época, de circulação estadual e nacional, o jornalista e escritor lança *O sol no céu da boca*, pela Fundação Ceciliano Abel de Almeida, inaugurando a Coleção Letras Capixabas.

A esse respeito, Memelli (1998, p. 23) registra, em seu livro *Inquilino da rua da imaginação*, com relação ao conto “Desencontro”, de Tatagiba, que fecha o livro de estréia, em que um personagem foge da história, é interpelado pelo narrador mas se recusa a voltar, alegando que agora tem seus próprios personagens:

‘Desencontro’ é o texto que abre esta seleção. É um conto curto, onde predomina o diálogo de falas rápidas entre um escritor e um personagem que foge de seu conto “com um punhal encravado no peito”. Reconhecido pelo autor enquanto andava pelas ruas de “sobretudo cinzento, apesar do calor”, o personagem recusa-se a voltar à história que abandonara:

- Procure outro. Não retornarei para seu conto. Agora possuo meus próprios personagens.
- Volte, você não pode me deixar.
- Nos encontraremos outra vez, também vivo assim, pelas ruas escuras, procurando por aqueles que fogem.

O trecho acima expõe, ainda segundo Memelli (1998, p. 23), as relações de representação da literatura:

[...] um narrador que é escritor e autor de um personagem que recusa sua condição e quer ser o criador de seus próprios personagens. Aqui,

personagem, narrador e autor ameaçam a ordem das categorias que os definem, enquanto todos (mais o escritor) puxam pela mão o leitor para entrar na trama (como em outro conto, “Inventário”, em que a predominância do modo verbal imperativo evoca a todo o momento o leitor para participar da construção da narrativa).]

Em seu livro de estreia (1980), Tatagiba já diz claramente a que veio a sua literatura. No conto “Theda Bara”, o narrador apresenta o personagem Antônio, balconista de lanchonete que se divide entre a vida opaca que leva durante o expediente e o glamour da noite, quando, travestido, pode falar de seu assunto predileto: “O cinema mudo e seu expoente maior.” Na solidão da cidade em que fervilha a vida noturna, “entrava fraudulentamente em outra dimensão” (ANEXO C):

Queria que a chamassem de Theda Bara. Da famosa vampe do cinema possuía coleção de fotos, artigos e revistas – algumas americanas - contendo fofoca e filmografia.

Diante do espelho, absorta, peruca alugada, cílios postiços adquiridos de segundo olho, colar e brincos oxidados, usando maquiagem da mãe, entrava fraudulentamente em outra dimensão. Na avenida só desfilava altas horas da noite, precavendo-se contra as piadas indiscretas dos atrevidos.

No bar da moda, sentada numa das mesas do canto, chamava o garçon. Fingia descontração, mas olhava discretamente os preços no cardápio. E, depois, pedia um aperitivo que fosse ao mesmo tempo barato e chique.

O Brasil começa a conhecer melhor o trabalho de Tatagiba. O escritor é destaque no jornal Folha de São Paulo, citado como um dos melhores escritores do país, ao lado de Jorge Amado, Sergio Buarque de Holanda e Rubem Fonseca. O Jornal do Brasil também o considera um dos escritores de destaque daquele ano de 80. É figurinha do Álbum Amigos do Jucapixaba e destaque no Painel do D.E.C. - Informativo Cultural do Departamento Estadual de Cultura do ES.

Fernando Tatagiba participa, nos anos de 1981/1982, como crítico e redator da Revista Espírito Santo Agora. Ainda em 1982, publica *Invenção da Saudade*, seu segundo livro (Crônicas), edição do autor.

No ano seguinte, o autor foi um dos participantes da Exposição de Poemas Visuais, na Galeria Homero Massena, com os poemas *Venha morar de Frente para o Nada e Vida*. Era então diretor de Divisão de Literatura do Departamento Estadual de Cultura. Em 12 de julho, casa-se com a poeta Dalva Broedel.

O ano de 1984 marca o nascimento de sua filha Fernanda Broedel Tatagiba, ocorrido em 17 de janeiro. No ano seguinte, Tatagiba publicará os contos *Quarta-*

feira de Sempre, na Revista Letra, Vitória, e *Inquilinos do Vento*, na Revista Ímã, Ano I, nº 1. Publica também a reportagem *Os bons tempos da Voz de Canaã*, na revista Cuca - Cultura Capixaba, Ano I, n.º 1.

Em 1986, ano de nascimento de Gabriel Broedel Tatagiba, o segundo filho do casal Fernando e Dalva, o escritor publica o livro *Rua*, em co-edição da Fundação Ceciliano Abel de Almeida/ Bandes/Cooperativa dos Jornalistas do Espírito Santo.

Fernando Tatagiba morre no dia 31 de março de 1988, vitimado por um câncer na vesícula. Naquele mesmo ano, em 2 de junho, é lançado seu livro *História do Cinema Capixaba*, editado pela Prefeitura Municipal de Vitória.

Em 1994, acontece o lançamento de seu único livro de poesias, *Um minuto de barulho e dois poemas de amor*, editado pela Associação Capixaba de Escritores, com recursos da Lei Rubem Braga.

Em menos de uma década, aí considerado o período compreendido entre os anos de 1980, em que participa da antologia *Contos Capixabas para as Crianças do Mundo* e lança *O sol no céu da boca*, seu primeiro livro, e 1988, quando morre, Fernando Tatagiba construiu, em sua deambulação pelas noites de Vitória, uma obra densa, contundente e humanística, dando vez aos tipos marginais até então invisíveis no cenário da literatura produzida no Espírito Santo.

5 COMPOSIÇÃO DO UNIVERSO TATAGIBIANO

Ninguém é doido; ou então, todos.

Guimarães Rosa

5.1 COMO UM CORRESPONDENTE DE GUERRA NARRANDO DE DENTRO DA NOTÍCIA

O universo tatagibiano se compõe de elementos urbanos, como a **rua**, com seus tipos humanos, um de seus principais *leitmotivs* e também baliza do olhar do narrador, em sua errância pela noite, ela própria um outro elemento recorrente em todo o seu trabalho de escritor.

Em consonância com as transformações que a cidade de Vitória experimenta, durante seu processo de urbanização galopante, iniciado a partir do final da década de 60 do século XX, outros marcantes temas vão se destacando, durante o exame dos contos, crônicas e poemas do autor, entre eles a criança, a ditadura, o êxodo rural, a intolerância, a mendicância, a prostituição, a burocracia, a luta de classes, o homossexualismo, o tédio, a desesperança, a doença, o abandono e a miséria humana que encharcam o narrador, durante suas observações do outro, do não-eleito, do não-inserido, e dele escorre para as páginas dos livros de Fernando Tatagiba, envolvendo-o com a verossimilhança a elas imprimida pelo autor, conforme conceituação abaixo, onde pontifica a necessidade de se perceber um encadeamento lógico da relação de causa e consequência nos fatos narrados, conforme exemplificado por Gancho (1995, p. 10)

Os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros, no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto, mas devem ser verossímeis; isto que dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê. Essa credibilidade advém da organização lógica dos fatos dentro do enredo. Cada fato da história tem uma motivação (causa), nunca é gratuito e sua ocorrência desencadeia inevitavelmente novos fatos (consequência). A nível de análise de narrativas, a verossimilhança é verificável na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência.

Conforme veremos adiante, quando nos detivermos na análise dos textos, a clássica visão de personagens divididos em protagonistas, heróis e anti-heróis é remoldada, recriada nos enredos psicológicos majoritariamente presentes na ficção do jornalista, contista, cronista e poeta Fernando Tatagiba. Sendo a Arte uma representação, conforme demonstrado no “Mito da Caverna”, de Platão (1997), vale lembrar trecho em que Walty (1985, p. 16) fala a respeito de ficção.

O que você talvez não saiba é que essa palavra tão complexa veio do latim *fictionem*. Sua raiz era o verbo *finco/fingere* – fingir – e esse verbo, inicialmente, tinha o significado de tocar com a mão, modelar na argila. Além disso o verbo, possivelmente, se liga ao verbo fazer que, por sua vez, liga-se à palavra poeta, já que, em grego *poiesis* significa fazer. O poeta é, pois, aquele que faz, aquele que cria.

Não encontramos, em Fernando Tatagiba, um esquema narrativo em que o desenvolvimento do enredo passe em sequência pelos estágios da *exposição*, também conhecida como *introdução* ou *apresentação*, onde tradicionalmente costumavam ser apresentados os primeiros acontecimentos e onde os personagens eram dados a conhecer ao leitor. Também não seguem um padrão linear de surgimento na história a *complicação*, parte do enredo em que mais conservadoramente se estabelece (m) o (s) conflito (s), o *clímax*, conforme é conhecido o momento de maior tensão, nem o *desfecho*, que a ele costumava mais tradicionalmente se seguir.

Em Tatagiba (1995, p. 12-13), considerados a pós-modernidade, a sua condição de jornalista e o ambiente de marginalidade e de doença mental de onde às vezes o narrador conta suas histórias, tudo se mistura. É o momento então de considerar o que sejam enredos psicológicos, determinados por movimentos interiores do narrador, conforme se vê em Cândida Vilares Gancho (1995, p. 13)

Para concluir as considerações sobre o enredo, falta-nos falar sobre a narrativa psicológica, na qual os fatos nem sempre são evidentes, porque não equivalem a ações concretas do personagem, mas a movimentos interiores; seriam fatos emocionais que comporiam o enredo psicológico. Excetuando este aspecto, o enredo psicológico se estrutura como o enredo de ação. Isto equivale a dizer que tem um conflito, apresenta partes, verossimilhança e, portanto, é passível de análise.

Como parte das considerações contidas na citação acima, Gancho dá como exemplo como exemplo de texto de narrativa psicológica na literatura brasileira o

conto “Amor”, de Clarice Lispector, obra marcada por uma série de emoções causadas à protagonista pela visão de um cego na calçada. Sem detrimento de fatos externos, poucos, o conto é rico em fatos psicológicos, como no trecho abaixo:

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar no bonde era um elo partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perçível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. [...]

Em Fernando Tatagiba, destacamos, como exemplo de enredo psicológico, o conto “A sombra do cão” (ANEXO D), em que aspectos surrealistas estão outra vez presentes, como a mistura de gêneros, o texto plástico, as imagens dispostas como colagens próprias da arte cinematográfica, a escrita automática, a estrutura da linguagem que foge à linearidade.

A propósito Fernando Mendonça (2010) lembra a importância da imagem para o Surrealismo, aí incluído o processo cubista de colagem:

A Imagem é um dos objetos mais funcionais para o Surrealismo. Ele a compreende como a percepção de um limiar inaugural entre a sensação e o conhecimento e a utiliza excessivamente. Um bom exemplo é a escrita automática que não se importa somente com o sentido que seu texto pretende passar (isso, quando se pretende algo), mas se preocupa até em maior escala com a aparência / imagem, ou seja, a forma plástica de suas palavras. A Imagem surrealista sempre inova, surpreende, choca, descobre o sujeito e o objeto através de uma interpretação que percebe e sente a unidade. Todo um mundo de qualidade e funções é formado na memória através de uma sucessão de imagens.

Se ligarmos a importância da Imagem ao fato de o Surrealismo ter adotado o processo cubista de colagem, chegaremos rapidamente à conclusão de que o Cinema é um dos meios mais eficazes e genuínos para a transmissão da Arte Surrealista.

A industrialização, que trouxe, à capital do Espírito Santo, levas e levas de migrantes, oriundos do interior do estado e de outras partes do país, a partir do início da implantação de grandes projetos industriais, ocorrido nos últimos anos da década de 60 do século XX, parece, ao olhar do narrador, ter deflagrado uma

guerra entre valores cultivados por uma sociedade recém-chegada do campo, acostumada a casas com varandas e quintais, e o advento de uma arquitetura vertical, a julgar pelo título do conto de abertura do livro *O sol no céu da boca: Começo de batalha* (TATAGIBA, 1995, p. 15).

O onírico, largamente presente ao longo da obra, revela-se, já de saída, na ruptura formal, em termos de Literatura produzida no Espírito Santo, que também irá marcar o trabalho do escritor e poeta. Em “Começo de Batalha”, os parágrafos do conto de Fernando Tatagiba são apresentados em forma de pequenos blocos, como se fossem mesmo blocos de andares de edifícios pós-modernos cuja concepção buscasse a exploração de espaços vazios, privilegiando a clareza e o aproveitamento dos corredores de vento numa cidade de ruas estreitas espremidas entre o mar e a montanha, característica de Vitória. Esse conto (ANEXO E) faz lembrar os poemas concretos tão em voga, na literatura brasileira nos anos 1970, quando Tatagiba atuava como jornalista em veículos capixabas de imprensa e já preparava sua chegada ao mercado editorial.

A propósito do onírico, Leite (2010), em seu artigo “Estado de consciência onírica”, observa que o sonho revela uma relação de encadeamento de informações importantes da história do sujeito, num processo em que medidas de tempo e espaço mostram-se abstraídas da realidade factual:

O sonho, por suas características, se presta a uma análise a partir dessa referência, e especialmente por oferecer subsídios ao estudo da consciência. A consideração desta última no processo onírico peculiar ao sonho é ressaltada diante da emergência do Outro. O papel e sentido do sonho são indicados sob a perspectiva pessoal e coletiva, na relação que o mesmo mantém com o pensamento e a linguagem, nos processos de desenvolvimento de personalidade e do grupo. Não obstante as imagens concretas de caráter acentuadamente sensorial, o processo onírico revela e favorece uma articulação em encadeamento de dados significativos do desenrolar da história do sujeito. Nesse processo, dimensões de tempo e espaço se revelam abstraídas da sua realidade factual, indicando a necessidade de serem levadas em consideração questões concernentes à ampliação da consciência e ao papel do sonho na corrente psíquica, assim como na existência humana.

Corroborando as afirmações acima, de Terezinha Leite, o conto “Sétima Dimensão”, de Fernando Tatagiba (ANEXO F), remete o leitor ao mundo do sonho,

descrevendo um cenário onde todas as coisas e todos os personagens são miniaturizados:

anões provenientes dos quatro canteiros do mundo se acotovelam/se atornozelam nos jardins mirins; cada um desenha, conforme ordenaram, a face do Senhor assim como a imagina; a menor miniatura será aceita como o verdadeiro rosto de Deus; a mini-multidão se inquieta; os baixofalantes não param. Dia e noite vozes de pequena altura incitam habitantes e visitantes a verem insônias abaixados sob papéis; [...].

Em Tatagiba, não há preâmbulos, intróitos nem o carcomido nariz de cera, recurso comum de abertura dos textos da geração de jornalistas que antecedeu a sua e que servia para ir aos poucos apresentando o tema ao leitor, conforme verbete do *Dicionário de comunicação* (RABAÇA; BARBOSA, 1978, p. 321).

(jn) Forma tradicional de introduzir uma notícia, reportagem etc. O nariz de cera vigorava na linguagem jornalística antes do surgimento do **lide**. Consistia num preâmbulo muitas vezes desnecessário, longo e vago, composto m **medida** menor do que a medida normal da **coluna** ou **página**.

Tatagiba já é jornalista da geração do *lead* e do *sublead*, de forma que o leitor é jogado imediatamente dentro da ação, feito um inadvertido espectador subitamente envolvido por uma roda de capoeira, manifestação tão comum à praça Costa Pereira, em Vitória, nos anos 80, quando o autor tinha naquele logradouro um dos principais pontos de seu laboratório de *voyuer*.

Já no primeiro parágrafo, o leitor é chamado a interagir com os *leitmotifs* principais do escritor: **a criança**, aí referida inicialmente como garoto, é o primeiro substantivo do corpo do texto. O elemento rua, representado pelo vocábulo avenida, fecha o bloco. Edifício aparece duas vezes, um deles chamado Everest, registrando a entronização da verticalidade como marca do ambiente que se está convidando o leitor a visitar: "Um garoto, do alto do edifício Central, com uma atiradeira, acerta um pedaço de lápis na cabeça da criança que se encontra à janela do edifício Everest, do outro lado da avenida."

Aí estão, respondidas, perguntas próprias do *lead*: quem? Um garoto. O quê? Acerta um pedaço de lápis. Como? Com uma atiradeira. Onde? Na cabeça da criança que se encontra à janela do edifício Everest, do outro lado da avenida. Já o quando e o por quê, os outros clássicos elementos do *lead*, o leitor não demorará a descobrir. O quando, em Tatagiba, é o sempre. O porquê, conforme se verá ao longo deste estudo, é a urgência de se registrar a luta entre os impulsos de vida e de morte para os quais tudo o mais, na obra de Fernando Tatagiba, parece ser pano de fundo.

Passaremos agora a uma análise de alguns contos de *O sol no céu da boca*, seu livro de estréia.

5.1.1 UM APOCALIPSE CAPIXABA

Considerando-se as dificuldades ainda hoje encontradas por um escritor capixaba para veicular sua produção literária, dificuldades que eram ainda mais acentuadas na década de 80 do século XX, quando a Fundação Cultural do Espírito Santo lança *O sol no céu da boca*, não admira que o primeiro conto se chame *Começo de batalha*. Desde o ano de 1973, ano em que publica, na Revista *bel'Contos*, de Belo Horizonte, o conto *Tempos modernos*, e obtém o 1º lugar no Concurso de Contos da Faculdade de Medicina da Ufes, Tatagiba já trilhou um longo caminho até chegar ao livro.

Começa então sua batalha para tentar chegar ao grande público, o que passa inicialmente pela necessidade de ser lido pela crítica. É também um período em que o escritor luta contra problemas de saúde que o levam a ser internado em hospital psiquiátrico.

A forma blocada escolhida por Tatagiba (1980, p. 15) para delimitar os parágrafos do conto *Começo de batalha* remete às influências do movimento poético chamado vanguarda concreta, que eclodiu entre os anos 50 e 60 do século passado, que trouxe para a teoria e para a prática poética o poema visual, em movimento encabeçado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e por Décio Pignatari, que avançaram de uma estética da literatura para uma estética da comunicação, de acordo com Moriconi (2000, p. 110):

Ao longo de suas carreiras, aprofundaram e diversificaram esse caminho, explorando a interação entre linguagem verbal e linguagem visual, sobre suportes tecnológicos variados. Buscaram transcender a página do livro como espaço próprio da inscrição poética. Saíram de uma estética da literatura para uma estética da comunicação. Na linha evolutiva do pós-concretismo, temos o poema videoclipe, o poema holográfico, o poema sonorizado em CD ou digitalizado em CD-ROM. Poesia em tempo de aldeia global, para evocar aqui a expressão do teórico canadense McLuhan, um dos papas da ciência midiática dos anos 60.

A Babel em que, para Fernando Tatagiba, a cidade de Vitória se tornara, por conta dos novos tipos surgidos a partir do êxodo rural e das migrações de trabalhadores de outros estados que vieram transformar a geografia humana da capital explode no

delírio do narrador onisciente e onipresente que estranha compreender aquela nova (des) ordem das coisas e vê o caos naquele estado de coisas.

Na primeira cena do conto, o narrador já está no elemento rua, ali chamado de avenida, em sua *flânerie*, e logo surge a **criança** (garoto) (TATAGIBA, 1980, p. 15).

Um garoto, do alto do edifício
Central, com uma atiradeira,
Acerta um pedaço de lápis
Na cabeça da criança que se
encontra à janela do edifício
Evereste, do outro lado da avenida.

Numa cena que evoca as disputas próprias de estudantes do ensino primário em sala de aula, o menino atingido na cabeça pelo pedaço de lápis “[...] apanha sua atiradeira e nela coloca um pequeno tinteiro, apontando em direção de onde jogaram o objeto”.

Dentro do contexto de guerra estabelecido pelo título, o tinteiro, agora chamado de projétil, vai atingir uma datilógrafa, que, por sua vez, arremessa um vidro de perfume num senhor que lê o jornal. Um homem que serve café também é atingido.

O conflito se generaliza. “A luta se torna intensa”. Objetos são lançados de um prédio ao outro: “litros, sapatos, carimbos e outros utensílios”, vai listando o narrador, para logo informar que são três horas da tarde “de um dia comercial movimentado”.

O foco agora procura e encontra o tédio, quando uma bolsa atinge um velho que ri de uma piada sem graça num outro edifício, este chamado Nova Estação. Por sua vez, o velho joga a bolsa em direção ao edifício do Banco Internacional.

Mirando uma espécie de apocalipse capixaba, o narrador está agora no alto de um terraço, de onde trabalhadores contemplam a cidade e os edifícios em guerra. Há gente pendurada nas varandas e portas. O datilógrafo que Fernando Tatagiba foi, em seu trabalho no Departamento Médico Legal, se vinga dos “livros e processos do arquivo” e o leitor fica sabendo que aqueles objetos estão caídos no asfalto.

É o caos pelo caos. “Ninguém sabe como tudo começou”. As versões para explicar o início da guerra são desencontradas e insuficientes. De escritórios, consultórios,

corredores e galerias, chegou a vez de serem lançados fora os últimos objetos: os extintores de incêndio.

Como se reconhecendo uma improvável derrota do recém-instalado verticalismo das construções e da nova ordem que impera na cidade, estão agora enfileirados representantes daquelas novas categorias profissionais nascidas da mudança que dói no narrador: “Bancários, burocratas, comerciários e empregados dirigem-se à avenida”.

Reforçando essa impressão antiurbanista, é para a floresta que seguem agora os participantes da guerra, seguidos pela multidão. A cena final, como num filme de catástrofe, mostra os edifícios “[...] vazios, como se fossem gigantes mortos”. O texto lembra o escritor argentino Cortázar (em sua entrevista a respeito de seu conto “A casa tomada”: (GORGA, 2010)

“Casa Tomada” foi um pesadelo. Eu sonhei aquilo. A única diferença entre o sonho e o conto é que, no pesadelo, eu estava sozinho. Estava numa casa, que é exatamente a casa descrita no conto, e via tudo com muitos detalhes, e num dado momento ouvi ruídos vindos da cozinha, fechei a porta e voltei. Ou seja, adotei a mesma atitude que os irmãos adotam no conto. Isso, até um momento totalmente insuportável em que – como acontece em alguns pesadelos, os piores são os que não têm explicação, e são simplesmente o horror em estado puro – o espanto total consistia nesse som. Eu me defendia como podia, ou seja, fechando as portas e olhando para trás. Até que acordei, espantado. Posso dar um detalhe engraçado: lembro-me muito bem porque me ficou uma espécie de gestalt completa do assunto. Era pleno verão, e eu acordei encharcado, por causa do pesadelo. Já era de manhã, me levantei – a máquina de escrever ficava no meu quarto – e nessa mesma manhã escrevi o conto inteiro, de um tirão.

As construções, aí denominadas edifícios ou prédios, aparecem sete vezes, ao longo da narrativa. Substantivos como escritório, varandas, portas, terraço, corredores, galerias reforçam e dão sustentação ao concretismo da proposta do conto¹.

¹ O conto “Começo de batalha” reproduz o espaço simbólico de uma cidade que, na sua verticalização, perde a humanidade, e assim os personagens caminham vagarosamente em busca de retomar o contato com a Natureza, “[...] deixando os edifícios vazios [...]” (Cf. ANEXO E)

A burocracia que barra o contista/poeta no baile da transformação industrial que a cidade experimenta se revela em escolhas lexicais como datilógrafa, servente, tinteiro, máquina de datilografar, secretária, memorando, arquivos, processos, burocratas, funcionários, comerciários e empregados.

Fim do conto, mas apenas o começo da guerra. Uma guerra que, no plano da realidade, já se sabe perdida, quando se constatar o fim daquela cidade mais humana, mas que no plano da representação vai permitir o desenvolvimento de uma literatura forte e crua².

O escritor acaba de apresentar seu universo mental, o cenário onde os excluídos irão conviver, se relacionar e falar de sua dor, sua solidão, sua miséria e seus problemas de saúde, na literatura capixaba, desesperado como eles, o seu cantor.

Nesse conto que abre o livro, o narrador parece anunciar que a câmera-vida de Tatagiba já está nas ruas. E que a única saída para ele é na verdade uma entrada, é o movimento para dentro, a introspecção que o levará tantas vezes à escrita automática, ao fazer surrealista, conforme a dedicatória feita por Benjamin (1995, p. 109) em seu livro “Rua sem saída”, cuja dedicatória aqui parece mais que apropriada: “Esta rua chama-se Rua Asja Lacis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor”.

A literatura-denúncia de Tatagiba escorre feito suposta auto-sangria da qual vazassem, desatados, o soro, o plasma, as plaquetas, e por entre eles rubras palavras, não-palavras, silêncios profundos subitamente rompidos com fúria e com o estupor das noites de hospital, da solidão dos cronicamente abandonados pelas ruas, pelos manicômios, pelos guetos, pela invisibilidade a que a sociedade capixaba, mais particularmente a de Vitória, ainda continua condenando seus deserdados, seus “feios”, seus diferentes, suas prostitutas também lembradas por Benjamin (1995, p. 33-34), que traça paralelos entre elas e os livros:

- I. Livros e putas podem-se levar para a cama.

² Sentimos, no decorrer da leitura dos contos tatagibianos, uma aproximação com o escritor argentino Julio Cortazar, nas apropriação de motivos como lápis, tinteiros, carimbos, coisas em geral que o escritor capixaba animiza.

- II. Livros e putas entrecruzam o tempo. Dominam a noite como o dia e o dia como a noite.
- III. Ao ver livros e putas ninguém diz que os minutos lhe são preciosos. Mas quem deixa se envolver mais de perto com eles, só então nota como têm pressa. Fazem contas, enquanto afundamos neles.
- IV. Livros e putas têm entre si, desde sempre, um amor infeliz.
- V. Livros e putas – cada um tem sua espécie de homens que vivem deles e os atormentam. Os livros, os críticos.

Além de viver entre livros, o escritor e jornalista Fernando Tatagiba era um homem que conhecia bem, o ambiente noturno das prostitutas e dos michês das madrugadas de Vitória. E aquele ambiente de promiscuidade é retratado de modo pungente em seu livro de estreia, inclusive no já citado conto “Theda Bara”, em que o protagonista, Antônio, balconista de lanchonete, se traveste, à noite, na Praça Costa Pereira:

Terrível que seu sonho esbarrasse toda manhã num balcão de lanchonete onde, suando, atendia gente que talvez o viu travestido na madrugada, farejando o silêncio.

Terrível quando o gerente gritava “Antônio, atende aqui” ou “Está na hora de fazer café, Antônio”. Suas ilusões desciam vagarosamente pelo ralo da pia, juntas com a sujeira das xícaras. [...]

Ao anoitecer se vestia, preparando-se para os olhares dos passantes. Uma blusa desbotada, uma calça sem vinco ou um vestido amarrotado combinava com seu sofrimento: alegoria que chegava ao clímax quando voltava para casa. Sua mãe o esperando sem dormir, faces incolores na escuridão: “Chegou, Antônio?”; ou se chovia: “Tira a roupa, Antônio, para não se gripar”.

Apanhava o álbum com as fotos, relia um artigo, beijava o “poster” na parede. Depois, deitava e fingia que dormia.

A genialidade de Tatagiba (1980, p. 71) apresenta ao leitor, em “Convulsão”, um cenário em que o narrador se depara, de manhã, após comprar o jornal, com o anúncio de sua própria morte, provocada por atropelamento, e o convite para o sepultamento. Endereço do morto: “Rua dos Aflitos, 1313”.

Por entre as surpresas que o narrador vai desfiando, vemos o protagonista revelar sua condição de morto, por intermédio de seu chefe, quando tenta trabalhar: “ – Seu Jonas! Mande dois funcionários levar o seu Eulálio em casa. A esposa dele deve estar aflita com o desaparecimento do corpo. Diga a ela que mais tarde iremos ao velório.”

Eulálio vai ao padre, retorna à casa, tenta mostrar que está vivo, assiste à chegada do caixão aonde é colocado à força pela mulher e as vizinhas, que trazem flores. Deitado no caixão, braços cruzados, um terço entre os dedos, acorda sobressaltado. Depois de se levantar, aliviado, compra o jornal e lá está, de novo, o convite para o seu enterro, morto como tantos personagens que arrastam o peso da existência ao longo de toda a obra de Tatagiba, feito fantasmas de um paraíso perdido no bucolismo agonizante da cidade, que agonizam por entre a industrialização galopante, para a qual são rejeito e escória.

No conto-título, vemos a vida exibida em dois planos paralelos, como se em duas dimensões de uma mesma realidade comprimida nos quatro dias de um carnaval. A edição mostra, num calendário, a cada “dia”, a rotina de adultos e crianças numa clínica em que a referência aos eletro choques desvela para o leitor o sentido da sensação de morte repetida que é retratada no conto “Convulsão”, a que anteriormente nos referimos neste estudo.

Já nas crônicas do livro *Invenção da saudade*, do qual Braga (1982, p. 28) é um dos prefaciadores, prossegue o desfile de personagens solitários, marginalizados e aparentemente condenados a viver vergados sob o peso de seu fado de figurante num filme do tipo dramalhão, como em “Vidas de Papel”, onde mãe e filho pequeno dialogam, perto do teatro Carlos Gomes, enquanto catam papel para vender:

- Mãe, o que será que tem lá dentro daquele prédio que chamam de teatro? Mora gente lá?
- Sei lá, menino. Fica quieto. Apanha aqueles troços ali e vamos embora.

A obra traz ainda outros títulos e temas como “Circo” (p. 25), “Romaria” (p. 31), “Um coice na recordação”, “Roleta” (p. 39), “Espelho Partido”, “Cicatriz na monotonia” (p. 83), “Judas ressuscitado” (p. 91), nos quais o narrador, a exemplo do que já se podia verificar no livro de estréia, *O sol no céu da boca*, repisa dor, solidão, doença, abandono, inadaptação aos novos tempos que a cidade de Vitória experimentava, por conta da urbanização galopante que sepultava, pouco, o que restava de bucólico da capital do Estado.

Em “Um coice na recordação” (BRAGA, 1982, p. 39), a frase que abre o texto já dá mostras da poesia que o leitor só conhecerá em verso em 1999, no livro *Um minuto de barulho e dois poemas de amor*, seu segundo livro póstumo: “Dois cegos na

praça beliscando a trovoada. Sem bengala ou guia para ampará-los, perdidos dentro da inesperada tempestade, ouvindo as vozes, buzinas, gritos, conversas alheias, lamentos, um tapa no escuro”.

Mas que ninguém pense que a poesia de Tatagiba contemplará, como tema, casais jovens, bem-vestidos, de mãos dadas, observando o pôr do sol em alguma praia da moda. Como podemos ver já no recorte citado acima, formalmente prosaico, o texto do autor poderá chocar o desavisado leitor com termos como “tapa” ou “coice”, este último, presente no título do conto.

Quanto à ambientação das histórias do livro, dois textos, a rigor, diferem dos demais. A diferença não passaria despercebida pelo cronista Braga (1982, p. 15), em sua “Apresentação da obra”:

Este livro de Fernando Tatagiba é, sobretudo, um retrato animado de Vitória. A primeira e a última crônica são evocações líricas de ídolos do cinema americano, e nem mesmo assim destoam do resto – tanto é verdade que o cinema norte-americano (de influência um pouco atenuada agora, com a voga nacional das novelas de televisão) faz parte da vida diária de todos nós. Mas o resto é rua de Vitória, é pipoqueiro e lanchonete, é Praça Oito e Rua Sete, é procissão, meretrício...

Braga (1982) poderia, se quisesse, ter acrescentado que, além do fato de que o cinema dos EUA já faz parte do nosso cotidiano, os textos *Marylin* (p. 21) e *James Dean* (p. 103), apesar de não falarem de Vitória, irmanam-se àqueles na dor.

Em *Marylin*, suposta homenagem à atriz norte-americana Marylin Monroe, Tatagiba, longe de se apegar ao elogio fácil ao mito que marcou a Hollywood dos anos 50/60 do século 20, prefere lembrar a dor que marcou a carreira da californiana Norma Jean Monterson (1916-1962), nome de batismo da atriz Marylin Monroe (p. 21):

Marylin, perdida num rio sem margens, a órfã torturada, o medo da loucura, as mãos espalmando ternura, o rosto de quem nasceu agora, a fronte esperando beijos, a “Vamp” que não queria ter sido e que foi.

A água-com-açúcar dos filmes hollywoodianos se tornando amarga, os livros carregados e não lidos, o telefone silencioso pendurado no esquecimento, as cenas não filmadas, as sequências inconclusas.

De modo semelhante, a rebeldia presente na vida e na obra do ator norte-americano James Dean (1931/1955), nascido no Estado de Indiana e batizado como James Byron Dean e morto, aos 24 anos, num acidente de carro, parece ter fascinado Tatagiba (1992, p. 103), conforme se pode ver abaixo:

James Dean não morreu, subiu. Agarrado ao volante, projetou-se ao espaço como um pássaro que sai do ninho em seu vôo experimental. Nada sobrou das insônias, agressividades, infelicidades, pseudo-felicidades, pesadelos, sorrisos amargos. Foram enterrados juntamente com o automóvel espatifado. Apenas seu reflexo restou e fez morada no universo interior de cada um de nós e as cinzas de sua rebeldia que se impregnaram em nossas memórias.

É emblemático que Tatagiba, um jornalista e escritor que amava o cinema, tenha aberto e fechado seu *Invenção da saudade* com “Marylin” e “James Dean”, respectivamente. Não por acaso, trata-se de dois dos maiores ídolos da história do cinema norte-americano cujas histórias são repletas de dor, de desencontros, de solidão e de rebeldia. Ambos morreram jovens. Algo próximo, aliás, do que acabaria ocorrendo com o próprio Tatagiba, que viria a falecer aos 42 anos de idade, vitimado por um câncer na vesícula.

5.2 A RUA NO OLHO DO *FLÂNEUR*

Sopram ventos de liberdade. Depois de 22 anos de ditadura militar, a onda libertária que varre o País produz, em 1984, o movimento das Diretas-Já, e leva de novo o povo às ruas. Sem sucesso. Tancredo Neves, presidente eleito por via indireta, morre de diverticulite, antes de tomar posse. José Sarney é o presidente. Dois anos depois, Fernando Tatagiba lança *Rua*, seu último livro publicado em vida.

É onde o *flâneur* irá se apresentar de modo mais efetivo. A rua, eleita como laboratório, fornecerá os elementos para que a força da narrativa de Fernando Tatagiba enquadre, em sua “câmera”, a fauna noturna que, feito rejeitos de uma chapliniana máquina industrial, circula então pelas madrugadas, pelo Parque Moscoso, pela Praça Costa Pereira, pela Praça Oito, ao longo da Avenida Jerônimo Monteiro, pela Vila Rubim, até o Mercado, à beira do cais do Porto de Vitória, embarcando não na caravela dos sonhos, mas, às vezes, no “bacurau”, o ônibus que passa de madrugada, de hora em hora, levando a solidão de trabalhadores noturnos, amantes sorrateiros, prostitutas, travestis, cafetões, anjos caídos do paraíso da industrialização anunciada como redentora, personagens barrados no baile e lançados ao mundo *noir* do amor vendido, comprado e entregue por entre

hotéis, motéis, pensões baratas, becos, esquinas e também terrenos baldios, que os há, então, ainda.

Rua começa de modo contundente, com um manifesto: “Por uma Literatura - Povo, por uma Literatura - Rua”.

Tatagiba (1986, p. 13) vai direto ao ponto, exigindo que a literatura capixaba garanta um lugar para os deserdados:

A Literatura Capixaba, excetuando-se a poesia, sempre foi feita pela burguesia – beletrista por excelência.

Sendo assim, essa burguesia – fascista ou liberal – mas definitivamente alienada – estava obviamente afastada do povo, das ruas, do cheiro muitas vezes doloroso do ser humano comum da esquina.

Se alguém se dispuser a pesquisar os livros capixabas publicados até hoje, notará, constrangido, que inúmeros ambientes nunca foram mencionados pelos autores de romances, contos, novelas e crônicas. E era justamente nesses ambientes onde se movimentava/rodopiava o povo dos bairros, gente vinda de longe: [...]

O manifesto enumera então os temas e locais que deverão, segundo a conclamação do narrador, ser os novos eleitos de uma “literatura-rua”: o antigo mercado da Vila Rubim, o mercado da Capixaba, o auditório da Rádio Espírito Santo, com seus programas de auditório que então já começavam a perder força diante da industrialização e da chegada da televisão, os circos e parques de diversão, os bares mais antigos e tradicionais da cidade (“e os freqüentadores comuns que por ali deliravam, os seres parados nas portas, os boêmios, em que garrafa ficaram embutidos?”), logradouros como a Praça Oito, a Praça Costa Pereira, o Parque Moscoso, entre outros que o *flâneur* Tatagiba observa e teima em entronizar na literatura capixaba na condição de protagonistas. Ao relembrar os antigos cinemas que vão desaparecendo na esteira da industrialização, o narrador é cáustico, mordaz (TATAGIBA, 1986, p. 14):

[...] e os espectadores dos cinemas poeiras, Vitorinha, Jandaia, Trianon, quem foi lá agarrar aquelas criaturas para despejá-las nos livros? Infelizmente, ninguém. Todos estavam ocupados em adquirir currículos nas Academias de Letras e Institutos Geográficos da vida... Todos estavam muito ocupados em recitar Olavo Bilac, Coelho Neto, Ruy Barbosa e Humberto de Campos nos saraus...

Tatagiba (1986, p. 14) lembra, em seu manifesto, a contracultura, ao citar os Beatles, os Rolling Stones e o movimento *hippie*, e também o chamado “boom” da Literatura Brasileira:

Dalton Trevisan sintetizou o conto.
 José J. Veiga o fantástico.
 Rubem Fonseca explodiu a cidade.
 Roberto Drummond modernizou a narrativa.
 Jefferson R. de Andrade escancarou os bares.

É uma convocação, feita em tom de urgência, para que a Literatura Capixaba deixe o “bom mocismo” das efemérides e das datas festivas e “se encharque de povo, de pessoas simples, gente da esquina e da praça.”

No manifesto tatagibiano, não há dúvidas: as ruas têm de ser o cenário e o povo tem de ser personagem, conforme se vê na página 16 (TATAGIBA, 1986):

Vendedores ambulantes,
 travestis,
 loucos,
 operários,
 caixeiras de lojas,
 prostitutas,
 passageiros de ônibus,
 vendedores de cafezinhos,
 empregadas domésticas,
 balconistas,
 catadores de papel,
 garçons,
 motoristas de coletivos,
 espectadores do Santa Cecília,
 engraxates,
 tipos populares,
 crianças-pedintes.

O povo agora já tem o seu cantor, também solitário e deslocado como ele, uma voz que clama por mudanças e não perdoa os beletristas e seus textos “enfadonhos” (TATAGIBA, 1986, p. 17): “Ninguém mais presta atenção à burguesia, aos senhores enfatiotados, acadêmicos e beletristas, que (ainda?) tentam impor seus adjetivos insossos, pendurados de excessivos adjetivos, enfadonhos como festas de debutantes nos salões”.

Sua fé no povo, a quem o narrador vê como “um painel na via pública”, irá conduzir o leitor pela páginas de *Rua*, como a desvelar para ele um universo que ali subjaz, “à espera dos mais sensíveis” (TATAGIBA, 1986, p. 16):

O povo está nas ruas, a cabeça amparada no infortúnio.

O povo está nas ruas, o ombro encostado no desespero.

O povo está nas ruas, os povo ainda está e sempre estará nas ruas, as estórias e os fatos do cotidiano ali, na esquina – como um painel na via pública – entrelaçados com a poesia do dia-a-dia, à espera dos mais

sensíveis, dos autores iniciantes, da prole do proletariado, para que sejam transformados em vida, arte - e explosão.

Depois do “Manifesto”, *Rua* se divide nos capítulos “Contos”, “Crônicas” e “Reportagens”.

A seção “Contos” traz os títulos “Vida de Cão”, em que a *flânerie* do narrador se volta para a observação de cães e de crianças em busca de restos de alimentos pelo centro da cidade; “Iremos todos para o Paraíso” retrata as agruras de um Papai Noel de porta de loja, que, acompanhado pelo filho menino, acaba roubando um toca-discos e vai preso; “Dois casos entrelaçados” mostra a luta entre comerciantes e funcionários de bar para conter pedintes, o mesmo tema de “Festa”, e “Quarta-Feira de Sempre” mostra um Carnaval surrealista que não termina nunca, como numa metáfora da alienação e do desencanto. A ironia marcante de Tatagiba fecha o conto: “E Deus esperando, esperando, sem ânimo para enviar os Quatro Cavaleiros do Apocalipse...”

A seção “Crônicas” do livro *Rua* é aberta com “Vítor ou Vitória”. O título foi retirado do filme norte-americano *Victor/Victoria*, comédia dirigida por Blake Edwards. O filme, de 1982, conta a história de uma cantora lírica desempregada e um cantor homossexual (VICTOR..., 1982). No desenrolar da trama, a cantora se traveste de homem. No conto, Tatagiba (1986, p. 58) lamenta, então, a situação da cidade de Vitória, que ele vê sair do papel de lugar bucólico para se travestir de cidade industrializada, conforme se vê no desfecho do texto:

Vitór, finalmente, se assumiu.
Podem agora chamá-la de **Vit**, ou
apenas **Vi**.
Ele – ou ela? – não estará sozinho na avenida iluminada.
Será, Cariacica e Vila Velha virão atrás,
Rebolando n bloco “Grande Vitória”.
Pode ser que Vitória também não dê certo como travesti.
Mas não custa tentar.

“Crônica de Natal” é o texto seguinte. Ali, iremos mais uma vez encontrar a presença recorrente da criança, um dos *leitmotivs* do autor, dessa vez retratada como um menino que tenta, sem sucesso, vender um caminhãozinho de madeira, no Parque Moscoso, no dia de Natal; em “Fim de uma Época” e “Cadeiras na Calçada”, o narrador lamenta o fechamento de bares tradicionais na cidade, estabelecimentos que se fecham levando consigo um passado cheio de histórias de

boêmia e de nostalgia; “Vitória que Vi e Vivi”, título tomado emprestado de “Vítor ou Vitória”, dá então a antigos logradouros como o mercado da Vila Rubim, a antiga Rodoviária, os cinemas que vão sendo fechados, conforme trecho das páginas 77/78:

A praça abandonada.
 Nada.
 A escultura de Maurício Salgueiro – por que ninguém entende nem procura entender? – toda empoeirada.
 Os bustos sujos de propaganda eleitoral.
 As árvores chorando, com pregos e caixas de som dos crentes dominicais.
 Eu vi o povo se distanciando. Sumindo como por encanto, de desencanto.
 Do barulho, da poluição.
 Escutei os pássaros, a praça e as traças.

Em seu flunar pela madrugadas do centro de Vitória, Fernando Tatagiba, em sua tentativa de gritar para a sociedade capixaba que havia ali, debaixo de seus olhos, um mundo de pessoas abandonadas que necessitavam de reconhecimento, deita sobre seus personagens um olhar absolutamente pessoal e único que parece ver luz na escuridão, conforme também o assinala Benjamim (1994, p. 33):

Um bairro extremamente confuso, uma rede de ruas, que anos a fio eu evitava, tornou-se para mim, de um só lance, abarcável numa visão de conjunto, quando um dia uma pessoa amada se mudou para lá. Era como se em sua janela um projetor estivesse instalado e decompusse a região com feixes de luz.

O último bloco de textos do livro *Rua* traz três reportagens que Tatagiba publicou em jornais capixabas. Em “Personagens das Ruas da Cidade”; “O Bonde na Praça”; “Os reis do rádio/A época áurea dos programas de auditório”; “Bóris Castro/O vendaval de paixões”, o *flâneur* Tatagiba, fiel a sua proposta de cantor dos sem-cantor, leva sua saudade e inconformismo até a Rádio Espírito Santo, para mostrar ao leitor o universo dos programas de auditório; relembra o bonde que durante algum tempo foi colocado em exposição, em 1983, na Praça Costa Pereira, e relembra antigos tipos populares que marcaram época em Vitória, como no trecho abaixo, de “Personagens das Ruas da Cidade” (TATAGIBA, 1986, p. 88)

Alguns deles – galanteadores como ‘Vivi’, enjoados como ‘Pingüim’, anões, feias como Odília, dolorosas como Dolores, empoadas como “Rainha das Flores”, carrancudas como Dona Domingas – partiram e talvez se encontrem, quem sabe, numa estrada para o impossível, a caminho do invisível paraíso.

Bem ao estilo Tatagiba (1986, p. 89), o livro se encerra com um slogan que ironiza o crescente mercado imobiliário de então: “Venha morar de frente para o nada”.

O escritor Fernando Tatagiba morre em dia 31 de março de 1988, de câncer na vesícula.

Naquele mesmo ano, em 2 de junho, é lançado seu livro *História do cinema capixaba*, editado pela Prefeitura Municipal de Vitória. A obra, de caráter jornalístico, faz um resgate dos antigos cinemas de Vitória e do interior do Estado, apresentando ainda relatos de experiências dos primeiros filmes produzidos no Espírito Santo, das dificuldades experimentadas por seus realizadores, e narra ainda fatos pitorescos, lembrando tipos populares, historiando o movimento cineclubista capixaba e lamentando, também, a invasão, das salas de projeção, por produções cada vez piores, como se vê na página 119:

Por outro lado, o cine Paz, por exemplo, apresenta durante dois meses seguidos um filme medíocre dos chamados “Trapalhões”. Ou o cine São Luiz passa, durante duas ou mais semanas, filmes como “Loucademia de Polícia” ou “Rambo”, produções norte-americanas que não valem a ida ao cinema. O cine Glória quase sempre projeta filmes desinteressantes e, finalmente, o Santa Cecília especializou-se em produções de baixo nível.

A programação geralmente é mesmo muito ruim, fazendo com que os aficionados recordem com saudades do Juparanã que exibia, às vezes, numa mesma semana, um Fellini e um Bergman.

Fernando Tatagiba teve um segundo livro lançado postumamente: 1994, acontece o lançamento de, “Um minuto de Barulho e Dois Poemas de Amor”, seu único livro de poesias, editado pela Associação Capixaba de Escritores, com recursos da Lei Rubem Braga.

A obra é apresentada pela escritora capixaba Bernadette Lyra e pelo jornalista mineiro Chico Neto, à época trabalhando no Caderno Dois do jornal A Gazeta. Compõe-se de 16 poemas, sendo 14 no primeiro capítulo (“Um minuto de Barulho”) e dois no segundo (“Dois poemas de Amor”) (TATAGIBA, 1994).

Com as mesmas contundência temática e sensibilidade já verificadas em sua prosa, a primeira parte do livro confirma a digital de Tatagiba: o *flâneur*, agora em versos livres, retoma sua temática recorrente: o desencanto com a vida; um desesperado amor pelos que vivem das sobras dos banquetes; a dor; o inconformismo que o fez, na prosa, merecer o respeito e a admiração da crítica nacional, conforme se pode ver, por exemplo, no poema “Apocalipse” (TATAGIBA, 1994, p. 20/21):

[...] Nos colégios

os estudantes morriam
 abraçados em seus livros
 Na hora final
 só havia cadáveres sem faces
 deitados nos corredores dos edifício
 Na hora final
 as famílias de classe média
 morrerão
 assistindo à guerra pela televisão
 [...]

Na segunda parte, os dois poemas são dedicados a sua mulher e musa Dalva Broedel, revelando sua importância para o autor, conforme em “Via Láctea” (TATAGIBA, 1994, p. 38/44):

Sarte, Nietzsche e Rimbaud,
 olhando de soslaio minha
 desesperada
 dor
 [...]
 e assim
 ficaremos enquanto durar
 Você poderia
 não existir ou viver apenas
 em meus sonhos adolescentes
 [...]
 porém, você espera
 inutilmente o inesperado amor,
 lendo o espetáculo circense
 neste picadeiro chamado
 vida
 [...]

O último poema do livro, “Há Amor”, reforça a admiração pela musa e revela as dificuldades de Tatagiba com seus próprios sentimentos (TATAGIBA, 1994, p. 45):

Dalva
 divina
 estrela instalada
 na couraça
 do meu coração

Dalva
 diva
 estrela atravessada
 no atroz-atrás
 de minha imaginação

Dalva
 dádiva
 estrofe furando o
 asfalto
 de meu afeto

Dalva

dúvida
Verso sulcando
o canto

de
meu
universo

Em verso ou em prosa, a obra decorrente da de Fernando Tatagiba pela cidade de Vitória, uma cidade cujas rápidas e desumanas transformações ele não aceitava, é um manifesto pela aceitação do outro, do diferente, daquele cuja existência só é possível a partir de um olhar humanístico e amoroso. Seu olhar diferenciado gerou a força de sua literatura.

Só ao diferente é dado perceber, e principalmente compreender, a dor que é de si e que, velada ou reveladamente travestida, mora também, alter(iz)ada, no sentimento do outro.

6 CONCLUSÃO

Neste estudo, observamos que a obra do escritor capixaba Fernando Tatagiba permanece aberta e que está a merecer outras abordagens que possam enriquecer a fortuna crítica do autor. Apesar de ter sido saudado nacionalmente, pela crítica, como um exuberante talento, Fernando Tatagiba ainda permanece pouco conhecido, mesmo entre os capixabas, inclusive pelo fato de as edições de todos os seus livros terem sido esgotadas.

Antes de Tatagiba, os deserdados careciam de um cantor que alertasse a sociedade capixaba, de modo contundente, para que parasse de fingir que não sabia que a industrialização e a urbanização desordenada, somada ao intenso fluxo migratório causado pela inexistência de suficiente mão-de-obra local, tinha criado uma categoria de pessoas com necessidades que a “nova ordem” não se preparara para atender.

Tatagiba nasceu no interior do Espírito Santo, em São José do Calçado, num tempo de mais calma e solidariedade. A partir dos anos 70 do século XX em diante, o escritor assistiria à desagregação de uma ordem social, instalada num tempo em que mais da metade da população do Brasil vivia no campo, e também presenciaria o desaparecimento de costumes e de valores que eram caros àquela população, da qual ele era parte integrante.

Mais do que apenas sentir/sofrer o impacto das mudanças trazidas pelo processo de industrialização, Fernando Tatagiba fez-se o cantor dos barrados no baile, dos desconvidados para o banquete da emergente classe média que chegava então ao paraíso com os novos empregos e a expansão imobiliária trazidos pelos grandes projetos industriais que já vinham se instalando no estado a partir dos anos 60 do século passado.

Com a chegada de sua obra, travestis, prostitutas, mendigos, crianças de rua, famintos, balconistas, bilheteiros de cinema, freqüentadores dos cinemas do centro e de auditórios de emissoras de rádio, motoristas e cobradores de ônibus tinham já, então, existência registrada, num tempo em que a literatura capixaba preferia piscar

os olhinhos para as efemérides da elite, exercitando sem qualquer constrangimento o beletismo e seu natural descompromisso para com a periferia.

Tipos populares de Vitória passaram a merecer um olhar humanista e povoaram os contos, crônicas, poemas e reportagens de Fernando Tatagiba. Cachorros vira-latas que tocaiavam migalhas em portas de botequins do centro de Vitória se tornaram protagonistas, suas existências mescladas às de garotos pedintes e loucos de rua.

A flânerie de Fernando Tatagiba possibilitou-lhe o resgate dessas pessoas (e desses animais), devolvendo-lhes um pouco da dignidade perdida na velocidade da industrialização da capital. E o fez sem falsa piedade ou pieguices pseudocristãs.

Conforme relatado neste estudo, o jornalista Fernando Tatagiba saía pelas noites de Vitória como um correspondente de guerra que, surpreendido por inesperado bombardeiro, narrasse de dentro da notícia, sem o distanciamento crítico que o manual exige do repórter. E este é um dos aspectos de seu trabalho que encantaram a crítica brasileira e a fizeram anunciar a chegada do escritor capixaba ao mercado editorial como um talento de raro esplendor.

Tomado de amor por aquela gente tratada como refugo da industrialização e da urbanização galopantes e desordenadas, Tatagiba disseca e expõe a dor do outro, daquela gente marginalizada, uma dor semelhante à dele próprio, um homem sensível que também se sentia atropelado por aquele novo estado de coisas com o qual a cidade de Vitória parecia não se importar, no afã de se mostrar pós-moderna e cosmopolita.

Podemos perceber, na escritura de Fernando Tatagiba, que a ficção literária tem sua própria maneira de permitir que as disposições humanas se manifestem. Se o eu íntimo do escritor é um lugar onde se desenvolvem seus muitos personagens, a ficção mostra o ser humano como algo em que ele se transforma e como ele entende que é.

É pela ficção que a pessoa pode sair de si mesma, transcendendo suas próprias limitações. A ficção é então uma modificação evidente da consciência que revela o que se passa no plano do onírico. O escritor sonha, transforma o sonho em cena e sofre as dores do mundo criado, ao qual está preso na condição de criador. A ficção

é, portanto, a representação de um universo sonhado e não a essência daquele universo.

A literatura de Fernando Tatagiba continua viva, forte e necessária.

Cortante e dolorosa, como sói ser a verdade, mas bela, sobretudo bela.

7 REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERTOLDI, Clodomir. Nos 40 anos do golpe de 64, capixabas contam como a censura não conseguiu calar a arte. *A Gazeta*, Cultura Ditadura, 31 mar. 2004.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *História, carnavalização e neobarroco/leitura do romance contemporâneo produzido no Espírito Santo*. Vitória: Edufes, 1999.
- CEOTTO, Maria Thereza Coelho. *Geir Campos e a geração de 45*. Vitória: Edufes, 1992.
- CHALHUB, Antonio, *Metrópole Capixaba*. Vitória: Instituto de Ensino, 1 ed., Vitória, 2006.
- ELIACHAR, Leon. *O homem ao quadrado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- GORGA, Remy. *Casa tomada – Júlio Cortazar*. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/posts/traducao/casa-tomada-julio-cortazar>>. Disponível em: 15 jan. 2010.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo; história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro; São Paulo: Imago, 1991.
- ISER, Wolfgang. La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literárias. In: DOLEZEL, B. Harshaw et al. *Teorias de la ficción literária*. Madrid: Arco Libros, 1997. p. 43-65.
- JENNY, Laurent. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.
- JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- LEITE, Therezinha Moreira. *Estado de consciência onírica*. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65641997000200014&script=sci_arttext>. Acesso em: 28 fev. 2010.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LIMA, Raimundo de. *Para entender o pós-modernismo (notas de pesquisa)*. Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/035/35eraylima.htm>>. Acesso em: 25 fev. 2010.

LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad* (Explicada a los niños). 2. ed. Barcelona (Espanha): Gedisa, 2003.

MANIFESTO comunista *Karl Marx e Friedrich Engels*. Disponível em: <http://www.pstu.org.br/biblioteca/marx_engels_manifesto.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2010.

MANOSSO, Radamés. *ironia*. disponível em

<http://www.radames.manosso.nom.br/retorica/ironia.htm>. Acesso em: 09 fev. 2010.

MEMELLI, Antonio Fábio. *Inquilino da rua da imaginação*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

MENDONÇA, Fernando. O sonho surrealista no cinema: recordando a parceria entre Dalí e Hitchcock. Disponível em <http://www.ipv.pt/millennium/millennium34/6.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2010.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir Ed., 1979.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PUIG, Manuel. *Boquitas pintadas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

RABAÇA, Carlos Aberto; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. *Estudos críticos de literatura capixaba*. Vitória: Edição do Autor, 1990.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. *A literatura do Espírito Santo/uma marginalidade periférica*. Vitória: Nemar, 1996.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

ROSSI, Clóvis, (Apresentação) *Aventura da reportagem*, de Gilberto Dimenstein e Ricardo Kotscho. São Paulo: Summus, 1990.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. 2. impressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1987)

SANTO NEVES, Reinaldo. *Mapa da literatura brasileira no Espírito Santo*, Disponível em: <http://www.estacaocapixaba.com.br/literatura/mapa_06.htm>. Acesso em: 20 abr. 2004.

SEPÚLVEDA, Lenirce. *Bares, becos e boulevards - trilhas do flâneur pós-moderno*. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/baresbecoseboulevards.html>. Anexo em: 17 abr. 2009.

SILVA, Maurício da. Alteridade e cidadania. <<http://www.evirt.com.br/colunistas/mauricio08.htm>>. Acesso em: 17 ago. 2009.

TATAGIBA, Fernando Valporto. *O sol no céu da boca*. Vitória: Fundação Cultural do Espírito Santo, 1980.

_____. *Invenção da saudade*. Vitória: Editora do Autor, 1982.

_____. *Rua*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1986.

_____. *Um minuto de barulho e dois poemas de amor*. ed. Prefeitura Municipal de Vitória, 1994.

_____. *História do cinema capixaba*. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 1998.

TORERO, José Roberto. *O chalaça*. São Paulo: Objetiva, 1995.

TRAVANCAS, Isabel. *O mundo dos jornalistas*. São Paulo: Summus, 1993.

TRAVANCAS, Isabel. O jornalista e suas representações literárias. In: CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 26. Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP02_travancas.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2010.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso – compacto simples – 1968*. São Paulo: Phillips, 1968. 1 disco sonoro.

VICTOR ou Victória. Direção: Blake Edwards. [S.l.]: Walt Disney, 1982. VHS, son., color., 132 min.

WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ANEXOS

ANEXO A

“Vítor ou Vitória?”

Fernando Tatagiba

Vitor ou Vitória?

Depois de tímidos improvisos, Vítor se assumiu.



O "bar Gay" da rua Sete aglutinou, durante algum tempo, a fina flor do terceiro e quarto sexos.

No meio do burburinho da pegação, aconteceram inícios de muitos casos amorosos.

O bar fechou.

Transformado em restaurante P. F. também acabou. Pelo visto, este não é o prato forte da cidade.

Vítor aos poucos se ajeitou — "Bangalô", "Pablo's", "90 Graus", a visita de Roberta Close.

Nas imediações da praça Costa Pereira, galeria Palácio do Café, Av. Beira Mar, todo o mundo tomando hormônio como quem bebe cafezinho para depois fumar.



Vítor, finalmente, se assumiu.
Se travestiu.

Vitória — "Vitorinha" para as mais íntimas, recordando o cinema da Av. Capixaba.

Cidade-presépio foi um bom indício: estrebarias, burrinhos, reis magos, uma estrela guia. . .

Mas isto é passado.
O presente de Vítor não se constitui de ouro e mirra e sim da espera do Carnaval.



Vitória não é travesti de classe média. Não. É travesti de trottoir, de michê barato, não podendo concorrer nem mesmo com as prostitutas.

Porém, no tríduo momesco, a pobrezinha não deixará de enfeitar-se. Parcamente, é verdade, mas se enfeitará.

No concurso de fantasia, Vitória participará na categoria "Dura Realidade".



A FANTASIA

Nos babados

As meninas famintas de Itanhenga.
Mas cuidado, Vitória, com os bichos de pé que infestam o bairro. Se você pegar, afastará seus bofes.

Na cintura

Uma larga cinta com os pobres que moram embaixo da ponte da Vila Rubim, conviventes com urubus e ratos. Infelizmente, seres sem nenhum it.

Na blusa

As prostitutas das imediações da "Lanchonete Cavalo de Aço". O cheiro forte de urina do bar sai para as ruas. . . Tudo tão sem charme. . .

No decote

As crianças de São Pedro, as bocas cheias de lixo. De vez em quando, uma dentada no peito ainda cabeludo de Vitória. Não deixe de ar gritinhos, que é coisa muito in.

No chapéu

Gente que pede esmolas nas ruas do centro. Não se deixe abater, Vitória, pelos gritos de fome de alguém. Lembre-se que, em contrapartida, muita gente "bem" come bem no Alice Hotel.

Fita na testa

Achada na rua, após os embalos de sábado, perdida pelo paraplégico João Travo.

O bronzeado

De Camburi, juntamente com algumas micoses.

Nas mãos espalmadas

Os que dormem pelas ruas, os sem eira-nem-beira, os das filas do Inamps, os trombadinhas, os pé-rapados, os ralés, os sem-nenhum.



Vitór, finalmente, se assumiu.
Podem, agora, chamá-la de Vit, ou apenas Vi.
Ele — ou ela? — não estará sozinha na avenida iluminada.
Serra, Cariacica e Vila Velha virão atrás,
rebolando no bloco "Grande Vitória".
Pode ser que Vitória também não dê certo como travesti.
Mas não custa nada tentar.

ANEXO B

“O circo chegou”

Fernando Tatagiba

O circo chegou

De repente, ouve-se uma voz vinda do interior do circo: "SENHORAS E SENHORES, VAI COMEÇAR O ESPETÁCULO! APRESENTAREMOS, PRIMEIRAMENTE, O DESFILE DOS ARTISTAS. PALMAS PARA ELES!"

do lado de fora — devido à falta de fregueses — o pipoqueiro, o baileiro, o vendedor de algodão-doce, o garoto do amendoim, o vendedor de biscoito-paulista e o menino que vende picolé circulam inquietos à procura de espectadores retardatários.

Palmas, risadas e gritos provenientes das arquibancadas,
das cadeiras numeradas,
dos camarotes.

duas senhoras entram apressadas, lamentando a perda do capítulo da novela das oito. Crianças tentam entrar por baixo da lona, mas são enxotadas pelo vigia vesgo — uma atração à parte. O porteiro arranja confusão com um caloteiro — uma distração à porta.

As amostras grátis do espetáculo expostas ao lado do circo:

UM LEÃO ESPANTANDO MOS-
CAS COM O RABO, MACAQUI-
NHOS SUJOS E SEM SERVEN-
TIA, UM ELEFANTE AGUAR-
DANDO A ENTRADA EM CENA,
UM ANCIÃO ENCOSTADO NA
CERCA ESPERANDO NINGUÉM,
UM BÊBADO QUE PASSA SEM
SABER O QUE SE PASSA.

Novamente a voz procedente do picadeiro: "AGORA, COM VO-
CÊS, O FILHO DO PALHAÇO "PIMENTINHA", FALECIDO NO ANO
PASSADO. PALMAS PARA "MALAGUETA", NOSSA MAIOR ATRA-
ÇÃO!"

lá fora o pipoqueiro — homem tísi-
co mas bastante conversador — pa-
ra passar o tempo conta ao menino
do picolé e ao baleiro suas aventu-
ras. Diz que, nas horas de folga,
ele se encosta na praça Oito para
olhar o movimento. Veste sempre
roupa branca, como as pipocas que
vende. E há tantos anos está no ofí-
cio — legado de pai para filho — que
sabe pela fisionomia do freguês a
quantidade de sal a colocar no sa-
quinho. O baleiro e o vendedor de
picolé riem do exagero.

Outra vez a voz no microfone: "SENHORAS E SENHORES!
PEDIMOS O MÁXIMO SILÊNCIO. COM VOCÊS, "MISTER DOL-
CELLO" E O FAMOSO NÚMERO DO GLOBO DA MORTE!"

na calçada o vendedor de algodão-doce entrega, com mãos trêmulas, um "algodão" à mocinha que veio até à porta. Lembra de sua filha. Fecha a carrocinha e parte, pois está com vontade de beber e sabe que não pode. Na esquina, ao entrar no bar para trocar dinheiro, acaba pedindo um "limãozinho".

um casal sai abraçado do circo. Vai embora mais cedo: tem que apanhar o ônibus das dez. O rapaz grita: "Baleiro!" O vendedor de balas atende prontamente. Como se não tivesse nome. Tem, mas todos o chamam de "baleiro". Ele nunca pensa nisso mas, enquanto faz-se silêncio lá dentro — a expectativa do pulo tríplice no trapézio — olha "Biscoito-paulista": amarelado como os biscoitos.

o ancião encostado na cerca
canta para público nenhum:
"Ó RAIA O SOL/SUSPENDE A LUA/
OLHA O PALHAÇO/NO MEIO DA RUA".

No picadeiro os artistas se despedem da distinta platéia com uma apresentação em conjunto.

na rua "Baleiro" observa os companheiros de comércio que se retiram lentamente: "Biscoito-paulista" dobra o saco vazio e se afasta para ir

dormir e sonhar sonhos vazios; "Amendoim" vende os pacotinhos restantes a um freguês; "Pipoqueiro" guarda as pipocas que sobraram para misturar no dia seguinte com a quentinha; "Picolé" apanha sua caixa de isopor e parte porque a noite começa a esfriar.

"Amendoim" põe-se a caminho de casa e, ao passar pelo barzinho da esquina, vê "Algodão-doce" caído na calçada. O menino corre para avisar à mulher do vendedor sobre o acontecimento. Como de outras vezes ela lamenta o fato e depois se conforma. Como de outras vezes "Algodão" ficará, em meio às luzes da cidade, esperando o Carnaval.

ANEXO C

“Theda Bara”

Fernando Tatagiba

Theda Bara

Queria que a chamassem de Theda Bara. Da famosa vampe do cinema possuía coleção de fotos, artigos e revistas — algumas americanas — contendo fofocas e filmografia.

Diante do espelho, absorta, peruca alugada, cílios postiços adquiridos de segundo olho, colar e brincos oxidados, usando maquilagem da mãe, entrava fraudulentamente em outra dimensão. Na avenida só desfilava altas horas da noite, precavendo-se contra as piadas indiscretas dos atrevidos.

No bar da moda, sentada numa das mesas do canto, chamava o garçon. Fingia descontração mas olhava discretamente os preços no cardápio. E, depois, pedia um aperitivo que fosse ao mesmo tempo barato e chique.

Queria que a conhecessem como Theda Bara. Só assistia a filmes antigos. Deliciava-se ao ver a época em que sua deusa enlouquecera o mundo, na esperança de encontrá-la camuflada como extra numa ponta. Certa madrugada a televisão exibiu uma fita da atriz. Inventou desculpa no trabalho e mastigou as cenas e seqüências diante do vídeo — as unhas roídas até o sabugo.

As colegas da praça Costa Pereira, quando ela aparecia, evitavam tratá-la por outro apelido. Eram ignorantes, não gravavam o nome da estrela. Nem mesmo sabiam de quem se tratava. E desviavam a conversa quando Theda Bara falava do assunto predileto: o cinema mudo e seu expoente maior.

A mãe descobriu o motivo do ruge e do batom desaparecerem depressa demais. Quase não usava, era mulher simples. Escondeu no fundo do armário, no fogão e na geladeira. Com o tempo aceitou a novidade e deixou o estojo em forma de coração em cima da cômoda.

No Carnaval, companheiras da praça lhe aconselharam arranjar nome de guerra mais fácil. Sugeriram diversas artistas da televisão. Por este motivo Theda brigou com as colegas. Na quarta-feira de cinzas encostou-se na galeria do "Palácio do Café", uma lágrima pendurada na lembran-

ça. As outras não possuíam fixação por nomes. Eram ingênuas. Theda porém, sensível como era, não suportava que a chamassem de outra maneira. Enraivecida corria para o outro lado da avenida, soluçando. Olhava demoradamente as vitrines, fingindo esquecer. Notando a maquilagem corrompida pelas lágrimas, desviava-se dos escassos transeuntes e retornava para casa. Numa noite, talvez em breve, se afastaria para sempre da cidade e da praça, desfilando em outro centro onde a chamariam afetuosamente de "Thethê".

II

Terrível que seu sonho esbarrasse toda manhã num balcão de lanchonete onde, suando, atendia gente que talvez o viu travestido na madrugada, farejando o silêncio.

Terrível quando o gerente gritava: "Antônio, atende aqui" ou "Está na hora de fazer café, Antônio". Suas ilusões desciam vagarosamente pelo ralo da pia, juntas com a sujeira das xícaras. Divisava o rosto cansado no espelho da parede e continha um sorriso de escárnio por adentrar tão acintosamente a comédia desumana. Não dava uma palavra sequer na lanchonete — mesmo nos momentos em que desejava gritar — como se a vida fosse uma película silenciosa com enredo banal.

Ao anoitecer se vestia, preparando-se para os olhares dos passantes. Uma blusa desbotada, uma calça sem vinco ou um vestido amarrotado combinava com seu sofrimento: alegoria que chegava ao clímax quando voltava para casa. Sua mãe o esperando sem dormir, faces incolores na escuridão: "Chegou, Antônio?"; ou se chovia: "Tira a roupa, Antônio, para não se gripar".

Apanhava o álbum com as fotos, lia um artigo, beijava o "poster" na parede. Depois, deitava e fingia que sonhava.

ANEXO D

“A sombra do cão”

Fernando Tatagiba

A sombra do cão

Sorento saiu do elevador. Achou estranho, pois passou a tarde inteira dentro dele para chegar ao 100. andar. No corredor, encontravam-se centenas de pessoas espremidas, amontoadas nos cantos, sentadas no chão, aglomeradas de encontro à parede, deitadas ao fundo. Dez ou mais homens seguravam a porta fechada em que estava escrito: "Dr. Alex Levine, Clínica Geral". Sorento, antes de subir nas pessoas empilhadas e ir até ao fundo da estreita passagem para esperar, talvez infinitamente, a sua vez, resolveu perguntar a um dos que aguardavam, excluindo os que dormiam ou estavam aparentemente mortos, quando chegaria o médico. Uma senhora magra e alta que segurava no ombro de um senhor gordo e diminuto disse, pausadamente, que ninguém ali sabia ao certo quando ele chegaria ou se chegaria. O visitante, antes de seguir, pisou na mão de uma velha deitada num beco que, ao sentir os pés do estranho, soltou um tímido gemido, como se a tivesse acordado de um longínquo sonho. Sorento andou por entre os insó-

litos seres que aguardavam a vinda, bastando-lhes apenas a vista do médico e, antes de chegar ao final da estreita passagem, notou que havia uma pequena abertura numa das extremidades. Dirigiu-se para ela e divisou um laboratório de análises clínicas.

Sentada numa mesa, com a cabeça quase tocando no baixíssimo teto, uma anã entregava as fichas aos que chegavam. Olhou para Sorento e apontou um lugar na beira de uma das poltronas. Ele sentou-se e ficou olhando os olhos da anã que, notou, eram de vidro e que ela possuía em lugar das mãos, dois ganchos. Sorento apanhou uma ficha, mecanicamente, e caminhou como um robot para a porta, mas a anã soltou um gemido e ele compreendeu que deveria, antes de sair, beijar-lhe um dos ganchos. Feito isto, colocou-se no único lugar vago que havia e, de cima do ombro do senhor gordo no qual se instalou, Sorento divisou uma figura de preto com uma maleta na mão e que julgou ser o médico. Porém, enganou-se pois o senhor gordo, em cima do qual se encontrava, disse que se tratava de um padre. O sacerdote seguiu, como antes fizera Sorento, para o laboratório de análises clínicas. O padre entrou e sentou-se no único lugar vago da poltrona, à espera de uma ficha. Sorento não havia notado que, no outro lado da ala esquerda da porta do médico, havia outra fila e outro amontoado de gente e que as p

essoas desapareciam sem que ele pudesse divisar as feições dos últimos doentes. Calmamente, desceu do ombro do senhor gordo, encaimhou-se para a porta fechada e sentiu que estava demorando muito mais, como se fosse em dias ou anos, para chegar até à porta do médico, da qual quando dirigiu-se para o fundo pela primeira vez. Impressionado pelo fato, sem querer, bateu com a mão na cabeça de um menino sentado no cimento frio, abraçou o a um cão negro e velho e olhando para a fotografia de um monge dependurada na parede. O menino fixou os olhos no olhar de Sorento e apontou a porta fechada do médico, ordenando que ele fosse até lá e tentasse abri-la. Sorento caminhou novamente, em câmara lenta, para a porta, arfando incessantemente, como se tivesse andado quilômetros e, ao chegar perto das dezenas de homens que seguravam a maçaneta, não conseguiu forçar o bastante para entrar. Tirou os homens um a um, colocando-os deitados e sentados em cima dos outros, depois abriu calmamente a porta e descobriu que nada havia na sala; e no teto encontravam-se apenas um espelho côncavo e uma lâmpada acesa; no outro lado do salão existia uma janela aberta. Chegou à janela, discretamente, viu que o corredor se bifurcava e em inúmeros outros e que neles estavam, como nos anteriores, centenas de pessoas empilhadas nos cantos, espremidas contra a parede, sentadas no chão. Mas, nesses becos, mais largos e altos, havia muito mais doentes. Uma enfermeira, corcunda e sem uma das pernas,

passou lentamente lendo a Bíblia e Sorento perguntou, envergonhado, onde se encontrava. A mulher, como se sussurrasse para um dos personagens bíblicos, fez sinal para que ele falasse baixo pois estavam dentro de um hospital e havia guerra lá fora. Sorento calou-se e, pulando a diminuta janela, dirigiu-se para o outro lado, para o final de outra congestionada passagem que, ele sentia, nunca chegaria ao fim. . .

ANEXO E

“Começo de batalha”

Fernando Tatagiba

Começo de batalha

Um garoto, do alto do edifício Central, com uma atiradeira, acerta um pedaço de lápis na cabeça da criança que se encontra à janela do edifício Everest, do outro lado da avenida.

O menino sente a pancada e se recobra do susto. Furioso, apanha sua atiradeira e nela coloca um pequeno tinteiro, apontando em direção de onde jogaram o objeto.

O projétil bate no ombro de uma datilógrafa. Esta, depois de limpar ligeiramente a roupa, arremessa um vidro de perfume no pescoço de um senhor que se encontra no 57º andar, lendo calmamente o jornal. O líquido se espalha, alcançando também um servente que serve café no escritório.

— Estão lançando objetos do edifício Central! — grita o homem, jogando um balde para o ar.

A luta se torna intensa.

— Ataquem o edifício Everest! — ouvem-se vozes em outros andares.

Litros,
sapatos,
carimbos e outros utensílios são lançados indiscrimi-
nadamente nas pessoas que se encontram do outro lado.
Três horas da tarde de um dia comercial e movimentado.
O serviço paralisa nos dois prédios.

Uma bolsa atinge um velho
que ri de uma piada sem graça
no edifício encostado, o Nova
Estação. O homem recolhe a bolsa
e a arremessa na direção do edifício
do Banco Internacional.

O objeto bate no rosto
de uma jovem que datilo-
grafa um memorando.
Ela levanta-se enfurecida.
Segura a máquina de
datilografar e arroja-a
na direção contrária.

— A ordem é bombardear o edifício Nova Estação! — alguém
grita, atirando a caixa de carimbos pela janela.

Trabalhadores no terraço contemplam a cidade: os edifícios em
guerra. Milhares de pessoas encontram-se penduradas nas varandas e por-
tas. Até mesmo livros e processos dos arquivos estão caídos no asfalto.

Ninguém sabe como tudo começou. Versões desencontradas: ne-
nhuma explica o motivo, nenhuma satisfaz.

Ao notar que nada mais resta nos escritórios, consultórios, cor-
redores e galerias, os contedores lançam para fora os últimos objetos: ex-
tintores de incêndio.

Bancários, burocratas, comerciários e empregados dirigem-se para
a avenida. Andam devagar, em direção à floresta, acompanhados de perto
pela multidão que se encontra nas ruas, deixando os edifícios vazios como
se fossem

gi
gan
tes
cos

m
o
r
t
o
s.

ANEXO F

“Sétima Dimensão”

Fernando Tatagiba

Sétima dimensão

anões provenientes dos quatro canteiros do mundo se acotovelam/se atornozelam nos jardins mirins; cada um desenha, conforme ordenaram, a face do Senhor assim como a imagina; a menor miniatura será aceita como o verdadeiro rosto de Deus; a mini-multidão se inquieta; os baixo-falantes não param; dia e noite vozes de pequena altura incitam habitantes e visitantes a beberem insônias abaixados sob papéis; na manhã do dia "do silêncio", deixam os rascunhos dos próprios punhos nas pracinhas; apenas o anão tonto que subvive no porão do sobrado não se preocupa com o movimento; o anão, que segundo abaixo-assinados chama-se davi, à falta de lápis e papel, abandona uma fotografia dele mesmo, 4X3, embaixo da grama; na foto, ele usa gravata borboleta, traje condizente com a solenidade; na manhã seguinte, denominada "do sorriso", a notícia se arrasta pelas avenidas; a fotografia paira no ar abaixo do coreto, significando que fora a face escolhida; a partir do terceiro dia, "o da serenidade", ninguém mais retoca o assunto, a não ser bêbados de quina e loucos de esquina; o anão torto entra para a história da anãidade; recluso pelo uso do porão, não desce um mínimo o rosto enegrecido; se alguém o visse talvez sussurrasse de pavor: "são pavlov!", por causa da sua face acinzentada e de seu corpo leve e leviano; sem reflexos para pular do espelho onde espera por coisa nenhuma, se equilibra numa linha até a janelinha de gradil; dali, davi, estrategicamente, trota pelas ruas vazias e aziagas; davi, de longe, degrada-se com o eco dos becos sem ventos e sem eventos; antes de fechar o fecho-éclair, ouve outra vez os baixo-falantes, que anunciam a destruição do casebre onde ele vive; do nada erguerão um edifício para treinamento de crianças no esporte da moda: o tiro à árvore.